

sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2021 SAYI: 27



GSSF

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SID sanat ve tasarım DERGİSİ | HAZİRAN 2021 SAYI:27

Adres: Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75 Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com Web Sitesi: <http://www.sanatvetasarim.ahbv.edu.tr>

<http://dergipark.gov.tr/sanattasarim/>



Sahibi

Prof. Dr. Yusuf Tekin
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Rektörü

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Serra Erdem
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Editör Yardımcısı

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaban
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Fulya Bayraktar
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Y. Selçuk Şener
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Bekir Eskici
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Bülent Salderay
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Dr. Hakan Pehlivan
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Doç. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Ön Okuma ve Düzelti

Arş. Gör. Dr. Berna Çağlar Eryurt
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Öğr. Gör. Serap Özdemir
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Son Okuma ve Düzelti

Arş. Gör. Dr. Berna Çağlar Eryurt
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Öğr. Gör. Serap Özdemir
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

Kapak Tasarımı

ve İç Kapak Fotoğrafı

Prof. Çiğdem Demir
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

İç Sayfa Tasarımı - Uygulama

ve Elektronik Yayın Görevlisi

Arş. Gör. Behnan Giray Selçuk
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

İletişim

sanattasarim2017@gmail.com
dergipark.gov.tr/sanattasarim

Hakem Kurulu

Ord. Prof. Dr. Arif Aziz- Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncesanat Üniversitesi
(Azerbaycan)

Ord. Prof. Dr. Ömer Eldarov - Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi
(Azerbaycan)

Prof. Dr. Güler Akalan- Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gültekin Akengin - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve
Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aysun Altunöz - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Atalay - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayten Koç Aydın - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Fulya Bayraktar - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Levent Bayraktar - Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum
Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Günseli Bayraktutan – Giresun Üniversitesi Tirebolu İletişim Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Ziya Kenan Bilici - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi
(Türkiye)

Prof. Dr. Fatma Cana Bilsel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Canan Deliduman - Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım
Fakültesi (Türkiye),

Prof. Dr. Ali Demir – İstanbul Teknik Üniversitesi Tekstil Teknolojileri ve Tasarımı
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hatice Demirbaş- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir Eskici- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ali Osman Gündođan - Muğla Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serkan Güneş - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mehmet Lütfi Hidayetođlu - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hülya İzbölükoğlu - TOBB Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Karakuş - Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Katıranrı - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Emine Koca - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Milay Köktürk - Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakođlu Kuru - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Aydan Özsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serdar Öztürk- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Pehlivan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Poyraz - Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ayşe Sađsöz – Antalya Bilim Üniversitesi – Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bülent Salderay - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Sever - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hürrem Sinem Şanlı- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Candan Dizdar Terwiel - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Abdullah Tođay - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Zeynep Uludağ - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. M. Demet Ulusoy - Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Gülay Usta - İstanbul Kültür Üniversitesi Mimarlık Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Dr. Meltem Yılmaz- Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Mustafa Ađatekin- Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Zeliha Akçaođlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Şeniz Aksoy - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Rüchan Şahinođlu Altinel - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Canan Atalay - Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Nadire Şule Atılgan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Kadriye Didem Atış - Sakarya Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Reşat Başar - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Hatice Bengisu - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Kaan Canduran - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Rıdvan Coşkun - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Turhan Çetin - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. Elif Çimen - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakóltesi (Türkiye)

Prof. ıgdem Demir - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mümtaz Demirkalp - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Emine Yıldız Doyran - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Refa Emrali - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Binnur Eraldemir - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hayri Esmir - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Emre Feyzođlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Veysel Günay - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Suat Karaaslan - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Buđru Han Burak Kaptan – Eskişehir Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kađan Olguntürk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ferhat Özgür - İstanbul Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mümtaz Sağlam - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Remzi Savaş - Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sevil Saygı - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Muna Silav - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Aysen Soysaldı - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rifat Şahiner - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Özden Pektaş Turgut - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tansel Türkdoğan - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tefvik Fikret Uçar - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Pelin Yıldız - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Dilek Akbulut - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Ali Akın Akyol - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. ıgdem Taş Alicenalp - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Nihan Canbakal Ataođlu - Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Avşar - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fatih Başbuđ - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mehtap Pazarlıoğlu Bingöl - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Şenay Bodurođlu Çabuk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Alper Çalgüner – Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Birsen Çeken - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Naile Çevik - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa Genç - Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Zeliha Kayahan-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç.Dr. Nazan Avcioğlu Kalebek - Gaziantep ÜniversitesiGüzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. H. Hale Kozlu – Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pınar Toktaş - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hatice Tozun- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Lale Özgenel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Esra Aliçavuşoğlu - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Rabia Köse Doğan - Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Deniz Onur Erman - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Gül Güney - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tefik İnanç İlisulu - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ayşegül Koyuncu Okca - Pamukkale Üniversitesi Denizli Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Özkal Barış Öztürk - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi – Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Melda Öncü - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Naime Didem Öz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Kurtuluş Özgen - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Feyza Özgündüğü - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Müge Göker Pektaş - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Funda Susamoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. M. Burcu Şen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Melike Taşçıoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ayşegül Türk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Banu Bulduk Türkmen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Nilay Özavaş Uluçay - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi- Bodrum Denizcilik Meslek Yüksekokulu (Türkiye)

Doç. Nurbiye Uz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Burçin Ünal - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Canan Zöngür - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Nalan Okan Akın - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Akkaya - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Albayrak - Düzce Üniversitesi Teknoloji Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Taş Alicenap - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Engin Aslan - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Aydın Aşkan - Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aşkan - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zehra Atabey - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hasan Başkıran - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Gülşah Bayraktar – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Yarkın Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Naz Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Asgar Çakmakçı - Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Dinçer -İstanbul Aydın Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Attila Döl - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdinç - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Abdurrahman Eren – Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Elif Varol Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul - Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Kuyrukçu - Konya Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zafer Lehimler- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Merve Şıvgın Önsoy - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Özçelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Betül Bilge Özdamar - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Sinan Sayın - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Evren Selçuk – Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Seniha Ünay Selçuk – Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi İsmail Tetikçi - Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Halime Türkkan - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Zerrin Funda Ürük – İstanbul Gelişim Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban Yaban - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi V. Ertan Yılmaz - Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

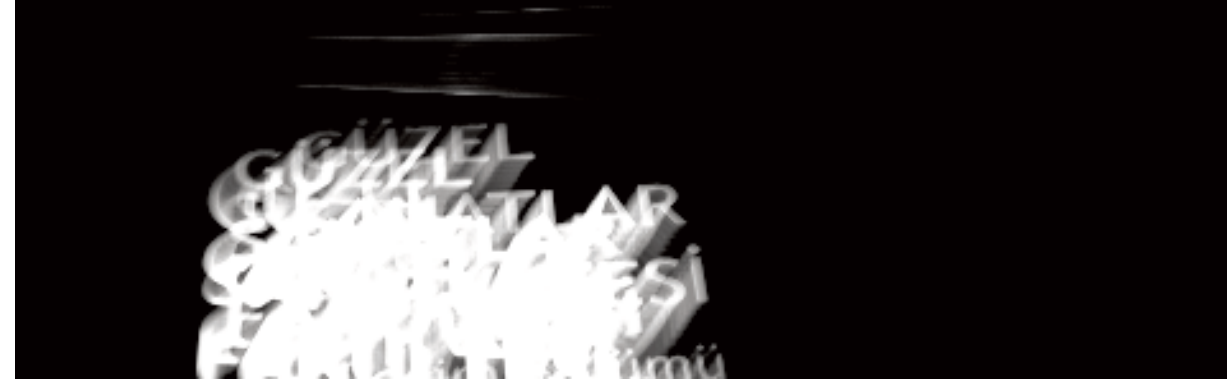
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Yılmaz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Onur Yumurtacı - Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi İlkül Kaya Zenbilci - Yozgat Bozok Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Dr. Öğr. Üyesi Aydın Zor - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)





SİD SANAT VE TASARIM DERGİSİ

Adres

Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com

<http://www.gsf.ahbv.edu.tr>

e-ISSN 2149 - 6595

Her hakkı saklıdır. Makalelerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı (SBVT) tarafından taranmaktadır.

Yayın İlkeleri

A) Yazım Kuralları

1. Yazım Dili: Dergide yayımlanacak yazının dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Editörü yayımlanacak yazıların dil bütünlüğünü koruma adına, içeriğinde değişiklik yapmaksızın, her türlü müdahaleyi yapabilir.

2. Özet: Makalenin başında 100-150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce (Times 9 punto) "Özet" bulunmalıdır. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve Abstract'ın üstünde gösterilmelidir. Özetlerin altında, konunun özünü doğrudan bağlantılı Türkçe ve İngilizce anahtar sözcükler (en fazla 5 kelime) bulunmalıdır.

3. Biçim: Yazılar, en çok 6000 kelime olmak üzere, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

4. Yayınlanması için gönderilecek makalelerde, Sanat ve Tasarım Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılardan en az ikisine gönderme/atıf yapmış olmak gerekir.

B) Görsel Kullanımı

* Görsel kelimesi makale içerisinde kullanılan Fotoğraf, Tablo, Şekil ve Çizim benzeri materyallere gönderme yapmaktadır.

1. Metinde görsel (fotoğraf, tablo, şekil ve çizim) sayısı en fazla 20 olarak düzenlenmelidir. Görseller, metnin içinde kullanılmasının yanı sıra ayrı dosya halinde de gönderilmelidir. Ayrı gönderilen görseller, metnin içindeki sıra numarasına göre numaralandırılmalıdır.

2. Görseller, 120 piksel/cm veya 304 piksel /inch çözünürlükte, tiff formatında ve çok temiz olmalıdır.

3. Metinde, görsel kullanılması durumunda, görsel künyesi (bilgi) görselin altında verilmelidir.

Sanat eseri için künye bilgisi aşağıdaki gibi olmalıdır:

Sanatçı adı, Yapıt adı (italik), tarih, malzeme/teknik, boyut (örneğe bkz.)

Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuvalle Yağlıboya, 244 x 234 cm.

C) Kaynakça

1. Metin içindeki göndermeler parantez içinde (soyadı, tarih: sayfa no) şeklinde belirtilmelidir. Örnek: (Turani, 1982: 192). Üç satırdan az doğrudan alıntılar, satır arasında ve tırnak içinde; üç satırdan uzun doğrudan alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntoyla, tek satır aralığıyla tırnaksız verilmelidir.

2. Metin içinde kullanılmak istenen **internet kaynakları** dipnot şeklinde verilmelidir. Bunun dışında dipnot **yalnızca açıklamalar** için kullanılmalıdır.

3. Metin Sonu kaynakçasında görsel kaynaklar ayrı başlık altında verilmelidir.

Kaynakça:

Görsel Kaynaklar:

4. Makalede kullanılacak olan İnternet Kaynağı, **Toplam Kaynak Listesinin %10'unu** geçmemelidir.

5. Kaynaklar, metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

6. Metin içinde yararlanılan ve belirtilen kaynakların hepsi, metin sonundaki Kaynakçada da yer almalıdır. Metin içinde belirtilmeyen hiçbir kaynak Kaynakçada gösterilemez. Kaynakçada yazar ve eser aşağıdaki gibi gösterilir:

Kitap

Timur, T. (2000). Toplumsal Değişme ve Üniversiteler. Ankara: İmge Kitabevi.

Çok Yazarlı Kitap

Gülesin, M., Güllü, A., Avcı, Ö. ve Akdoğan, G. (2013). CNC Torna ve Frezelerin Programlanması. Türkiye: Asil Yayınevi

Çeviri Kitap

Hollingsworth, R. S. İlköğretimde Öğretim Yöntemleri (çev. S. Gürkan, E. Gökçen ve M. N. Güler) Gazi Üniversitesi Yayınları. No:214.

Bir Kurumun Yazarı ve Yayımcısı Olduğu Kitap

Devlet Planlama Teşkilatı. (2005). Ekonomik ve Sosyal Göstergeler (1950-2004). Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.

Bir Editör (veya editörler) Tarafından Hazırlanmış Kitap

Sayan, F. ve Yıldız, Ş. (Editörler). (2006). Yaşam Boyu Öğrenme. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık.

Bilimsel Dergi Makalesi

Bulut, H. (2001). "Kitle iletişim araçları ve suskunluk sarmalı", Gazi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 32 (1-2), 1382-1385.

Kahraman R. C., Borman, C., Hanımgil, M., Özler, H., Perçin, D., ve Sergen, L. (1993). "Kroner kalp rahatsızlığının belirlenmesinde rol oynayan faktörler", Sağlık Psikolojisi, 12(2), 76- 80.

Yazarı Belli Olmayan Makale

Anonim.(Kasım 1994). "Çocukların yaşamında oyunun rolü", Eğitim ve Bilim,18 (92), 35-47.

Yayımlanmış Tez

Kirazoğlu, F. (2010). Metal-Yalıtkan-Yarıiletken Yapıların Elektrik Özelliklerinin Frekans ve Sıcaklığa Bağlı İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yayımlanmamış Tez

Küçükkebe, M. (2008). Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Söyleşi / Röportaj / Doğrudan İletişim

Güllü, A. (2012, 19 Aralık). Ferruh Bozbeyle ile Demokrasi Üzerine Söyleşi. Ferruh Bozbeyle'nin Evi, Ankara.

Ansiklopedi veya Sözlük

Türk Dil Kurumu. (1969). Türkçe Sözlük (Genişletilmiş Baskı). Ankara: TDK

Editörler Tarafından Yayına Hazırlanmış Bir Kitapta Makale ya da Bölüm

Gülmez, M. (2006). "Kesintisiz İnsan Hakları Öğretimi ve Eğitimi". F. Sayılan ve A. Yıldız. (Editörler). Yaşam Boyu Öğrenme. İkinci Baskı. Ankara. Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık, s. 84-105. 35

Sempozyum Bildiri Metinleri

• Bildiri/Yayımlanmış

Köklü, N. (1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", A. Yıldız (Ed.).Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu(ss. 73-84), Ankara.

• Yayımlanmamış

Köklü, N. (Kasım 1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu, Ankara.

İnternet Kaynağı

• Yazarı Belli Olan Makale

İnternet: Beach, D. (December, 2003). A Problem of Validity in Education Research. Qualitative Inquiry, Vol.9. Web: <http://qix.sagepub.com/cgi/reprint/9/6/859> adresinden 8 Ocak 2007'de alınmıştır.

• Yazarı Belli Olmayan

İnternet: From character to personality. (1999, Dec). APA Monitor, 30 (11). Web: <http://www.apa.org/monitor/dec99/ss9.html> 22 Ağustos 2000'de alınmıştır.

SID

Sunuş

Değerli sanatseverler,

Sanat ve Tasarım Dergisi'nin 2021 Haziran dönemine ait 27. sayısı ile sizlerle beraberiz. Tüm dünyada yaşanan zorlu pandemi koşullarından biraz olsun uzaklaşabilmenin verdiği heyecanla hazırladığımız bu sayımızı sizlerin de sağlıklı ve keyifle okumanızı diliyoruz. Sanat ve Tasarım Dergisi'nin birincil amacı, akademik perspektifle hazırlanan, özgün ve alanına katkı sağlayacak nitelikteki çalışmaları okuyucuları ile buluşturmadır. Gerek araştırmacılara gerekse sanatseverlere farklı sanat dalları ve konuları hakkında bilgi vermek amacıyla hazırladığımız bu sayımızda da dergimize çalışmalarını gönderen tüm yazarlarımıza, kendilerine gönderilen yazıları nesnel ve tarafsız olarak değerlendiren hakemlerimize ve siz değerli okurlarımıza teşekkür ederiz.

Dergimizin bu sayısında sanatın farklı konularına odaklanan 20 makale yer almaktadır. Resim, tasarım, sinema, fotoğraf, sanatsal tasarım ve üretimler, mimarlık, iç mimarlık, kültür varlıklarının korunması ve müzecilik gibi kendi alanında özgün ve yenilikçi nitelikteki söz konusu araştırmaları; özenli, titiz ve nesnel bir yöntemle değerlendirmeye ve yayımlamaya gayret ediyoruz. Dergimizde özgün ve alanına katkı sağlayacak olan araştırmaların yayımlanması, her bir araştırmacı ve okuyucu için sanatsal, kültürel ve entelektüel bir katkıyı işaret etmektedir. Bu bağlamda yayımlanan her makalenin sanatsal üretimlerin ve sanatla ilgili araştırmaların yapılabilmesi için bir esin kaynağı olmasını umuyoruz. Sanatın birleştirici ve iyileştirici gücünden hareketle, ruhumuzu sanatla beslemeyi ve geçirdiğimiz zor günlerde sanata tutunarak iyileşmeyi hedefliyoruz. Önümüzdeki sayılarımızda, sağlıklı ve sanatla buluşmak üzere...

Dr. Öğretim Üyesi Serra Erdem

Editör

<http://dergipark.gov.tr/sanatvetasarim/>

- 35 “Pars (Leopar) Postunun Mitolojik Olarak İncelenmesi ve Anadolu Dokumalarında Kullanımı”
“Mythological Investigation of Leopard Hide and Its Use in Anatolian Weavings”
Elif Aksoy
- 65 “Yaşamı İnkâr Etme İstencinin Tek Karşı Gücü Olarak Sanat”
“Art as the Only Counterpower of Denial of the Will to Live”
Zeynep Kantarcı Bingöl
- 89 “Magnesia Skylla Başlığı’nda Kullanılan Farklı Bir Kalıp Alma Yöntemi”
“A Different Molding Method Used in Magnesia Scylla Capital”
Murat Cura
- 109 “Kuramsal ve Uygulamalı İşleyimsel Tasarım Eğitimi Sürecinin Dizgesel İşleyiş Ölçütleri Işığında Çözümlemesi Üzerine Bir Yöntemsel Yaklaşım Önerisi”
“Proposal of a Methodological Approach on the Analysis of Theoretical and Practical Industrial Design Education Process in The Light of Systematic Treatment Criteria”
Alper Çalgüner

- 131 “Geleneksel Kutnu Kumaşı Üzerine Deneysel YüzeY Tasarımları”
“Experimental Surface Designs On Traditional Kutnu Fabric”
Ebru Çoruh, Elif Burcu Binboğa
- 145 “Tarihi Yapının Müzeye Dönüştürülmesi Çalışmalarına Yönelik bir Tehlike ve Önlem Değerlendirmesi: Çorum Müzesi Örneği”
“A Hazard and Precautionary Assessment for Conversion of the Historical Building into a Museum: Example of Çorum Museum”
Fatma Sezin Doğruer
- 171 “Fotoğraf, Bellek ve Gerçekliğin Temsili Üçgeninde Gerhard Richter’in ‘Foto Resim’leri”
“Gerhard Richter’s ‘Photo Paintings’ in the Representation Triangle of Photography, Memory and Reality”
İrfan Dönmez
- 197 “Yaratıcılığı Tetikleyen Çalışma Mekânları; “Paylaşımli Ofisler””
“Work Spaces Encouraging Creativity: “Coworking Offices””
Armağan Seçil Melikoğlu Eke

- 223 “İç Mekânda Mekânsal Davranış Üzerine Bir Değerlendirme: Kütüphane Örneği”
“An Evaluation on Spatial Behavior in Interior: The Library Example”
Hande Eyüboğlu, Tülay Zorlu
- 243 “İç Mekân Tasarımında Özgünlük ve Konsept: Özgün ve Özgün Olmayan Mekânların Karşılaştırılması”
“The Uniqueness and the Concept in Designing Interiors: The Comparisons of Unique and Non-Unique Spaces”
Elif Buket Gündüzlü, Begüm Erçevik Sönmez
- 269 “Gerçeğin Mayasını Ortaya Çıkaran Yaratıcı Üretim Süreçlerinin “Küçük Prens” ve Çeşitli Örnekler Üzerinden İncelenmesi”
“An Investigation of Creative Production Processes Revealing What Is Essential Through “The Little Prince” and Other Examples”
Barış Hasırcı
- 291 “Netflix’teki Türk Dizi Afişlerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi”
“Semiotics Analysis of Turkish Series Posters in Netflix”
Olçay Holat

313 “Mekanı Yutan Boşluk”
“Gap Swallowing Space”

Gözde Mulla

329 “Cecily Brown’ın Eserlerinde Resimlerarasılık Süreci ve Yeni
Dışavurumcu Tavrı Üzerine Bir İnceleme”

“An Investigation on the Interpicturality Process and the New
Expressionist Attitude in Cecily Brown’s Works”

Murat Özdemir, Ece Büşra Eryılmaz

357 “Fantastik Film Mekân ve Müziklerinin Eş Zamanlı
Değerlendirilmesi: Edward Scissorhands (Makaseller) Örneği”

“Simultaneous Appraisal Of Fantasy Film Space And Music:
Edward Scissorhands ”

İsmail Emre Kavut, Burçin Savaş

379 “Tarihi Çevrede Eski Yeni Birlikteliğinin Öznel İzlenimler
Üzerinden Değerlendirilmesi: Divanyolu Caddesi (Beyazıt-
Sirkeci Aksı) Örneği”

“Evaluation of Old New Union in Historical Environment Through
Subject Impressions: Example of Divanyolu Street (Beyazıt-Sirkeci
Axis”

Selda Cansu Temel, Rüya Kuru, Seçil Seçal Sarıgül

407 “Konya Karatay Belediyesi Tarafından Yürütülen Proje ve Bu
Kapsamda Üretilen Örgü Sepetler”

“Project Carried Out by Konya Karatay Municipality and Knitting
Baskets Produced in this Scope”

Zuhal Türkteş

427 “Kültür Aktarımında Bireysel Sosyal Sorumluluk ve Dilin Doğru
Kullanımı: Bir Afiş Tasarımı”

“Individual Social Responsibility And Correct Use of Language in Culture
Transfer: A Poster Design”

Bahar Urhan, Çağrı Gümüş

449 “Kurumsal Kimlik Oluşturmada Grafik Tasarımın Rolü ve Önemi”
“The Role and Importance of Graphic Design in Creating a Corporate
Identity”

Kani Ülger

473 “Geçici Afet Konutlarının Ortopedik Engellilerin Erişilebilirliği
Açısından İrdelenmesi”

“Research on the Accessibility of Temporary Disaster Housing for
Individuals with Orthopedic Disabilities”

Bülent Ünal, Emel Akın

Pars (Leopar) Postunun Mitolojik Olarak İncelenmesi ve Anadolu Dokumalarında Kullanımı

Doç. Dr. Elif Aksoy

Makale Geliş Tarihi: 01.12.2019
Yayına Kabul Tarihi: 15.09.2020

Özet

Hayvan postu tarih boyunca birçok uygarlığın mitinde önemli bir yere sahip olmuştur. Kuvvet, yaradılış ve üreme ile özdeşleşen pars, aslan, jaguar gibi yırtıcı hayvanlar, Paleolitik dönemden beri duvar resimlerinde görülmeye başlamıştır. İlkçağ insanı, bu yırtıcı hayvanları mağara duvarlarını süslemek amacıyla değil, belli bir temayı anlatmak için kullanmışlardır. Mağara duvarlarına çizilen hayvan motifleri, sanatsal anlamlarının dışında, onlar için kutsal olmakla birlikte onların mitolojik ve sembolik anlatımlarının sahneleridir. Pars, benekli postu ile birçok duvar resminde betimlenerek doğurganlık temasını anlatan bir kült haline gelmiştir. 16. yüzyıldan önce ortaya çıkan Pars postu, dokumaların orta zeminine gerilerek, tüm uzuvları ile birlikte temsili olarak verilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada, post desenli dokumaların çıkış noktası olarak kabul edilen Pars kültürünün hangi medeniyetlerde ne için kullanıldığı ve bu kültürün, onlar için ne anlama geldiği mitolojik olarak incelenecektir. Ayrıca post desenli kompozisyonların Anadolu'nun hangi yörelerinde, dokumalarda süsleme elemanı olarak kullanıldığı ve zaman içerisinde kompozisyon açısından nasıl bir değişim gösterdiği irdelenecektir.

Anahtar Sözcükler: Anadolu, Mitoloji, Pars Postu, Doğum ve Üreme, Post Desenli Dokumalar

MYTHOLOGICAL INVESTIGATION OF LEOPARD HIDE AND ITS USE IN ANATOLIAN WEAVINGS

Abstract

Animal hide had an important place in the myths of many civilizations throughout history. Predatory animals such as pars, lions, and jaguars, which are identified with power, creation, reproduction, have begun to be seen in murals since the Paleolithic period, later used as decorative elements in many branches of art. Ancient people used these predatory animal not to decorate the cave walls, but to explain a certain theme. Animal motifs drawn on cave walls, apart from their artistic meaning, are sacred to those who draw them, also are scenes of their mythological and symbolic expressions. Pars, one of the symbols of the primitive world, has become a cult that depicts the theme of fertility in many murals with its speckled hide. The leopard hide, which emerged before the 16th century, has been stretched to the base of the weaving and tried to be given with all its limbs. In this study, it will be examined mythologically in which civilizations the Pars cult, which is accepted as the starting point of the post patterned weavings, was used and what this cult meant for them. In addition, it will be scrutinized in which regions of Anatolia the post-patterned compositions were used as decoration elements in weavings and how they changed in terms of composition over time.

Keywords: Anatolian, Mythology, Leopard hide, Birth and Fertility, Skin Patterned Woven.

1. Giriş

Yerleşik yaşama geçilmeden önce yeryüzündeki sıcak bölgelerde avcılıkla geçinen ilk insanlar, farklı doğa koşullarına karşı vücutlarını dış etkenlerden korumak ve örtünmek amacıyla avladıkları hayvanların postlarını kullanmışlar, daha sonraları bitkilerin saplarından, yapraklarından ve dallarından yaptıkları örtülerle giyinmeye başlamışlardır. Elde ettikleri giysileri birbirlerine tutturabilmek için, ağaç dikenleri, avladıkları hayvanların kemikleri ve balık kılçıklarını kullanmışlardır. Sonraki dönemlerde insanların yaşam şekillerinin değişmesiyle birlikte düğümleme tekniği bulunmuş, yaprakların sapları birbirine düğümlenip eklenmek suretiyle ilk giysiler elde edilmiştir. Bu teknik, daha sonraları saz ve otlara da uygulanmıştır (Yağan, 1978: 10). İnsanlar, hayvanlardan elde ettikleri yünleri iplik haline getirebilmek için eğirmişler ve onları çeşitli bitkilerle kaynatarak değişik renklere boyamışlardır.

Tarihsel süreç içerisinde Anadolu, birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. M.Ö. 12. - M.Ö 7. yüzyıllar arasında, Orta Anadolu'ya (Bitinya bölgesi) yerleşen Frigler dokumacılık konusunda çok ilerlemişlerdir. Frigya'nın başkenti olan Gordion'da yapılan arkeolojik kazılarda, Frig tekstil örneklerine rastlanmıştır (Ramsay, 1897: 16). M.Ö. 2025 ile M.Ö. 612 yılları arasında yaşayan ve ticarete çok gelişmiş olan Asurların yerleşim yeri olan Achemhöyük'te bir odada Asur ticaret kolonileri dönemine ait küçük parçalar halinde beyaz renkli ketene benzeyen bir dokuma ile karşılaşmıştır (Özgüç, 1968: 21). Hititlerin dokumacılık konusunda iki önemli kenti olan Arinna ve Zippalanda'da yaşayan dokumacıların Anadolu'nun en eski kilim dokumacıları olduğu düşünülmektedir (Çakmak, 2012: 307). Mezopotamya ve Anadolu'da yaşayan uygarlıklar ticari, sosyal ve siyasi olarak birbirlerinden etkilenmişlerdir. Dolayısıyla medeniyetler arasında, dokumacılık ve giyim gibi konularda karşılıklı ilişki kurulmuş, Mezopotamya geleneği olan tüylü hayvan postlarının birbirine eklenmesiyle oluşturulan elbiseler, bir süre sonra Anadolu'da da görülmeye başlanmıştır (Türkoğlu, 2002: 26).

1.1. Literatür Araştırması

İlk insanların soğuk hava şartlarından korunmak için önce hayvan postlarını kullandıkları, sonra bitki saplarından ve hayvan liflerinden yararlanarak dokuma yapmayı öğrendikleri bilinmektedir. Avcı-göçebe halinde yaşayan kavimler, hayvanlardan elde ettikleri yünlerle, hayvan postunu taklit ederek suni post elde etmişlerdir (Erdmann, 1951: 84-87). Bu suni post benzeri dokumaların, düğümlü halının başlangıcı olduğu ve bir takım aşamalardan geçerek dokumalarda desen olarak günümüze kadar geldiği aşikârdır.

Hayvan postunun çeşitli uygarlıkların mitlerinde de adı geçmektedir. Örneğin Yunan kahramanı Herakles; mağara adamı gibi hayvan postlarına bürünür ve elinde bir sopa taşır. Daha sonra yeraltı dünyasına gider, ölümsüzlük meyvesini arar ve Olympos Dağı'nda tanrılar âlemine çıkar (Armstrong, 2006: 35-37).

Anadolu Parsı, (Pantera Pardus Tulliana) dünyadaki bütün Pars (Panter, Leopar) türleri içinde en iri olanıdır. Kar leoparı ve panter olarak da bilinen Pars, antik zamanlardan beri üreme ile ilgili bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Pars (Leopar), insanoğlunun Anadolu'da her zaman ilgisini çekmiş ve kült hayvan konumuna yükselmiştir. Dolayısıyla Parslar, Çatalhöyük'te bulunan yaklaşık 9.000 yıllık duvar resimlerinde, Ana Tanrıça heykellerinde, Erzurum'da Yakutiye Medresesinin taş kapısında, Sümerler ve Urartuların taş rölyeflerinde, Anadolu Selçuklu sikke ve çinilerinde bir süsleme elemanı olarak kullanılmıştır.

"Pars" tasviri, Altay- Sayan dağlık bölgesi ve Hakas-Mengüsu vadisinde de görülmektedir. Hakas ve Tuva Türklerinin yaşadığı Asya kıtasının merkezinde kendi kuyruğunu ısırması ve daire biçiminde dönük duran, bronzdan yapılmış kar leoparı figürleri bulunmaktadır. Pars kültürünün yaygın olduğu Türk halklarından birisi de Yenisey Kırgızlarıdır. Türk Cumhuriyetlerinden Tataristan devlet arması, Hakas devlet arması ve Avrupa'nın Bereket Ogunu, Almatı (Alma-Ata) ve Almanya'nın Kazruhe şehirlerinin armaları Pars figüründen oluşmaktadır (Davletov, 2007: 30-33). Ayrıca Altaylar'da, Pazırık kurganından çıkan birey örtüsünde, kartal ve kar leoparı mücadelesi betimlenmiştir. Türk coğrafyasında Paleolitik dönemden itibaren Pars figürlerini Azerbaycan ve Kazakistan kaya resimlerinde, Türkistan Orankay kasabasının girişinde ve Türkistan tren istasyonunun kapı tokmaklarında da görmekteyiz. Bu resimlerde Parsın kutsanması da başka bir önem ifade etmektedir. Osmanlı padişahlarının giydikleri çatma kumaşlardan yapılmış kaftanlarda, yoğun bir şekilde kullanılmış olan motiflerin başında pars beneği ve kaplan postu motifi gelmektedir.

Postlu halıların, aynı isimle anılan ama gerçek bir hayvan postuna benzeyen örneklerine "Post Motifli Halı" denilmektedir. Bu halıların 16. yüzyıldan önce ortaya çıktığı, 16. ve 17. yüzyıl boyunca gelişimlerini sürdürdükleri bilinmektedir. Desenleri hayvan postuna benzediği için post motifli halı olarak bilinen bu dokumaların dokuma merkezi belli değildir (Aslanapa, 1953: 31-36). Aslanapa, bu halıları post motifli halılar olarak isimlendirirse de, bu halıların aslında "Post Desenli Halılar veya Kilimler" olarak adlandırılmaları daha yerinde olacaktır. Çünkü post desen sadece halılarda değil, kilim gibi başka tekniklerde yapılan dokumalarda da görülmektedir.

Halı ve kilimlerde dokumacıların duygularını, inançlarını, etnik kültürlerini bir bakıma her toplumun kendi damgasını yansıtan ve yörelere göre farklı şekillere bürünen ve farklı anlamlar barındıran sembollere "motif" denilmektedir. Motifin terim anlamı, en küçük süsleme unsuru veya birimidir. Motiflerin bir araya gelmesiyle desenler; desen ve motiflerin bir arada olmasıyla da çeşitli kompozisyonlar ortaya çıkmaktadır.

Post desenli halıların zemin kısmındaki hayvan postu, bazı yayınlarda Madalyon olarak belirtilmiştir (Kulaz, 2017: 74). Zira sanat tarihi terminolojisinde bu düzenlemeye Madalyon adı verilmektedir. Madalyon, kadınların boyunlarına zincirle takılan, genellikle değerli taşlardan veya metalden yapılmış, içine küçük resim konulan, süs eşyasıdır. Dolayısıyla bu süs eşyası, geleneksel sanatlar ve özellikle de dokuma ve kumaş sanatında da çok kullanılmıştır. Batı Anadolu'da Göbek denilen bu madalyonlara, Anadolu halıları üzerinde yapılan incelemelerde de ana motifin Göl olduğu ve bunlara bölgelere göre Göl, Sofra veya Elek denildiği görülmüştür (Görgünay, 1994: 34-35). Göl, halıların orta kısmında yer alan kümeleşme ile grup oluşturan motifler veya halının diğer motiflerden biçim, büyüklük ve kümeleşme itibarıyla ayırt edilen motifler grubudur (Aksoy ve Bülent, 2018: 531). Dolayısıyla Madalyon, Sofra, Elek veya Göl bir tek motif değil, çeşitli motiflerle meydana gelen büyük bir motifler topluluğudur. Yöreye göre kompozisyon açısından şekil değiştiren ve genellikle tüm zemini kaplayan ve birçok motifin bir araya gelmesinden oluşan postu, bir motif olarak değil, desen olarak ele alınması daha yerinde olacaktır.

1.1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Pars Postunun

1. Tarihsel süreç içerisinde çeşitli medeniyetlerde ne için kullanıldığı ve ne anlama geldiği,
2. Anadolu'da daha çok hangi yörelerde kullanıldığı ve halıların yüzyıllara göre kompozisyon açısından nasıl değişim gösterdiği incelenecektir.

1.1.3. Materyal ve Metot

Çalışma, literatürden ve internetten elde edilen verilerin analizi ve yeniden düzenlenmesi yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla halı ve kilim dokumacılığı ile ilgili kaynaklar taranmış ve bu kaynaklarda bulunan post desenli 14 dokuma örneklem olarak seçilmiştir. Yapılan literatür taramasında bu kompozisyonda yapılan halıların dokunduğu şehirler tespit edilmiş, seçilen örneklerin bilgisayar programında çizimleri yapılarak, dokumalar arasındaki farklılıklar ve benzerlikler belirlenmeye çalışılmıştır.

2. Çeşitli Medeniyetlerin Mitolojilerinde Pars, Aslan, Kaplan ve Jaguar

Pars (Panter-Leopar) motifi, Uygur ve Göktürk dönemlerinde sosyo-kültürel boyutta etkisini gösteren ve ayrıca uzayda bir yıldız takımının adı olarak anılan, çok eskiden beri kullanılmış bir motiftir. Yunan tarihçisi Heredot, İskitlerin kültüründe Parsın önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedir (Esin, 2001: 26, 140, 45).

Birçok mitolojide hayvanların en güçlüsü olan ormanların kralı sayılan aslan, güçlülük, yüreklilik ve güneşin simgesi olarak Tanrılık özelliğine sahiptir. Mısır mitolojisinde Tanrıça Tefnut (Tefnet), rutubet Tanrıçası olarak bilinir ve aslan başlıdır. Babil'de savaş ve aşk tanrıçası Ishtar'ın yanında hep bir aslan vardır. Sümer güneş tanrısı Marduk ise, güç ve kuvveti sembolize eden bir aslana sahiptir. Hint mitolojisinde Tanrı Vişnu, dokuz kez yeryüzüne inmiş ve her birinde de başka bir kişilikte görünmüştür. O, yeryüzüne dördüncü kez aslan olarak inmiştir. Aslan, ayrıca Hint mitolojisinde kuzeyin, Budizm'de yasaların koruyucusudur (Hançeroğlu, 1975: 1-861; Telesco, 1995: 21-44).

Kaplan, Türklere kudret ve yiğitliğin (Alplik) simgesi olarak da gösterilmektedir. Türk mitolojisinde Şamanların, dua (ibadet) esnasında trans halinde iken turna, doğan, güvercin, kaplan ve pars gibi başka bir canlıya dönüştüğüne inanılmaktadır. Buna "don değiştirme" de denilmektedir. Don değiştirip, turnaya dönüşen ve uçan Şamanın, bu esnada Tanrısal ruhla iletişim kurduğuna, Tanrıdan bilgi ve haber aldığına inanılmaktadır (Abak, 2015: 83). Kaplan postu, Budistler için, Budizm'in gücünü ve hükümdarın kudretini ifade eden, taht simgesidir (Çoruhlu, 1999: 151-153). Tibet'te, kaplanın koruyucu bir ruh olduğu inancı yaygındır. Türkler, erken dönemde kaplanı, kutsal kabul etmiş ve öldürmemiştir. Orta Asya'da Şamanlar, ayinler sırasında doğum ve ölümle ilgili olayları temsil ederlerken çoğu kez akbaba, yılan, geyik, kartal, koç, pars kılıklarına girmişler; ruhun gelişi, doğum, ölüm ve ruhun vücuttan çıkışı gibi konuları danslarla anlatmışlardır (Ateş, 2001: 155).

Güney Amerika'da Jaguar, onun ruhuna sahip olan Şamanlar için bir güç kaynağıdır. Onlara göre, Şamanlar öldükten sonra, jaguarların içinde hayatlarını sürdürürler (Çoruhlu, 1995: 1-286; Erk, 1978: 1-26; Telesco, 1995: 21-44; Topuz, 1971: 203-259).

Türkmen aşiretlerinin bazılarında, hayvan postunun, hastayı iyileştirdiği inancı bulunmaktadır. Hayvan postuna yatırma suretiyle gerçekleştirilen sağaltma yöntemlerindeki temel amaç, yatırılan kişiyi mümkün olduğunca fazla terleterek hastalığını iyileştirmektir. Bu olayda, iyileşmeyi sağlayan

şey, terleme değildir. Tedaviyi sağlayan şeyin hayvanın gücü olduğuna inanılmaktadır. Birçok hayvanın postu, terletme özelliğine sahip olmasına karşın, kullanılacak postun ait olduğu hayvanın seçimini, kültürel altyapı ve bellek belirlemektedir (Roux, 2005: 166).

Anadolu masallarında da -Altay destanlarında olduğu gibi- özellikle ad verme seremonilerinde dervişler post giyer ve çingirak takarlar. Örnek olarak Harput'a (Bugünkü Elazığ) ait bir masalda şöyle anlatılmaktadır: "...Bir çocuğa ad bulunamıyor ve ona "adı bellisiz" (adsız?) deniliyor. Bir ad koymak için büyük bir toplantı yapılıyor. Bu sırada post giymiş ve postun tüyelerine de çingiraklar takmış bir derviş geliyor ve şöyle diyor: "Ali dost, Veli dost! Eller giyer, birer post! Biz giyeriz ikişer post!" diyerek, oğlanın adını koyuyor ve kayboluyor. Bu masal da, en eski "çingiraklı-post giyim, iki post giyen, çocuğa ad veren, çingiraklı derviş" gibi ifadeler Proto-Türk motiflerini içinde toplamaktadır (Ögel, 1995: 14).

Köroğlu'nun dizelerine göre:

"Kaplan postu giyişliler ve dervişler: "... Kaplan postu giyiştiler, gelin gelin duruşalım" adlı dizelerden de dervişlerin kaplan postuna büründükleri anlaşılmaktadır. İstanbul'daki geçit resimlerini gösteren minyatürlerde de, "kaplan postu giymiş dervişlerin" görülmesi bu olayı örneklemektedir (Ögel, 1995: 536).

Hoço'da 8.ve 9. yüzyıllara ait Mani dinî geleneğine mensup bir yazma eserde görülen tasvirde üç benek nakışı, müzisyenlerin kaftanlarında pars postu taklit edilerek çizilmek suretiyle karşımıza çıkmaktadır (Resim 1). Acemlerin efsanevî şâhı Kiyumers de, Şehnamelerde kaplan ve pars postu giysileriyle (Resim 2) resmedilmiştir.



Resim 1. Mani yazmalarında üç benek nakışlı kaftan giysili müzisyen tasviri, (8.-9. yüzyıl, Hoço (Doğanay, 2004: 209).



Resim 2. Kaplan postu üzerinde oturan Efsânevî Acem Şâhı Kiyumers, (16.yüzyıl), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul (Doğanay 2004: 211).

Osmanlı minyatürlerinde pars postuna bürünmüş birçok figüre rastlanılmaktadır. IV. Murat, Bağdat Seferi'nden sırtında bir "Pars Postu" ile dönmüştür (Resim 3- 4). Aslında bu şaşırılacak bir şey değildir. Çünkü eski Türk- Uygur ve Göktürk Alpleri, "Erginlenme" yani "Er olma" ritüellerinden sonra, yırtıcı hayvan şekline girmişler, savaşlarda ise bu hayvanların postunu giymişlerdir. Onlar için özellikle pars postu önemli olmuştur. Çünkü "kılık değiştirmek" anlamına gelmek olan "Erginlenme" başka bir bilinç düzeyine geçiş yapmak demektir. Bunun nedeni ise Türk kozmoloji düşüncesi ile bağlantılı olmasıdır.

Eski Türk düşünce sistemine göre, Türkler Batı yönüne ve bu yöne yerleştirdikleri takımyıldızına, Pars Takımyıldızı (Resim 5) adını vermişler ve onu kutsamışlardır. Bundan yola çıkılarak Türkler yaşadıkları coğrafi konuma göre bir kozmolojik sistem geliştirmişlerdir denilebilir (Bilgili, 2020: 72).

Alp-Er-Tonga'nın ve başka Türk beylerinin adı veya unvanı olan Tonga (kaplan), bars, irbiş (ak pars) ve daha sonra aslan gibi yırtıcı ongunlarda, Çu döneminden itibaren Alplikle ilgili olmakla beraber, Kök Türk ve Uygur çevresinde yeni etkiler kaydetmişlerdir. Uygur sanatında yırtıcı hayvan postu giymiş kişi resimleri, Helenistik sikkelerle Orta Asya'ya gelip hükümdar

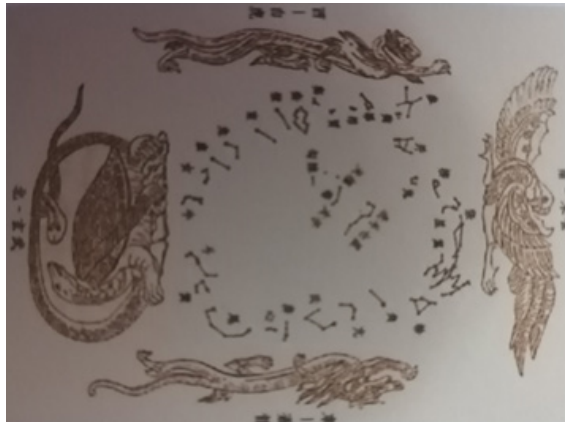
simgesi olmuştur. Ak-bars (pars) denen yıldız takımı ve Erliğ veya Erklig adı verilen (kuvvetli anlamında) ve bir Alp olarak hayal edilen Venüs (Zühre) gezegeniyle sonbahar ekinoksunda göğün en tepesinde gözüken ve Kara-Alp (Hü) denen yıldızdır (Esin, 2001: 140-26).



Resim 3. Resmin sağ alt köşesinde, Pars postu kaftanıyla at üstünde tasvir edilmiş Dîvâne-i Rumeli (16. yüzyıl), Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul. (Doğanay, 2004: 211) (Solda)



Resim 4. Murat'ın Bağdat Seferinden' (Sağda)



Resim 5. Eski Türk Mitolojisine göre dört ana yöndeki takım yıldızlar (Bilgili, 2020: 72)

Kaşgari'ye göre Alp, tek başına düşmanla savaşan yiğit bir savaşçı demektir. Savaşlarda tüm silahları kullanan, "Pars Postu" giyen, tek başına savaşmaya hazır Alp'ler (Alp-Er-Tonga) bulunmaktadır. Göktürk döneminde ise, Alp'lik ongunları Tonga, Bars, vb diğer yırtıcılar ile Büke-Ejderha ve Böri-Kurt ile ifade edilmektedir (Bilgili, 2017: 44).

Hunlarda, pars, kaplan, aslan gibi yırtıcı hayvanlar, gündüzü; çift tırnaklı hayvanlar; geyik ve dağ keçisini, boğa ise geceyi simgelemektedir (Diyarbakırlı, 1972: 165). Pazırık'te çıkan bir betimlemeden anlaşılıyor ki, evren aynı zamanda baharda göğe çıkarken eril, kışın yerin altındayken dişil ve karma bir varlık olabilmektedir. Buradaki söz konusu olan evren betimlemesi; insan başlı, boynuzlu, pars gövdeli, kuşkanatlı bir varlıktır. Çatalhöyük'te çift yapılan pars kabartmalarının üzerindeki beneklerle, pars gövdesinin üzerindeki benekler, tıpa tıpa aynıdır (Cıbroğlu, 2008: 116). Çatalhöyük tapınak duvarlarında tanrıçanın, inek başları, geyik ve leoparla (kadın-rahim-plasenta- yumurta) birlikte kurgulanması, doğum ve yaşam olgularının tüm unsurlarının bir arada tasvir edilmiş olması bakımından oldukça ilginçtir (Ateş, 2001: 135). Dolayısıyla, Çatalhöyük duvarlarında inek, geyik, pars (leopar) ve kartal gibi hayvanlar, doğum ve ölüm temalarını anlattıkları için kutsal sayılmışlardır.

Uygur ve Osmanlı ressamaları, timsah-evrenlerin yapışkan ve pullu derisini, pars-evrenlerin benekli tüylerini, geyik-evrenlerin boynuzlarını doğal bir şekilde resimlemeye özen göstermişlerdir (Esin, 2004: 141-142).

Çin mitolojisinde ise pars kültü, mitik hayvan Po-king ile özdeşleştirilmiştir. Po-king, erkek ve dişinin birleşmesi sonucu yumurtada oluşan ilk bölünme hareketini temsil etmektedir. Mayalarda da karşımıza çıkan pars kültü, tomurcuktan çiçeklerin açılması olarak betimlenmiştir. Ayrıca Maya mitolojisinde pars kültü, ay ve istiridye ile ilişkilendirilmiştir. Ay ile özdeşleşmiş olmasından parsın yumurtayı temsil ettiği gibi, ayrışma pozisyonunun ise, ikiye bölünen yumurtayı betimlediği düşüncesini güçlendirmektedir (Mellaart, 1967: 53).

3. Anadolu'da Post Desenli Dokumalar

Post desenli halılar olarak bilinen bu dokumalar, hayvandan çıkarılan postun aynen haliya yansıtılmasından meydana gelmektedir. Hayvan postlu halıların ilk örneklerinin, 16. yüzyıldan önce ortaya çıkmış ve 20. yüzyıla kadar Anadolu'nun birçok yöresinde dokunmuş olduğu yukarıda belirtilmişti. Halılar üzerindeki postlu kompozisyonların ilk örneklerinde beneklerin mevcut olduğu görülmektedir. Bu postlarda görülen benekler, pars (leopar) postlarından gelmektedir (Aslanapa, 1953: 33). Anadolu

¹ https://tr.pinterest.com/pin/444660163211780804/?nic_v2=1a316dX8f

dokumalarında, hayvan postundan oluşan kompozisyonlar yöreden yöreye değişiklik göstermektedir. Çünkü her yöre, içinde barındırdığı etnik kültürün sanata bakışını ve etnografik özelliklerini yansıtmaktadır.

Hayvan postlu seccadeler, Türk halı sanatında önemli bir gruba oluşturmaktadır. Post desenli kompozisyonlar, Çanakkale yöresinin Avunya ve Agonya bölgelerinde Yörüklerin dokudukları halılarda da görülmektedir. Resim 6'daki Çanakkale bölgesine ait olan halı, 20. yüzyılda dokunmuş olup, 103 x 135 cm boyutlarında tek mihraplı seccadedir. Dokumanın zemin kısmında, basamaklardan oluşan geometrik post desenli kompozisyon dikkat çekmektedir. Halının tepelik kısmından aşağıya doğru bir kamil sarkıtılmış, bordürlerde, mihrabın dışında ve iç kısmındaki alanlarda bitkisel motifler kullanılmıştır. Halıda postun ayakları, kuyruğu ve başı stilize edilerek geometrik bir formla zemine yerleştirilmiştir. Kompozisyon dikey yönden simetrik, yatay yönden asimettir. Dokumada asimettik bir kompozisyon olması tekdüzeliğin giderilmesine yardımcı olmuştur (Resim 6).



Resim 6. Çanakkale Avunya halısı², 20.yüzyıl, 103 x 135 cm (Çizim: Elif Aksoy)

Resim 7'de görülen 102 x 180 cm boyutlarındaki Afyon yöresine ait çift mihraplı seccadede, post desen keskin ve geometrik bir hatla karşımıza çıkmaktadır. Post desenin içinde baklava şekilli bir Göl görülmekle birlikte, genel olarak halının tümünde geometrik ve bitkisel motiflerden oluşmuş bir kompozisyon dikkat çekmektedir. Halıda, hem yatay eksen hem de dikey eksende simetri sağlanmış, dolayısıyla her iki eksen de aynı motifler kullanılmıştır (Resim 7).



Resim 7. Afyon, Kilim, 20. Yüzyıl, 102 x 180 cm, (Kalay ve Subaşı 2016: 69) (Çizim: Elif Aksoy)

Uşak halıları, Anadolu Selçuklu halılarından sonra, gerek motifleri gerek kompozisyon özellikleri ile 16. yüzyıldan başlayarak Türk Halı sanatının ikinci parlak devrini oluşturmaktadır. Türk dokuma sanatı içerisinde birkaç farklı gruptan oluşan Uşak halıları, Avrupalı ressamın tablolarında sık sık tasvir edilmiş, 18. yüzyıl sonuna kadar dokunmaya devam etmiştir. Uşak halıları Yıldızlı, Madalyonlu, Kuşlu, Çin Temanili, Post desenli ve serbest bitkisel motiflerden oluşan kompozisyon özelliklerine sahiptir. Resim 8'deki Uşak halısı çift mihraplı seccade olup, post desenli halı grubuna girmektedir. Dokumada büyük bir motif yoğunluğu göze çarpmaktadır. Post desen, ince ve zarif bir üslupta verilmiş, postun dışında kalan alanlarda

² <http://ucanhali.com.tr/eskisitedir/klasik-halilar/antik-yoruk-halilari/11074-canakkale-yoruk-hali>

hatayı ve rumilerden oluşan grift bir kompozisyon oluşturulmuştur. Post desenin içi, pars beneği motifleri ile bezenmiştir. Seccadenin tepelik ve ayaklık kısımlarında aşağıya doğru sarkan kandil motifleri yer almaktadır. Halı simetrik bir kompozisyondan oluşmuş olup, tüm ekseninde motif, desen ve renkler eşit olacak bir şekilde düzenlenmiş, her iki tarafta biçim ve motifler benzer şekilde dağıtılmıştır (Resim 8).



Resim 8. Uşak, 17. yüzyıl, 94 x 107 cm, Bausback Collection³ (Çizim: Elif Aksoy)

Doğu Anadolu Bölgesi'nde Tunceli ilinin Pertek ve Çemişgezek ilçeleri arasında kalan ve Şavak yöresi olarak adlandırılan alanda yaşayan Şavak aşireti etnografik ve sosyolojik açıdan zengin dokuma gelenek ve tekniklerine sahiptir (Aksoy, 2011:1-2). Resim 9'da görülen Şavak halısı çift mihraplı seccade olup, post desenli halı grubuna girmektedir. Halının bordüründe sembolik motifler grubuna giren ibrik motifleri, zeminde postun dışında kalan alanlarda ise bitkisel motifler yer almaktadır. Postun ayak ve kolunu temsil eden bölümlerinde hayvansal motif olan geyik motifleri, orta kısımda bir göl görülmektedir. Halı hem dikey hem de yatay ekseninde simetrik bir kompozisyondan oluşmuş olup, tasarımdaki biçimler ve renkler tüm halıda eşit bir şekilde dağılmıştır (Resim 9).



Resim 9. Tunceli, Şavak Halısı, 20. Yüzyıl, 196x 263 cm. (Kulaz, 2017: 80)
(Çizim: Elif Aksoy)



Resim 10. Manisa Yunt Dağı, 20.yüzyıl, Halı, 97,5 x 152,5 cm,
(Karavar ve Öztürk 2019: 85) (Çizim: Elif Aksoy)

³ http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/transylvanian/peter_bausback_ushak_rug_XVIIc.htm

Manisa'nın kuzeyinde yer alan Yunt Dağı bölgesindeki köylerde yaşayan Yörük toplulukları, geleneksel halı dokumacılığını günümüze kadar devam ettirmişlerdir. Resim 10'da görülen Manisa yöresine ait halı çift mihraplı olup, geometrik ve bitkisel motiflerden oluşmuştur. Post, keskin hatlarla ve düz çizgilerle çizilmiş olup, hayvanın ön ve arka ayakları bordür çizgisi ile birleştirilmiştir. Postun baş ve kuyruk kısmında, böceğe benzer motifler görülmektedir (Resim 10).

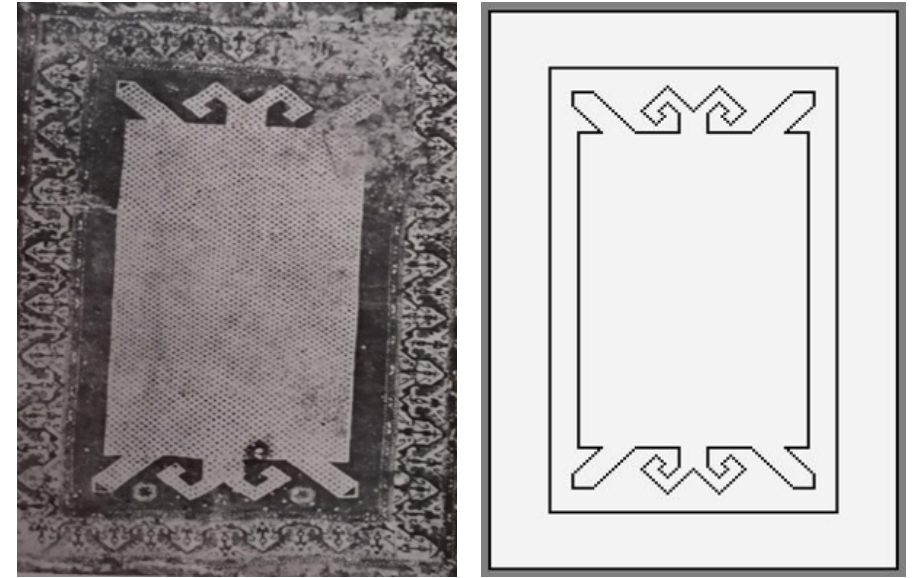


Resim 11. Bergama, İzmir, 18. Yüzyıl, 100 x 132 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Türk El Dokuması Halıları 2006: 77) (Çizim: Elif Aksoy)

Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan 18. yüzyıla ait Bergama halısı geometrik, bitkisel ve sembolik motiflerin görüldüğü bir kompozisyondan oluşmaktadır. Altıgen şeklindeki post desenli örnekte baş ve kuyruk, ön ve arka ayaklar gerçeğe yakın bir şekilde tasvir edilmeye çalışılmıştır. Çift mihraptan oluşan seccadede hayvanın baş ve kuyruk kısımları, alınlık ve ayaklık bölümünü belirlemiştir. Halıda bitkisel, sembolik ve geometrik motifler dikkat çekmektedir (Resim 11).

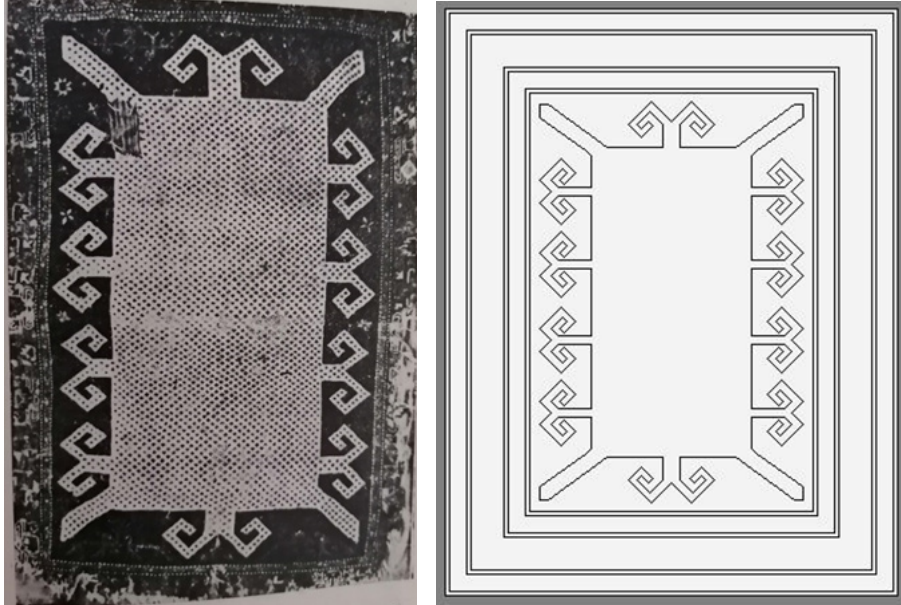


Resim 12. Sivrihisar, 17. Yüzyıl, 145 x 181 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Aslanapa 1987: 192) (Çizim: Elif Aksoy)

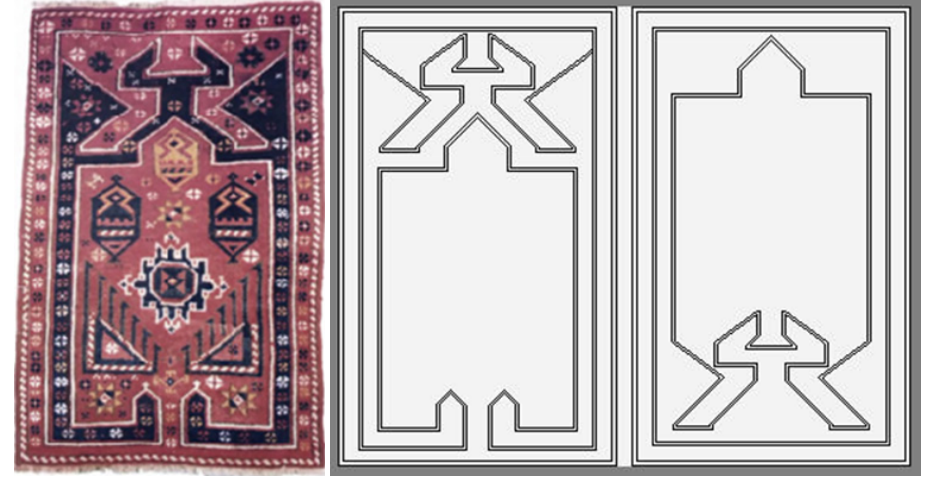


Resim 13. Konya Alâeddin Türbesi, 17. Yüzyıl, 1.81 x 1.90 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Aslanapa 1953: 405) (Çizim: Elif Aksoy)

Resim 12'deki seccade Eskişehir Sivrihisar yöresinde dokunmuş olup, 17. yüzyıla tarihlidir. Bitkisel ve geometrik motiflerden oluşmuş halıda diğer dokumalardan farklı bir desen teşkil eden dikdörtgen bir form görülmektedir. Kırmızı renk üzerine gerilmiş gibi gözükten postun içi pars beneği ile bezenmiştir. Dokumanın alınlık ve ayaklık bölümlerine, hayvanın baş ve kuyruk kısmını belirleyen alana koçboynuzu motifleri yerleştirilmiştir (Resim 12). Resim 13'deki Konya Alaeddin türbesinde bulunan halının zemin kısmındaki post desen kompozisyon itibarıyla Sivrihisar seccadesine benzerdir. Sivrihisar halısında gövdeden yanlara doğru V şeklinde motifler görülürken, Konya halısında bu alanda herhangi bir motif kullanılmamıştır (Resim 12-13). Hiçbir manası olmayan V damgası, Kırgızların sanat eserlerinde karşımıza çıkmakla beraber, bu sembolün, genellikle koyunların kulağına ve yanağına damga olarak vurulduğu bilinmektedir (Gülensoy 1989: 68). Resim 14'teki Sivrihisar seccadesi de bu gruba dâhil olan başka bir örnektir. Sivrihisar seccadelerinde post desen aynı olup, aralarındaki fark gövdenin sağına ve soluna V veya koçboynuzu motiflerinin eklenmiş olmasıdır. Her üç halı da çift mihraplı olup, bordürlerinde bitkisel motiflerden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Seccadelerde alınlık ve ayaklık kısmını belirleyen herhangi bir işaret bulunmamaktadır.



Resim 14. Sivrihisar Şeyh Baba Yusuf Camisi, Olasılıkla 17. Yüzyıl, 1,45 x 1,81 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Aslanapa, 1953: 403) (Çizim: Elif Aksoy)



Resim 15. Balıkesir, Olasılıkla 19. Yüzyıl, 62 x 95 cm, Şefik Fenmen Koleksiyonu (Çizim: Elif Aksoy)

Şefik Fenmen Koleksiyonunda bulunan Balıkesir yöresine ait tek mihraplı halıda, geometrik, sembolik ve bitkisel motiflerden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Halıdaki postun baş, arka ayaklar ve kuyruk kısımları belirgin olup, ön ayaklar kesilerek gövde ile bütünleşmiştir. Ayrıca mihrabın üst kısmında bulunan ve bordür tarafından kesilmiş şekil, 180 derece döndürülüp, hayvanın kuyruk kısmına yerleştirildiğinde postun ayakları ortaya çıkmaktadır. Seccade, yatay ekseninde asimetric, dikey ekseninde simetric bir kompozisyonla oluşmaktadır (Resim 15).

Resim 16'da görülen Sakarya yöresine ait seccadede, geometrik ve bitkisel motiflerle bezenmiş bir kompozisyon görülmektedir. Halı, çift mihraplı seccade olup, hayvanın baş ve kuyruk kısmı bordür ile kesilmiştir. Postun arka ve ön ayakları yaprak motifleri ile tasvir edilmiş olup, alınlık ve ayaklık kısımlarını belirginleştiren herhangi bir işaret yoktur. Halının merkezinde ise, altıgen bir göl görülmektedir (Resim 16).

Kütahya yöresine ait ve özel koleksiyonda bulunan resim 17'deki seccade, çift mihraplı olup, geometrik ve bitkisel motiflerden oluşmuştur. Dokumada, yatay ekseninde asimetric, dikey ekseninde simetric bir kompozisyon görülmektedir. Geometrik bir form içeren post desenli örneğin gövde kısmı geniş tutulmuş, hayvanın baş, kuyruk ve ayakları kısa ve küçük çıkıntılarla gösterilmiştir. Halının merkezinde ise altıgen bir göl bulunmaktadır (Resim 17).



Resim 16. Sakarya Pamukova, 20. yüzyıl, 104 x 168 cm. (Çoruhlu ve Alkan 2019: 841)
(Çizim: Elif Aksoy)



Resim 17. Kütahya, 19. Yüzyıl, 191 x 231 cm, Özel Koleksiyon (Çizim: Elif Aksoy)
(Türk El Dokuması Halılar, 2006: 121)

Resim 18'deki Konya yöresine ait halıda betimlenen hayvan postunun baş ve boyun uzuvları kesilmiş, ön ve arka ayaklar ise gövdeden dışarı çıkan koçboynuzları ile belirtilmiştir (Resim 18). Bu halı, Sivrihisar'da Şeyh Baba Yusuf camisinden getirilen ve şu anda Türk İslam Eserleri Müzesinde bulunan halı ile (özellikle postun gövdesinden dışarıya doğru çıkan koçboynuzu motifleri) az da olsa benzer özelliklere sahiptir (Resim 14). Her iki seccade de geometrik motiflerden oluşan bir kompozisyon görülmektedir. Ayrıca resim 12, 13 ve 14'teki Konya ve Sivrihisar seccadeleri 17. yüzyılda dokunmuş, benzer kompozisyonlara sahip, kendi içinde belli bir grup oluşturabilecek karakteristik özellikte ve postun şeklini gerçekçi bir biçimde veren dokumalardır.

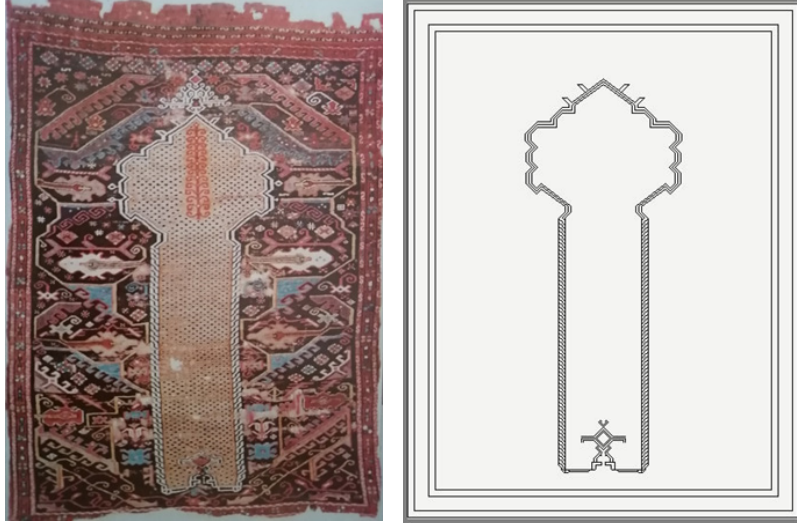


Resim 18. Konya Halısı⁴, 19 yüzyıl başları, 143 x 197 cm. (Çizim: Elif Aksoy)

Resim 19'daki Anadolu halısı diğer tüm örneklerden farklı bir kompozisyon sergilemektedir. Halının orta kısmını mihrap vazifesi gören siyah benekli ve sarı renkli gövdesi uzun bir pars postu bezemiştir. Halının ayaklık bölümünde, pars postunun arka iki ayağı belirgin bir şekilde gösterilmiş, fakat alınlık bölümünde olması gereken ön ayaklar kompozisyona dâhil edilmemiştir. Burada parsın sadece baş, sırt ve boyun kısımları görülmektedir. Diğer örneklerde parsın tüm vücudu, ön ve arka ayakları açılarak gerilmişken, bu dokumada pars, ayakta duruyormuş gibi bir izlenim yaratılmaya çalışılmıştır.

⁴ <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.65.html/2018/rugs-sale-118873>

Ayrıca bu çeşit post desenli kompozisyonlar, daha sonra Ermeni halılarında da ortaya çıkmıştır. Bunun Türk halılarının etkisi ile olması muhtemeldir (Aslanapa, 1953: 82)



Resim 19. Konya, 17. Yüzyıl, 1,45 x 2,11 cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi (Görgünay, 2001: 213) (Çizim: Elif Aksoy)

4. Değerlendirme

Postlu halıların, dokumalarda hayvan postuna benzeyen örneklerine "Post Desenli Halılar veya Kilimler" denilmesi, motif ve desen kavramlarının tanımları açısından daha uygundur. Bu halıların 16. ve 17. yüzyıl boyunca gelişimlerini sürdürdüğü ve birçok yörede bu desenlerin dokumalarda kompozisyon olarak kullanıldığı görülmektedir. 16. yüzyıldan önce ortaya çıktığı bilinen bu dokumalar, Anadolu'nun birçok yöresinde zamanla değişerek farklı tasarımlarla karşımıza çıkmaktadır. Post desenli halıların ve kilimlerin zemininde görülen pars, dokumalarda bazen gerilmiş, bazen hayvanın duruş pozisyonuna göre yerleştirilmiş, bazen de ön ayaklar iptal edilerek, sadece baş ve arka ayaklar görülecek şekilde tasarlanmıştır.

Post desenli dokumaların orta zemininde görülen pars kültürü,

1. Dünya üzerinde birçok uygarlığın sanat eserlerinde kullanılmış, üzerinde bulunan benekleri doğurganlık mitini sembolize etmiştir.
2. Pars (Panter-Leopar) motifi, Uygur, Göktürk, Sümer, Mısır ve İskit kültürlerinde önemli bir yere sahip olmuştur. Mısır rahiplerinin cenaze

törenlerinde ölünün yeniden doğumunu sağlamak için pars postu giydikleri bilinmektedir.

3. Pars kültürünün, Hinduizm ve Budizm dinlerinde koruyucu olarak görev yaptığı bilinmektedir.

4. Bazı kültürlerde pars postunu giymek, "Er olmak" gibi bir deyim haline gelmiş, özellikle de savaşlarda Alplik simgesi olarak görülmüştür.

5. Osmanlı padişahlarının kaftanlarında da parsın üzerindeki benekler kullanılmış, bu motif kuvveti ve gücü sembolize etmiştir.

6. Türkler, batı yönünü ve batı yönündeki yıldızı, pars takımyıldızı olarak isimlendirmişlerdir.

7. Pars kültürü, Çatalhöyük'te ve Urartu Uygarlığına ait eserlerde de süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. Urartuların kabartma eserlerinde Tanrılar, parsın üzerinde ayakta durarak onu hem bir binek hayvanı olarak göstermişler, hem de güç ve kuvvetin sembolü olarak resmetmişlerdir. Çatalhöyük tapınak duvarlarında, pars beneği kadın rahmindeki yumurtayı temsil etmektedir.

8. Çin ve Maya mitolojisinde pars, yumurtada oluşan bölünme hareketini simgelemektedir.

9. Pars kültürü, Anadolu Selçuklu sikkelerinde, çinilerinde ve İshak paşa sarayında da göze çarpmaktadır. Parsın üzerindeki benekler, doğurganlığı ve verimliliği simgelediği için birçok ülkede bulunan kaya resimlerinde kutsanma ritüeli olarak karşımıza çıkmaktadır.

10. Tarihsel süreç içerisinde ilkçağ uygarlıklarından başlayarak günümüze kadar gelen pars kültürü, Anadolu'nun birçok bölgesinde halı ve kilimlere yerleşmiş, üzerinde namaz kılmak için dini bir obje olarak kullanılmıştır.

11. Orta Asya Şamanları, doğum, ölüm, yaradılış ve yeniden doğum gibi olayları temsil etmek için ayinlerde pars, geyik, akbaba, koç, kartal gibi hayvanların kılıklarına girerek dans etmişler, bu ayinlerle doğum ve ölüm arasında bir bağ kurmaya çalışmışlar, ya da ölen bir kişinin başka bir vücutta yeniden doğmasını betimlemek istemişlerdir. Kızılderililer dahil hemen hemen tüm uygarlıklarda ölümlerin yüksek yerlere konulup akbabalara yedirilmesi ve daha sonra etinden arınmış iskeletlerin alınarak mezar odalarına cenin pozisyonunda yatırılıp gömülmesi, olasılıkla yeniden doğuşu simgelemektedir.

12. Asya mitolojisinde pars kültürü, doğurgan kadınların eşi olarak kabul

edilerek, kutsal sayılmış ve bu kutsallık için yaradılışın menşei anlamına gelen Töz kelimesi kullanılmıştır.

13. Mayaların çizdiği resimlerdeki bitkilerin tomurcuklarından çiçek açması, kadınla ve yumurta ile ilişkilendirilerek doğumu sembolize etmektedir.

14. Parsın üzerindeki beneklerin diğer tüm hayvanlardan farklılığını belirtmek için kadın-rahim-plasenta-yumurta dörtlüsü olarak kurgulanması ve bu hayvanın ana Tanrıça ile birlikte betimlenmiş olması, yumurta ve doğum arasındaki sembolik ilişkiyi göstermektedir.

5. Sonuç

Arkeolojik ve tarihî kaynaklara göre dünyanın en eski kavimlerinden olan Türkler, halı denildiğinde tüm dünyada akla ilk gelen göçebe topluluklarıdır. Orta Asya'da yaşayan kavimler, hayvanlardan elde ettikleri yünlerle, hayvan postunu taklit ederek, sunî post elde etmişler ve zamanla bu sunî post görünüşündeki dokumalar, halı ve kilimlerde süsleme unsuru olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Pars, sembolik anlamını esas olarak üzerindeki beneklerden almaktadır. Özellikle tüm uygarlıklarda parsi diğer yırtıcı hayvanlardan ayırmak için hayvanın üzerindeki benekler küçük noktalarla belirtilmiştir. Birçok medeniyette pars, Tanrıçanın yanında kutsal bir öge olmakla birlikte sanki onun bir parçasıymış gibi simgelenmiştir. Pars benekleri, ana rahmindeki yumurtaları temsil etmekle birlikte kadının ne kadar önemli ve kutsanan bir varlık olduğunu ve doğumun onun sayesinde gerçekleştiğini göstermektedir.

16. yüzyıldan önce ortaya çıkan fakat günümüze çok az ulaşan ve ilk örneklerini 17. yüzyılda gördüğümüz post görünümlü dokumalar, 18., 19. ve 20. yüzyıllarda Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde dokunmaya devam etmiştir.

Sivrihisar ve Konya halıları kompozisyon açısından birbirlerine benzemekle birlikte bu halılardaki post desenler, halı zemininin tam ortasına gerilerek yerleştirilmiş ve bordürlerinde bitkisel motifler kullanılmıştır. Konya Alaeddin türbesinde bulunan halıdaki post desen, Sivrihisar halısına göre daha sadedir. Bordürleri karşılaştırdığımızda ise, Konya halısının bordürü daha karmaşık ve grift görülmektedir (Resim12-13). Bu halılarda görülen post desen, sembolik olarak halının zemin kısmına gerilmiş bir şekilde yerleştirilmiştir. Resim 14'teki Sivrihisar'a ait Şeyh Baba Yusuf Camisinde bulunan halı, resim 12 ve 13'teki halılardan biraz daha farklı bir kompozisyon içermektedir. Resim 14'teki halının diğer iki halıdan farkı, postun gövdesinin sağından ve solundan dışarıya doğru çıkan sekiz tane koçboynuzu motifi-

nin olmasıdır (Resim 14). 19. yüzyıla ait Resim 18'deki Konya halısında da Konya ve Sivrihisar halılarına benzer tarzda bir kompozisyon görmekteyiz. Diğer üç halıda olduğu gibi bu halıda da post desen, dikdörtgen yapıda olup, zemine gerilmiş fakat hayvanın kuyruk ve baş kısmını sembolize eden herhangi bir biçim kullanılmamıştır (Resim 18). Resim 14'te olduğu gibi postun gövdesinden dışarıya doğru çıkan koçboynuzu motifleri görülmektedir. Bordürde ise, geometrik bir kompozisyon dikkat çekmektedir (Resim 18). 17. yüzyıl Konya ve Sivrihisar halılarında görülen post desen, daha sade ve tekdüze olmakla birlikte sadece gövdesine eklemeler yapılmış ana desende hiçbir değişiklik olmamıştır. Resim 18'deki Konya halısı ile diğer halılar arasında 200 yıllık bir zaman dilimi vardır. Dolayısıyla bu halıdaki post desen, diğer halılara (Resim 12-13-14) göre daha hareketli, detaylı ve zarif bir kompozisyon sergilemektedir. Resim 8, 11, 12, 13, 14 ve 19'daki 17. ve 18. yüzyıla ait erken dönemli halıların mihrap bölümlerinde pars benekleri kullanılmış, yakın döneme ait diğer halılarda ise kullanılmamıştır.

Çanakkale yöresine ait olan ve literatürde Avunya halısı olarak geçen dokumadaki geometrik ve basamaklı post desen, halının zeminine gerilmiş olup, hayvanın baş, kuyruk ve ayakları net bir şekilde görülmektedir (Resim 6). Halıdaki post desen geometrik olmasına rağmen, basamaklar şekle yumuşak bir geçiş sağlamıştır. Kompozisyon geometrik ve bitkisel motiflerden oluşmuş olup, post örneğin ön ayakları mevcut değildir.

Resim 7'deki Afyon kilimi çift mihraplı olup, alınlık ve ayaklık bölümleri her iki yönde de simetriktir. Geometrik şekilli post desen, sert ve köşeli çizgilerden oluşmuş olup, diğer örneklerden farklı olarak tüm zemine gerilmemiştir (Resim 7).

17.yüzyıla ait olan Resim 8'deki Uşak halısı çift mihraplıdır ve bitkisel motiflerden oluşmuştur. Mihrabın alınlık ve ayaklık bölümlerine kandil motifleri yerleştirilmiştir. Sivrihisar ve Konya halılarında olduğu gibi bu örnekte de postun içi pars benekleri ile dolgulanmıştır. Postun baş, kuyruk, ön ve arka ayakları yatay ve dikey yönden simetrik olup, alınlık ve ayaklık kısmını birbirinden ayıran herhangi bir işaret yoktur. Halının göbek kısmında altıgen bir formun içinde bulunan motifler topluluğu bir Göl oluşturmuştur (Resim 8). Olasılıkla bu Göl, Yıldızlı Uşak halılarında kullanılan Yıldız madalyonların devamı niteliğindedir.

Resim 9'daki Tunceli yöresine ait olan halı, çift mihraplıdır ve post desen, halının zemin kısmına sembolik olarak gerilmiş bir vaziyette yerleştirilmiştir. Halı geometrik, bitkisel, sembolik ve hayvansal motiflerden oluşmaktadır. Seccadede mihrap ve alınlık bölümlerini belirleyen herhangi bir işaret olmakla birlikte, simetrik bir kompozisyon görülmektedir. Bordürde sembolik

ibrik motifleri, halı zemininde ise hayvansal bir motif olan geyik figürleri dikkat çekmektedir (Resim 9).

Manisa Yunt dağına ait olan Resim 10'daki halı, geometrik bir kompozisyonla karşımıza çıkmaktadır. Post örneğin ön ve arka ayakları belirgin bir biçimde verilmiş olup, halıda geometrik motiflerden oluşmuş bir kompozisyon hâkimdir (Resim 10).

Resim 11'deki Bergama yöresine ait halı seccadede bitkisel, sembolik ve geometrik motifler kullanılmıştır. Hayvanın baş, kuyruk, arka ve ön ayakları belirgin olup, yakın yüzyılda yapılmış -Uşak, Sivrihisar ve Konya halılarının dışında- seçtiğimiz hiçbir dokumada pars benekleri kullanılmamıştır (Resim 11).

Resim 15'deki Balıkesir halısı Şefik Fenmen Koleksiyonu'nda olup, olasılıkla 19. yüzyıla aittir. Tek mihraplı olan seccadede postun kuyruk ve arka ayakları bordür tarafından kesilerek başın üstüne aktarılmıştır. Seccade farklı bir örnek olmakla birlikte dokumayı yapan kişinin bu tasarımı kendisinin mi oluşturduğu yoksa başka bir yerden bakarak mı çalıştığı hakkında bir bilgi mevcut değildir (Resim 15).

Sakarya'nın Pamukova ilçesine ait 20. yüzyıla tarihlenen seccade çift mihraplı olup, geometrik ve nebati motiflerden oluşan bir kompozisyon içermektedir. Alınlık ve ayaklık bölümleri simetrik olup, hayvanın arka ve ön ayakları iki çift yaprakla belirginleştirilmiştir. Post desen tüm zemini kaplamakla birlikte mihrabın dışında kalan alanlarda boşluklar yok denecek kadar azdır (Resim 16).

Resim 17'deki Kütahya'ya ait seccade, çift mihraplı olup, 19. yüzyılda dokunmuştur. Geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonda postun ayak, baş ve kuyruk uzuvları küçük çıkıntılarla belirtilmiştir.

Resim 19'daki Konya halısı tek mihraplı olup, geometrik ve sembolik motiflerden oluşan simetrik bir kompozisyon içermektedir. Mihrabın içinden aşağıya doğru koçboynuzu motifleri sarkıtılmış, bunların etrafı pars benekleri ile çevrelenmiştir. Dokumada pars postu diğer örneklerle göre daha fazla stilize edilmiştir. Postun gövdesine, gövdeden daha ince ve kısa bir boyun eklenmiş, hayvanın baş kısmı, hem boyun hem de gövde kısmından boyut olarak daha büyük tutulmuştur. Şekil olarak belki de yukarıdan görünüyormuş gibi -durur vaziyette- bir izlenim verilmek istenmiştir.

Bu makalede Çanakkale, Kütahya, Manisa, Balıkesir, Afyonkarahisar, Uşak, Konya, Eskişehir Sivrihisar, Tunceli, Sakarya, İzmir Bergama'dan post desenli dokumalar örneklem olarak seçilmiştir. Bu halılar motif ve kompozis-

yon özellikleri açısından karşılaştırılmış, post desenin dokumalarda nasıl yerleştirildiği ve nasıl bir değişim geçirdiği incelenmiştir.

Yukarıda yorumlanmaya çalışılan Anadolu'nun farklı yörelerine ait post desenli dokumaların her biri kompozisyon ve motifleri açısından hem dokumacıların yaşadığı coğrafyaya hem de onların kendi etnik kültürüne göre farklı özelliklere sahiptir. Tüm örnekler muhtemel olarak dokumacıların desen ve motifleri atalarından gördüğü şekilde yorumlayıp dokumalara aktarması ile ilgilidir. Anadolu birçok etnik topluluğa yüzyıllardan beri ev sahipliği yapmaktadır. Her toplumun kendine özgü kültür, gelenek, görenek ve inançları bulunmaktadır. Bu gelenekler, inançlar ve etnik kökenler dokumalarda görülen motiflerin ana kaynaklarıdır ve dokumacının sanatsal bakış açısı ile anneden kıza geçerek nesilden nesle aktarılmıştır.

Kaynakça

Abak, Ş. (2015). "Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar", *Artı* 90, 12, 82-85.

Aksoy, E. (2011). *Şavak Havlı ve Havsız Kirkitli Dokumaları, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*

Aksoy, E. ve Bülent, E. (2018). "Anadolu ve Türkmen Halılarında Yer Alan Çarklı Elek Göl", 3. Uluslararası Mesleki ve Teknik Bilimler Kongresi, (s. 529-543), Gaziantep.

Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi, (çev. Dilek Şendil), İstanbul: Merkez Yayınları.*

Aslanapa, O. (1953). "Türk Halılarında Hayvan Postu Motifleri", 60. Doğum Yılı Münasebetiyle Fuat Köprülü Armağanı, İstanbul: Osman Yalçın Matbaası, 31-36.

Aslanapa, O. (1987). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı. İstanbul: Eren Yayıncılık,*

Ateş, M. (2001). *Mitolojiler ve Semboller. İstanbul: Milenyum Yayınları*

Bilgili, N. (2017). "Mehmetçigin Mitolojisi", *Popüler Bilim*, 256,40-45.

Bilgili, N. (2020). *Türklerin Kozmik Sembolleri Tamgalar. İstanbul: Hermes Yayınları.*

Cıbroğlu, Y. (2008). *Türk Sanatında Gizli Yüz. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.*

Çakmak, D. (2012). *Hitit İmparatorluğu'nun Toplumsal ve İktisadi Yapısı. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.*

Çoruhlu, Y. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi. İstanbul: Seyran Kitapçılık.*

Çoruhlu, Y. (1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si. İstanbul: Kabalcı Yayınları.*

Çoruhlu, T. ve Alkan, M. (2019). "Sakarya Pamukova Halı ve Kilimleri", *Akdeniz Sanat*, 13, 835 – 856.

Davletov, T. (2007). "Türk Kültüründe Pars". *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Dergisi*, 23, 30-33.

Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.*

Doğanay, A. (2004). "Türk Sanatında Pelengî ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", *Divân İlmî Araştırmalar*, 17(2), 193-218.

Erdmann, K. (1951). *Der Turkische Teppich Des 15 Jahrhunderts. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.*

Erk, N. (1978). *Veteriner Tarihi. Ankara: Ankara Üniversitesi Veteriner Fakültesi Yayınları.*

Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.*

Esin, E. (2004). *Türk Sanatında İkonografik Motifler. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.*

Görgünay, N. (1994). *Doğu Yöresi Halıları. Ankara: Türk Tarih Kurumu.*

Görgünay, N. (2001). *Altaylar'dan Tuna Boyuna Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar (Motifler). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.*

Gülensoy, T. (1989). *Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.*

Hançerlioğlu, O. (1975): *İnanç Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1-861.*

Kalay, A, H. ve Subaşı, E. (2016). "Eskişehir Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan Afyon Yöresi Kilimlerinden Örnekler", *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Mayıs/Haziran*, 9 (17)

Karavar, G. ve Öztürk B. (2019). "20. Yüzyıla Ait Bir Grup Yuntdağ Halısı", *Arış*, 14, 85

Kulaz, M. (2017). "Tunceli-Çemişgezek- Payamdüzü Köyü Halı Dokuma Örnekleri", *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6, 72-83.

Mellaart, J. (1967). *Çatalhöyük A Neolithic Town in Anatolia. University of Michigan: Thames & Hudson.*

Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.*

Özgüç, N. (1968). *Acemhöyük Kazıları. Ankara: TTK.*

Ramsay, W, M. (1897). *The Cities and Bishoprics of Phrygia: Being an Essay of the Local History of Phrygia From the Earliest Times to the Turkish Conquest, Oxford: Clarendon Press.*

Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar, (Çev. Aykut Kazancıgil-Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.*

Telesco, P. (1995). *Folkways: Reclaiming the Magic and Wisdom. Minnesota: Llewellyn Publication.*

Topuz, H. (1971). *Kara Afrika Sanatı. İstanbul: Milliyet Yayınları.*

Türk El Dokuması Halılar, (2006). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Türkoğlu, S. (2002). *Tarih Boyunca Anadolu'da Giyim Kuşam. İstanbul: Atılım Basımevi.*

Yağan, Ş, Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.*

İnternet Kaynakları

Web 1: <https://www.oed.com/>. Erişim tarihi: 21. 01. 2020.

Web 2: <https://wellcomecollection.org/works/da9kf2zs>. Erişim tarihi: 21. 01. 2020.

Web 3: <https://dictionary.apa.org/demonomania>. Erişim tarihi: 26.01.2020.

Web 4: <https://www.iienstitu.com/blog/daguerreotype-fotografcilikta-tarihi-bulus>. Erişim tarihi: 02.03.2020.

Web 5: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1805/hugh-welch-diamond-british-1809-1886/> Erişim tarihi: 13.11.2018 .

Web 6: <https://www.thevintagenews.com/2016/05/04/photos-asylum-patients-19th-century-british-psychiatrist-used-photography-analyze-mental-disorder/> Erişim tarihi: 13.11.2018 .

Web 7: <http://www.peib.org.uk>. Erişim tarihi: 24.01.2020.

Görsel Kaynakları

Görsel 4: https://tr.pinterest.com/pin/444660163211780804/?nic_v2=1a316dX8f

Görsel 6: <http://ucanhali.com.tr/eskisitedir/klasik-halilar/antik-yoruk-halilari/11074-canakkale-yoruk-hali>

Görsel 8: http://www.azerbairugs.com/anatolian/transylvanian/peter_bausback_us-hak_rug_XVIIc.htm

Görsel 18: <http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.65.html/2018/rugs-sale-118873>

Yaşamı İnkâr Etme İstencinin Tek Karşı Gücü Olarak Sanat*

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kantarcı Bingöl

Makale Geliş Tarihi: 22.09.2020
Yayına Kabul Tarihi: 10.03.2021

Özet

Bu çalışmada Batı kültürünü anlama ve değerlendirmedeki kilit isimlerden biri olan Nietzsche'de sanatın nasıl bir işleve sahip olduğu konusu incelenmektedir. Yaşadığı çağda insan ve yaşamının giderek değer kaybetmesi ve anlamını yitirmesi Nietzsche'de büyük bir huzursuzluk yaratmıştır. O, bu değersizleşmenin kaynağı olarak tüm Batı metafiziğini, ona dayalı bir inanç sistemi olan Hristiyanlığı ve onun ahlakını sorumlu tutar. Onun için insan ve yaşamı en değerli şeydir. Bu yüzden insanın yüceliğini göstermek gerekir ve yaşam tüm kederleri, ıstırapları, gözyaşları, sevinçleri, mutlulukları ve hazlarıyla birlikte onaylanmalıdır. Bu noktada sanatın yaşamı olumlayan büyümlü gücünün kendisine yardımcı olacağına inancı sonsuzdur. İnsana ve yaşama kaybettiği ihtişamı geri vermek için Antik Yunan tinini canlandırmak ister. Tragedyayı temel insanlık sorunlarının çözümü için bir kaynak ve insanın hem kendisiyle hem de yaşamla yüzleşmesinin bir aracı olarak görür.

Anahtar Kelimeler: Nietzsche, İnsan, Yaşam, Sanat, Tragedya.

ART AS THE ONLY COUNTERPOWER OF DENIAL OF THE WILL TO LIVE

Abstract

This study examines the function of art in Nietzsche, one of the key figures in understanding and evaluating Western culture. The loss of value and meaning of human and his life in his age created a great uneasiness in Nietzsche. He blamed all Western metaphysics, a belief system based on it, Christianity, and its morals as the source of this devaluation. For him, human and his life were the most precious thing. Therefore, it was necessary to show the greatness of human. The life, too, must be affirmed with all its sorrows, pains, tears, joys, happiness and pleasures. At this point, his belief was that the life-affirming magical power of art would help him. He wanted to revive the spirit of Ancient Greece in order to give back the splendor it lost to human and life. He saw the tragedy as a resource for solving basic human problems and as a means of confronting both oneself and life.

Keywords: Nietzsche, Human, Life, Art, Tragedy.

Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kantarcı Bingöl. Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Muş. E-posta: z.kantarci@alparslan.edu.tr. ORCID: ORCID: 0000-0003-3778-1659
*Bu makale "Nietzsche'de Ahlak, Din ve Felsefe Eleştirisi" başlığıyla Prof. Dr. Sebahattin Çevikbaş danışmanlığında Dr. Öğretim Üyesi Zeynep Kantarcı Bingöl tarafından 2017 yılında tamamlanmış olan "Doktora Tezi"nden türetilmiştir.

Giriş

İnsanın yöneldiği veya peşinden koştuğu üç temel değer vardır ya da insan zihninin üç temel ilgisi söz konusudur. Bunlar sırasıyla hakikat veya doğruluk, iyilik ve güzelliştir. Bu üç değer in doğruluk ya da hakikat epistemoloji ve bilim felsefesinin, iyilik de etiğin konusudur. Aynı şekilde güzellik de estetiğin konusunu meydana getirir ve estetik tutumumuzun odak noktasında bulunur. Estetiğin ana konusunu oluşturan güzelliğin esas ortaya çıktığı alan ise sanattır (Cevizci, 2010: 172). Sanat, insanın doğada hazır bulduğu şeylerden farklı olarak, kendisinin ürettiği eserlerdir. Çok geniş anlamıyla sanat, insanın ürettiği her şeydir. Örneğin, bir resim tablosu, bir asker heykeli, bir ev, bir maket gemi, bir cami vb. gibi şeyler insanın doğada hazır bulmayıp, kendisinin ürettiği şeylerdir. Fakat bunların hepsi sanat eseri değildir. Ancak bunlardan bazıları sanat eseri değerini alır. Ayrıca günlük yaşamda birçok meslek sanatından da bahsedilmektedir. Politika sanatı, ayakkabıcılık sanatı, marangozluk sanatı, hekimlik sanatı vb. gibi her türlü mesleğin sanatından bahsetmek olanaklıdır (Çüçen, 1999: 325-326). Öyleyse sanat ne anlama gelmektedir? Sanat kelimesi alışılmış kullanımında üç anlama sahiptir. Birincisi, sanatçı olarak isimlendirilen insanlar tarafından sanat eserleri olarak adlandırılan nesnelere yaratılması ya da eylemlerin peşine düşülmesi anlamına gelir; bu sanat eserleri sadece insan ürünü olmalarından değil aynı zamanda güzel olması arzu edilen ürünler olmalarından dolayı diğer nesne ve hareketlerden ayrılırlar. İkincisi, doğal olanın tam tersi olan ve yapay olarak adlandırılan eylemlerin peşine düşülmesi ya da bu tür nesnelere yaratılması; diğer bir deyişle, doğal dürtülerini kontrol altında tutmak ve hayatlarını bir plan üzerine şekillendirmek konusunda bilinçli olarak özgür insanlar tarafından peşine düşülen eylemler ya da yaratılan nesnelere. Üçüncüsü, sanatsal olarak adlandırdığımız düşünce yapısı; güzelliğin farkında olduğumuz düşünce yapısıdır. Bu üç tanım arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki, birinci anlamın ikinci ve üçüncü anlamların bir toplamı olması olgusuyla açığa vurulmaktadır. Heykel ya da müziği sanat olarak adlandırdığımız anlamda sanat, tarım ya da denizciliğin sadece bir yönden sanat olduğu anlamında kullanılan sanattan farklıdır; güzellik farkındalığı anlamındaki sanat, egemen olduğunda veya onun tarafından kontrol altında tutulduğunda farklıdır. Heykel, müzik ve diğer sanatlardaki egemen unsur, güzellik farkındalığıdır. Sanat, nesnelere güzel olarak kavramamızı sağlayan özel bir etkinliktir, en temelde güzelliğin kavranmasıdır. Bu kavrayışın mevcut olduğu durumlarda, güzelliğin kavranışı kendisini ifade edecek olan nesnelere yaratılması için bir yol bulacaktır; bu kavrayışın noksan olduğu durumlarda, nesnelere yaratılmasındaki teknik becerinin hiçbir aşaması gerçekleşmeyecek ya da nesnelere yaratılmasının bir yolu bulunamayacaktır. Güzellik farkındalığı tüm sanatların hareket noktası, en

son noktaya erişmesi, kabulü ve ereğidir (Collingwood, 2011: 9-10).

Güzeli ve güzellik anlayışını esas alan sanatın ne olduğu öncelikle filozofların sorunu olmuştur. Platon'a göre güzel olan şey insana özgü en yüce idealdir ve insandaki içe dönük duyarlı yaşamın dinamik gelişimiyle ilişkilidir. Şölen diyalogunda bütün güzel şeylerin güzellik ideasından pay aldığını dile getirir. Sanatın ideal gerçeklikleri taklit etmesi gerektiğini belirten Platon duyuşal dünyanın taklidini, taklidin taklidi olduğunu söyler. Güzel sanatlara büyük bir ilgi ile yönelen Aristoteles Poetika'da sanata ve özellikle trajediye önemle yer verir. Ona göre sanat bir taklittir. Bu taklitte doğa, doğadaki unsurlar, insani ilişkiler, var olanlar ve olabilir olanlar sanatçı tarafından yorumlanarak yansıtılır. Bu yüzden sanat sadece bir taklit değildir, onu aşan bir eylemdir. Kant, güzel ve güzele yönelik etkilenişlerin, bireysel yarar ile ilişkisi olmaması gerektiğini düşünür. Spinoza sanat daha az olgunluktan daha çok olgunluğa erişme yolunda harcanan çabadır. Schopenhauer sadece sanata ve güzele yönelen saf isteği karamsar bir düşünür olmasına rağmen tükenmez ve dikensiz istek olarak niteler. Schiller aklın kendi özgürlüğünü gereğince algılayabildiği anı varlığına, duyarlılığına eksiksiz inandığı an olarak kabul eder ve aklın böylesine huzura ve özgürlüğe kavuşmasından doğan ruh halini gerçek bir sanat eserinin insanın benliğinden kopup kaçtığı an olarak tanımlamaktadır (Altar, 2013: 13-17).

İnsan ve sanat hep birlikte varolagelmiştir, insanoğlu sanatsız yapamamıştır. İnsanın mağara dönemlerinden, gökdelenlerle dolu metropollere dek uzanan yaşantısına kadar sanat insanın yaşamında hep ağırlıklı olarak yer almıştır. Binlerce yıl önce mağara duvarlarına, kemiklerin üzerine resim çizen insanla, binlerce yıl sonra, fırçasıyla tuvaline resim yapan insan arasında, bu açıdan hiç fark yoktur. İkisi de buldukları ortam, koşullar içinde, tinsel dünyalarını, yeniden üretmeye, sanat denilen olanakla kendilerini, yaşamlarını gerçekleştirmeye çalışmışlardır (Önal, 2007: 29). Bu noktada sanat zihnin asli ve temel bir etkinliğidir; bünyesinde tüm diğer etkinliklerin filizlendiği kendine özgü bir topraktır. Sanat, dinin veya bilimin ve yahut felsefenin ilkel bir şekli değildir; sanat bunlardan çok daha temel bir şey olup bunların altında yatar ve bunları olanaklı kılar (Collingwood, 2011: 16). En eski toplumlarda sanat dinsellik temeline dayalıydı, sanat adamı bir tür toplumsal işlevcidenden başka bir şey değildi: tabletler üzerine yazılmış yazılar, yontular, alçak kabartmalar ve daha başka şeyler genelde insanlarla tanrılar arasındaki, bazen de insanlarla insanlar ve tanrılarla tanrılar arasındaki iletişimi sağlayan etkinliklerdi. Joseph-Emile Muller'in de belirttiği gibi "Eskiçağ'da, Ortaçağ'da, Rönesans'da kısaca bilgisine ulaştığımız bütün uygarlıklarda sanatçı toplumsal bir görevi yerine getiriyordu. Sanatçı yararlı olarak biliniyordu, genellikle saygı görmekten, onurlar elde etmekten

geri kalmıyordu." Ancak Yeniçağ'ın başlarından sonra sanat sivilleşmeye başladı ve tanrısallıkla ilgili işlevini bir yana bırakarak insan araştırması niteliği kazanmıştır. Günümüzde sanatı amaçları kendi içinde olan bir kültür etkinliği olarak görmekteyiz. Fakat amaçları kendi içinde diye sanatı hiçbir yarar sağlamayan bir etkinlik saymak, salt dinlendirici ya da eğlendirici bir çaba olarak görmek yanlış olur. Sanatın yararı dolaylıdır, o insanı insana gösterme yükümlülüğü içinde bizim için son derece önemlidir. Sanat tıpkı bilim ve felsefe gibi yeni düşünme ve görme olanakları çerçevesinde insana yararlı olur ve böyle olmakla da dünyanın dönüşümüne etkin bir biçimde ama sessizce katılır. Yaratma edimi nasıl sessiz gelişen bir edimse sanatın etkileri de alttan alta oluşur (Timuçin, 2009: 43-44).

Dostoyevski "Dünyayı güzellik kurtaracak" derken güzeli insan yaşamı için bir zorunluluk olarak gördüğünü dile getirmektedir. Onun için insan bilimsiz, ekmezsiz yaşayabilir ama güzelsiz yaşayamazdı. Burada şöyle bir sorun karşımıza çıkmaktadır. İnsan için bu denli önemli olan güzelin kaynağı sanat nasıl bir işleve sahiptir? Sanat düşündürürken de ve duygulandırırken de insanı yetkinleştirir ve arındırır. Sanat bizi bize gösterir (Timuçin, 2013: 24). Yaratıcılığın ve hayal gücünün ifadesi olan sanat duyguların dışavurumu olduğu için insanın gönlüne hitap eder, estetik zevk vererek insanın ruhunu doyurur, iç dünyasını zenginleştirir, insanda haz ve sevinç yaratır. İnsanın kendisini bulmasının ve ifade etmesinin bir aracı olduğu kadar insanlara başkalarını tanıma ve onları anlama imkânını da sağlar. Kendine özgü dili ile sanat insanlar arasında bir iletişim aracıdır. Geçmiş ve geleceği birbirine bağlar. Geçmiş kavrarken, bugünü biçimlendirirken ve yarına hazırlarken sanattan faydalanırız. Toplumun aydınlanması ve bilinçlenmesi için etkili bir eğitim aracıdır. Daha birçok işlevinden söz edebileceğimiz sanat, 19. yüzyıl filozofu Nietzsche için dekadanlığın alt edilmesinin, değersizleşen değerlerin yeniden değerlendirilmesinin, ihtişamını kaybeden insan ve yaşamın hak ettiği anlamı yeniden kazanmasının yoludur.

1. Sanat: Yaşamın Olumlu Yüzü

Son zamanlarda "yabancılaşma" problemi en çok değinilen konulardan biri olmuştur. Bu problem pek çok filozof ve düşünür hatta edebiyatçı ve sanatçı tarafından çeşitli bağlamlarda incelenmiştir. Hegel yabancılaşmayı bilinç düzeyi ile ilişkilendirirken Marx iktisat ile ilişkilendirerek ele alır. Dostoyevski'nin romanlarında 19. yüzyıl Rusya'sında yaşanan yabancılaşmanın yansımaları görülür. Bertolt Brecht oyunlarında yabancılaşmayı özdeşlik ilkesinin eleştirisi olarak değerlendirir. Yabancılaşma problemini etraflıca inceleyen filozoflardan biri de Nietzsche'dir. O, yabancılaşma olgusunu "decadence" olarak adlandırır ve decadence onun felsefesinin odak nok-

tasını oluşturur (Baykan, 2000: 11). Zaten "Hiçbir şey zihnimi decadence probleminden daha derin meşgul etmedi" demesi bunun göstergesidir (Nietzsche, 2010d: 15). O, çağına yönelttiği eleştirileri decadence olgusu ve onun mantıksal sonucu olan nihilizm çerçevesinde açıklar. Decadence'ı bütün bir Batı kültürünü etkisi altına alan çöküşü nitelemek için kullanmıştır. Nietzsche için modern toplum decadent bir toplumdur. Çünkü yaşam dinamiğini kaybetmiştir, enerjisi tükenmiştir. Köhnemiş ahlak anlayışları, yaşama karşı olan dini anlayışlar, metafizik kurgular insanları kendi özlerine yabancılaştırmış ve sağlıksız bir toplum oluşturmuştur. Bu durum Nietzsche'yi endişelendirmektedir. İçinde bulunulan durumu:

Hiçbir şey ayaklarının ve kendi içindeki bir inancın üzerinde sağlam durmamaktadır; yarından sonraki gün şüpheli olduğundan, insan sadece yarını için yaşamaktadır. Yolumuzun üzerindeki her şey kaygan ve tehlikelidir ve bizi hâlâ taşıyan buz incelmıştır; hepimiz eriten rüzgârın sıcak ve esrarengiz nefesini hissediyoruz; şu anda yürüdüğümüz yerlerde yakında hiç kimse yürümeyecek hale gelecektir (Nietzsche, 2010a: 64).

sözleriyle özetlemektedir. Nietzsche, yaşadığı çağın bir dönüm noktasından geçtiğinin farkındadır. Çünkü tüm misafirlerin en esrarengizi olan nihilizm kapıya dayanmıştır (Nietzsche, 2010a: 25). Batı dünyasının büyük değer ve ideallerinin en son mantıksal karşılığını temsil eden nihilizm, şimdiye kadar sahip olunan değerlerin son sonuçlarını çizmektedir (Nietzsche, 2010a: 22). Nihilizm, değerlerin değersizleşmesi ile başlayan, yaşamın hor görülmesi, değersizleşmesi ve sonunda yadsınması ile son bulan bir yaşama ve düşünme biçimini ifade etmektedir. Bu anlamıyla nihilizm, özü itibarıyla en yüksek değerleri değerden düşürme, bir çürütme, yıkma olarak görünür. Sadece bu yönüyle alındığında nihilizm, olumsuz bir anlama sahiptir. Fakat nihilizm sadece bir yıkımın ifadesi değildir. Değerler dünyası değerini kaybetmiş olsa da dünya halen daha ayakta ve yeni değerlerin koyulmasını beklemektedir. Bu haliyle nihilizmin olumlu bir anlamı vardır. En yüksek değerleri yeniden değerlendirme bilinci uyandırmaktadır (Çevikbaş, 2011: 71). Zaten Nietzsche değerlerin gerçekten ne kadar değerli olduklarının anlaşılması için nihilizmin yaşanmasını gerekli görmektedir. Çünkü insanlar zaman zaman yeni değerleri istemektedir (Nietzsche, 2010a: 22).

Nietzsche'nin yaşadığı çağın Avrupa'sı sarsıcı bir değer krizine tanıklık etmektedir. Bu değer krizine açıklık getirmek isteyen Nietzsche o döneme kadar egemen olmuş olan değerlerin topyekûn bir eleştirisine girer. Bu eleştiri, değerlerin zemini olarak felsefe, din ve bu ikisi tarafından oluşturulmuş ahlaka yönelir (Çevikbaş, 2011: 72). Sokrates-Platon çizgisiyle başlayan tüm Batı metafiziği, Batı metafiziğine dayalı bir inanç sistemi olan

Hristiyanlık ve onun ahlakının sunduğu değerlerin artık sahici bir zemini yoktur. İnsanın kendisini ve yaşamı anlamlandırmada müracaat ettiği değerlerin inandırıcılığı kaybolmuştur. Nietzsche, Sokrates-Platon çizgisiyle başlayarak kendisine kadar uzanan felsefi geleneğe, insanın salt bir düşünce varlığı olarak ele alınmasından ve insanın kendisi dışında bir ötede aranarak kendisinden uzaklaştırıldığından yakınmaktadır. Yani insan bir yanı ile yeryüzüne bir yanı ile aşkın bir dünyaya bağlı kılınmıştır. Sokrates'le başlayan logosun zaferinin neticesi hakikat ve onu temsil eden akıl adına yaşamın temelindeki güdülerin, dolayısıyla sanatın, yok edilmesi, bu dünyanın görünüş olarak değerden düşürülmesi, bedeninin hor görülmesi ve güç istencinin yok edilmesi olmuştur (Işık, 2020: 36). Bunun yanı sıra Nietzsche, Hristiyanlığın ve onun ahlakının da insan ve yaşam üzerinde olumsuz etkileri olduğunu düşünür. Hristiyanlık için insan doğuştan suçludur, kirlidir, günahkârdır. Bu yüzden doğuştan suçlu olan insan bu dünyada her türlü dünyevî zevkten kendini geri çekerek bu dünyanın dışında daha üstün bir dünyaya kavuşma umuduyla çile çekmelidir. Nietzsche İyininve Kötünün Ötesinde'nin önsözünde;

Kesinlikle kabul etmeliyiz, gelmiş geçmiş hataların en kötüsü en uzun süreli yıpratıcı olanı, en tehlikelisi dogmacı hatadır, yani Platon'un saf ruhu ve kendi başına iyiyi buluşu. (...) Doğrusu, Platon'un yaptığı gibi ruhtan ve iyiden söz etmek, hakikati baş aşağı çevirip, onu kafa üstü tutmak ve bütün yaşamının temel koşulu olan gerçek görüşünün kendisini yadsımak demek oluyor; evet bir doktor gibi soralım şimdi: "Geçmişin en sevgili ürününün başına bu bela hastalık nasıl geldi, ya Platon?" Yoksa şu kötü Sokrates mi çarkına okudu onun? (...) Ama Platon'a karşı savaş ya da halk için daha basit söylersek, bir yıllık Hristiyan –kilise baskısına karşı savaş- çünkü Hristiyanlık halkın Platonculuğudur- Avrupa'da yeryüzünde daha eşi görülmemiş bir ruh gerginliği yaratmış bulunuyor (Nietzsche, 2010e: 14).

Nietzsche'nin değerlerin değersizleşmesi olarak tabir ettiği ve çağının hastalığı olarak nitelendirdiği nihilizm insanının hayatında kocaman bir boşluk doğurmuştur. Bu durum yaşamı köreltmekte, insanı güç ve kuvvetten düşürerek zayıflatmakta, aciz ve bitkin bir hale getirmektedir. Ona karşı bir tepki vermemek, onu umursamamak ya da ondan korkup kaçmak yerine Nietzsche onunla yüzleşmeyi, onu alt ederek aşmayı, insanın ve yaşamın kaybettiği ihtişamı yeniden kazanmayı amaçlamaktadır.

Görülen o ki Hristiyan düşünce geleneği ile metafizik düşünce geleneği decadence'ın derinleşmesiyle ve bu decadence'ın sonucu olarak nihilizmin vuku bulmasıyla toplum ve kültür üzerinde büyük bir etki yaratmıştır (Türkyılmaz, 2016: 115). Bunu fark eden Nietzsche kendisini Avrupa'nın nihilizmini sonuna kadar yaşayan ilk mükemmel nihilist olduğunu söyler

(Nietzsche, 2010a: 21). Dediği gibi Nietzsche bir nihilisttir fakat trajik nihilisttir. Çünkü geleneksel değerlerin yıkılışını, nihilist sendromu benliğinde yaşayarak bu durumu aşmaya ve yeni değerler yaratmaya koyulmuştur (Baykan, 2000: 79). O, Batı metafiziğinin ve Hristiyanlığın değerlendirme biçimlerinin değersizliğini ve hakikat olarak sunulanların yalan olduğunu gözler önüne sermeye çalışmıştır. Bir yanıyla yakıp yıkıp yok ederken bir yandan da yaratıcı güçle yeni değerler ortaya koymanın gerekliliğine vurgu yapmıştır. Bu nedenle Nietzsche'nin nihilizmi yıkmayı yapmak için öngören bir anlayıştır Nietzsche, geleneksel değerlerden ve bunların çöküşünün yarattığı bunalımdan kurtulmak niyetindedir (Dok, 2003: 23). Köhnemiş değerlerin yerine tüm değerlerin yeniden değerlendirilmesinin ve yeni değerlerin yaratılmasının gereğine inanır. Yeni değerler yaratmak, dünyaya yaşamın yapısına uygun yeni anlamlar katmak, aynı zamanda eski ve yaşamın yapısına uygun olmayan değer tablolarını yıkmak, değerlerin değerini sorgulamak demektir. Bunun için de öncelikle eski değer tablolarının yıkılması ve doğallığını yitirmiş ahlaksal değerlendirme biçimlerinin değersizliği gösterilmesi, sonrasında ise yaratıcı insanın hayata yeni değerler katması gerekir (Türkyılmaz, 2016: 105-106). Bu noktada değerlerin yeniden değerlendirilmesinin bir aracı olarak sanat büyük bir kurtarıcıdır. Onun için Apollon ve Dionysos arasındaki ahenkli birliktelik olan sanat, yaşam gerilimini azaltıp yaşamın dağılmasını önleyen büyülü bir güçtür.

Nietzsche Güç İstenci'nde yaşamı "temel, sanatsal fenomen" olarak niteler (Nietzsche, 2010a: 637). Onun için yaşam tamamıyla bir sanat eseri gibidir. Sanatla yaşam arasında bir fark görmez. Bu yüzden insanların yaşamlarını verili hakikatlere göre şekillendirmelerinden ziyade bir sanat eseri gibi kendilerinin oluşturmaları gerektiğine inanır. Yaşamlarımızı ilmek ilmek dokuyarak bir sanat eserine dönüştürmeliyiz. Kendi dünyamızı kendimiz yaratmalıyız. Dünyamız kendi aklımızla, istemimizle, sevgimizle şekil bulmalı ve bu bize mutluluk vermeli (Nietzsche, 2010b: 108). Dünyadan yakınmak yerine onu hoşla gidecek bir yer haline getirmek gerekir. Tabii ki bu herkesin harcı değildir. Bu hayatını kendi özgün ve biricik hayatı olarak kuran, realiteyi kendi gözleriyle görüp değerlendiren güç istenci ile dolup taşan insanlara mahsustur (Örnek, 2012: 109). Nietzsche bunu Şen Bilim'de şöyle dile getirir:

Birinin kişiliğine bir biçim vermesi büyük, az görülen bir sanat! Bunu ancak kendi doğasının bütün gücünü, güçsüzlüğünü araştıran, sonra bunların her birini, bir sanat olarak görecek biçimde, gerekçelendirilmiş olarak sanatsal bir plan içinde yerli yerine koyanlar yapabilir (Nietzsche, 2003: 174).

Nietzsche yaşamı değerli kılmanın peşindedir. Bu noktada sanatı içerdiği

yaratıcılık ve yaşamı olumlama gücü ile güç istencinin coşkulu ve güçlü bir tezahürü olarak ifade eder (Örnek, 2012: 162). Nietzsche'de gerçek olan tek şey güç istencidir. Felsefe, ahlak, politika, din, bilim, tüm kültürümüz ve uygarlığımız güç istenci kavramı ile açıklanabilir. Bu yüzden güç istenci sanatsal aktivitelerin arkasındaki dürtü olarak da anlaşılmıştır (Jackson, 2010: 46). Dünyayı bir sanat yapıtı olarak gören Nietzsche, her türlü yaratıcı fikrini dışlayıp, Tanrı'nın ölümünün yarattığı bir krizin sonucu olarak, başka hiçbir yaratıcı güç ve fonksiyona gereksinim duymaksızın dünyanın "kendi kendini doğuran" bir sanat yapıtı olduğundan söz eder. Çünkü sanatın güç isteminden hareketle kavranan özü, her şeyden önce onun güç istemi yönünde kendi kendini kıskırtmasında, kendini aşma isteğini dürtüklemesindedir (Can, 2004: 199). Güç İstenci; sanatta, sevinçte, sarhoşlukta, yıkımı ve yaratımı bir araya getiren Apolloncu ve Dionysosçu kuvvetlerin ilişkisinde ortaya çıkar (Savater, 2008: 204). Yeni değerler yaratmanın arkasındaki ilke olan güç istencinin sanatta kendini göstermesiyle yaşam daha ileri bir noktaya taşınarak zenginleşir. Çünkü güç istencinin her adımı yaratmayla doludur. Bu noktada sanat güç istenci için en yüksek değerdir.

Yaşam birçok karmaşık sorunla doludur. Savaş, acı ve yıkım yaşamın olmazsa olmazlarıdır. İnsan buna katlanabilmek için koruyucu ve şifa olarak sanata muhtaçtır (Zudeick, 2014: 55). Nietzsche'ye göre sanat ile bu sorunların basitleştirilmiş halleri insanlara sunulur ve böylece yaşamın anlaşılabilir, katlanabilir ve üstesinden gelenebilir olduğuna dair bir avuntu oluşturulur (Örnek, 2012: 167). Sanatı "kendini kendi önünde görme" (Nietzsche, 2003: 90) olarak nitelendiren Nietzsche için amacından vazgeçmek yerine ölümü seçen trajedi kahramanlarına hak verdiğimiz, aslında bu sıralar bizlerin uğruna çaba harcamaya değer bulduklarımızdır. Sanatın sürdürdüğü savaş yaşamın gerçek savaşlarının basitleştirilmişleridir; getirdikleri sorunlar insan davranış ve taleplerinin son derece karmaşık hesaplarının kısaltmalarıdır. Ama sanatın büyüklüğü ve vazgeçilmezliği, daha basit bir dünyanın ve yaşam bilmecesinin daha kısa çözümünün hayalini sağlamasından kaynaklanmaktadır. Yaşamın sıkıntıları ve acılarıyla karşı karşıya kalan insan bu hayale ve avuntuya sarılır. Bu hayal onun için vazgeçilmezdir. Fakat zaman zaman insan yaşamın keşmekeşliğinin karşısında tinsel gücünün ne kadar da zayıf ve güçsüz olduğunu hissiyatına ulaşır. Bu durum onda gerilim yaratır ve yaşam bütünlüğünü zedelenmesine neden olur. Bu noktada sanat insanın imdadına yetişir ve kurtarıcı elini uzatır. İnsanı yaşamın gerilime karşı korur, yaşam karşısında acı çeken insanı kurtarır. Nietzsche'nin deyimiyle "Yay kırılmasın diye sanat vardır." (Nietzsche, 2010c: 28-29).

Nietzsche için sanat dünyayı karartan, yaşamı çekilmez kılan ve ruhu ağır-

laştıran anlayışlara karşı, ruhu hafifletir ve insanın yaşamdan tat almasını sağlar (Bal, 2015: 254). Yaşamın anlamı ve varoluşun değeri problemde bilim tümüyle faydasız ve hatta problemi derinleştiren bir özellik gösterir (Esenyel, 2019: 73-74). Din, ahlakilik ve felsefi hakikat gibi değerlerin yerleşik biçimleri yaşam karşıtı bir yol izler. Nietzsche'nin bir dinçlik durumu ve yaşam duygusunun artışı olarak gördüğü sanat, yaşamı inkâr eden her ne varsa onun karşısındadır. Nietzsche için sanat yaşamın onaylanmasıdır, hatta yaşamın kendini onaylamasıdır (Nietzsche, 2010a: 538; Bull, 2013: 64) Yaşarken varoluşun dehşetine ve anlamsızlığına tanık olan insan gerçeklik karşısında tiksinti duyar. Buna karşın sanat mayasındaki ululuk ve gülünçlük sayesinde insanı varoluşun dehşetinden, anlamsızlığından ve tiksiniçliğinden kurtarır. İnsan ancak sanata tutunarak ayakta kalabilir. Sanat, tüm acılara ve trajedilere rağmen varoluşu haklı çıkarabilecek, anlamlandırabilecek ve beklenmedik bir şekilde kişiyi bu varoluşu kucaklamaya itecek gücü kendisinde barındırmaktadır (Esenyel, 2019: 74). Sanat bunu nasıl yapar? Sanat yaşamı dönüştürür ve onu yeniden kurar. Sanatın kurduğu yeni dünyalar bize yeni yaşam fırsatlarını keşfetmemizi sağlar ve yaşamın göremediğimiz yüzlerini gösterir. Sanat ile yaşamın çıplak gerçekliği tahammül edilebilir hale gelir. Sanat olmasa insanlar gerçeğe hiç katlanamazlar. Çünkü

...bu dünya sahte, zalim, çelişkili, baştan çıkarıcı ve anlamsızdır- Bu şekilde oluşan bir dünya gerçek dünyadır. Bu gerçekliği fethetmek için, yalanlara ihtiyaç duymaktayız, yani yaşamak için bu gerçeğe ihtiyaç duymaktayız- Yalanların yaşamak için gerekli olması, varoluş karakterinin korkunç ve kuşkulu bir parçasıdır (Nietzsche, 2010a: 536-537).

Deleuze'un (2010: 134-135) da belirttiği üzere Nietzsche için sanat yanlışın en yüksek gücüdür. Yalanı kutlar, aldatma istencini üstün bir ideal haline getirir. Sanat, yanlışın en yüksek olumlu güce yükselten yalanlar üretir, aldatma istencini yanlışın gücünde olumlayan bir şeye dönüştürür. Yoksa gerçek çirkindir. Bu çirkin olan gerçek karşısında insan aldatılmak ister. Bu aldatılma ona haz ve güç verir. Bu sayede insan gerçeğin efendisi olur ve varoluşunu sanat aracılığıyla haklılaştırır (Örnek, 2012: 163). İnsan adeta büyüme kapıldığı kurgusal imgeye bile isteye kendisini teslim eder. Baştan çıkarılmayı ve sunulan anlamın akıntısına kapılmayı tüm varlığı ile onaylar. Nietzsche, örneğin trajik dönemde Aiskhylos ve Sophokles tarafından yazılan tragedyalar sayesinde Antik Yunan kültürünün; varoluşun kendi başına sahip olduğu anlamsızlığa direnebildiğini ve kendi anlamlarını ileri sürerek gerçekliği katlanabilir hale getirdiklerini düşünmektedir (Esenyel, 2019: 75).

Nietzsche Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde dünya

estetik bir fenomen olarak haklılaştırılabilirse ancak o zaman yaşam insan için katlanılabilir bir hale gelir düşüncesi inceler. Gerçekliğin elde edilemesiyle ilgili baştan beri olumsuz düşünen Nietzsche Batı düşüncesinin metafiziksel zeminine karşı bir tavır takınır. Putların Alacakaranlığı'nda belirttiği gibi "Varlık boş bir kurmacadır." der (Nietzsche, 2011b: 30). Bu yüzden tüm Batı metafiziğine hâkim olan varlığı arama düşüncesinden vazgeçmek gerekir. Çünkü insan gerçek varlıkla dolaysız bir ilişki kuramaz. İnsan gerçekliğe hiçbir biçimde ulaşamaz. Zaten rasyonel bir varlık olması da tartışmalıdır (Kahveci, 2003: 38). İnsan varlık hakkında sürekli bir yanılsama içindedir. Ama varlığa karşı yaratıcı olabilir. Akli ile kavrayamadığı gerçekliğe yaratıcılığı ile damga vurabilir. Bundan dolayıdır ki sanat insan için en temel metafiziksel aktivitedir. İnsan ancak sanatsal yetisi sayesinde varlıkla ilgili baş edilmesi zor olan durumun üstesinden gelebilir ve varlığı katlanır kılabilir. Nietzsche'ye göre diğer kültür unsurları katlanması zor olan gerçekliğin olumsuzlanması yoluyla doğmasının aksine yaşama dair her türden çelişkiyi bünyesinde barındıran sanat ise yaşamı kutsallaştırır. Nietzsche Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu'nda sanatın kurtuluş olduğunu söylerken diğer öğretilerin inandığı gibi sanatın kurtardığı şey günlük hayatın küçük üzüntüleri değildir, varlığın temel yapısında gördüğü derin ve en son olan acıdır. Bu, sanatın metafizik temellendirilmesidir. Buna göre ancak Grekler gibi varlığın sonsuz derinliklerinin bilincini ve ölçüye sığmaz metafizik acıyı tanıyan bir kimse sanata gerçek tutumla yaklaşabilir. Çünkü ancak varlığın temel çelişmesine inebilen kimsenin, sanat yoluyla kurtuluşa gereksinimi vardır. Dünya uçurumunun üstüne güzel görüntüsünü yayarak, onu kurtarır sanat: Destan ve yontu, onun gözlerini Homeros'un tanrılar dünyasının mutluluk saçan kişileriyle büyüler; lirikte tek olan özneyi, tekler üstü sferin yararına siler. Sanat, bu her iki etkiyi trajik olanda birleştirir. İşte Nietzsche'de tragedya dünyanın estetik bir yorumunu sunduğu için değerlidir (Geiger, 2019: 71-72).

2. Tragedya: Bir Sevinç Taşkınılığı

Etimolojik olarak incelendiğinde tragedya sözcüğünün kökeni, Eski Yunanca'da keçi manasındaki "trag" ve şarkı manasındaki "odia" sözcüklerinin birleşmesinden oluşan ve "keçi şarkısı" anlamına gelen "tragoedia" sözcüğüne dayanmaktadır. Bu biçimindeki sözcük bileşiminin yani keçi şarkısının ne anlama geldiği pek bilinmemekle (Latacz, 2006: 43-44) birlikte bu konuda çeşitli fikirler ortaya atılmıştır.¹ Bu durum genellikle Dionysos şenlikleriyle, tanrı Dionysos onuruna düzenlenen bayramlarla ilişkilendi-

rilmektedir. Fakat tragedyanın bu şenliklerden nasıl ve hangi nedenlere bağlı olarak ortaya çıktığı hususunda yeterince bilgiye ulaşılamamaktadır. Bu şenliklerde Dionysos'un kadın müritleri ceylan veya keçi postuna, erkek müritler ise teke postuna bürünürlerdi (Latacz, 2006: 27) ve şarkılar söylerlerdi. Tragedya bu şarkılardan doğduğu düşünülmektedir. Keçi görünümüne bürünen insanların oluşturduğu koro başrolde yer almaktaydı. Zaten Nietzsche'de Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu'nda başlangıçta yalnız koro vardır derken tragedyanın trajik korodan doğduğunu söylemekteydi (Nietzsche, 2011a: 45). Dionysos şenliklerinde yer alan "dithyrambos" da tragedyanın kökleri olarak düşünülen bir başka unsurdur. Dithyrambos, Dionysos'un onuruna bir ilahiydi, fakat mutlaka onu anlatılmasını da gerektirmeyen, bir flüt eşliğinde koro tarafından okunan şarkılardır (Akt. Erenözlü, 2020: 421). Yunan tragedyasının konusu oluşturan malzeme ne gelişigüzel seçilmiştir ne de fiktiftir. Yazarlar konularını daha çok mitostan alırlar. Mitos, önde gelen Yunan kral ve prens çevrelerinin gerek kendi aralarındaki, gerekse tanrılarla aralarındaki ilişkiler üstüne geleneksel anlatıların toplamıdır. Tragedya için öldürme, intihar, evliliğe ihanet, ensest, çıldırma, kendini sakatlama, aldatma, gammazlama, evlatlıktan ret, zorla ayrılma ve yıllar sonra bir anda birbirini yeniden bulma gibi duygu yüklü konular seçilir. Bunlar yaşamda rastlanılmayacak bir saydamlıkla ve otantiklikle seyirciye yaşatılır, çeşitli yönleriyle yansıtılır ve böylece insanlara konuya dair pek çok değerlendirme yapma olanakları sunulur. Bu yolla seyirci, çabukça ve kabaca verilecek yargılardan sürekli uzak tutulur ve daha mesafeli bir bakışa çekilir. Böylece Yunan tragedyası, toplumun, sorumluluğunu taşıyabileceği bir yargıyı oluşturması işlevini yüklenir. Bu nedenle tragedya hoş vakit geçirtmeye yarayan bir ürün ya da boş zaman doldurmanın bir biçimi değildir. Tragedya, yurttaşlar topluluğunun dinsel şenlik yaşantısının bir parçasıdır. İnsanların kendi sorunlarının soyutlanmış biçimde kamusal işlenişini algılanmalıdır. Bu nedenle Yunan tragedyası, kamusal bir toplum tepkisidir. (Latacz, 2006: 6-8).

Tragedya'nın esas kurucusunun "Thespis" olduğu ve "Khorilos" ve "Frühnikhos" un da tragedya yazarı olduğu bilinmektedir. Ama bunlara ait tragedyalar günümüze ulaşmamıştır. Tragedyaya ait bilgiler "Aiskhylos" ile başlamakla birlikte onun da ilk eserlerine ulaşılamamaktadır. "Sophokles" ve "Euripides" de önemli tragedya yazarları arasında gösterilmektedir (Latacz, 2006: 41). Aristoteles'in Poetika adlı eseri tragedyanın doğuşuna ilişkin önemli bir kaynaktır. Bu eserde Aristoteles;

Ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir

¹ Bkz. Latacz, 2006: 44-52.

öykü (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis) (Aristoteles, 1983: 22).

şeklinde tanımladığı tragedya insanın kendisini, içinde bulunduğu evreni ve bu evrendeki yerini anlamının, bilemediği yazgısını açıklamasının, adil bir yaşam isteminin dışavurumu olarak belirlemiştir. Tragedya varlıkla dolaysız ilişki kuramayan insanın varlığa dair yaratıcı bir yorum sunması, akıl gücüyle eremediği hakikate sanatsal yaklaşması ve varoluşun ıstırabına karşı yaşamı katlanılabilir kılmanın bir ifadesidir. Nietzsche tragedyayı Antik Yunan insanın yaşantısının her anını etkileyen vazgeçilmez bir öge olarak görür ve tragedya ruhunu yeniden canlandırmak ister. Antik Yunan'da olduğu gibi sanatsal bir kültürün geri dönüşünü önemser. Onun için Yunan tragedyası hastalıklı bir yiğın olarak nitelendirdiği modern toplum için bir ilaçtır. Modern toplumun içinde bulunduğu müşkül halin çaresi Yunan tragedyasıdır. Tragedya ulusal geleneğin, halkın ethosunun, doğru yaşama anlayışının mit biçiminde dile getirilmesidir. Ruhsuz kilise ayinlerinin aksine soylu bir özün gözler önüne serilmesidir (Young, 2015: 168-170).

Nietzsche Güç İstenci'nde bugüne kadar var olan en iyisi dediği Yunan dünyasına duyulan bir özlemden söz eder. Ona göre insan hiçbir yerde evde değildir, sonunda insan evde olabileceği tek yere özlem duyar; çünkü insanın evde olabileceği tek yer orasıdır: Yunan dünyası. Bu yüzden Yunan dünyasına geri dönüşü ister ve bu dünyanın su yüzüne çıkartılmasını Yunanlılarla olan bağların yeniden kurulması gerektiğini düşünür. Yunan tını tarafından tasarlanan dünya yorumunun tüm temel biçimlerine yaklaşmayı ve günden güne daha fazla Yunan haline gelmeyi umut eder (Nietzsche, 2010a: 279-280). Bunun için Nietzsche Antik Yunan dininin, Yahudi-Hristiyan dinine kıyasla daha yüce olduğunu göstermek ister (Nietzsche, 2010a: 636). Antik Yunan'ın politeist yapısı Nietzsche'de hayranlık uyandırmaktaydı. Şen Bilim'de harika Tanrılar yaratma sanatı dediği çoktanrıcılık için insanî dürtülerin kendini boşaltabileceği, arttırabileceği, yetkinleştirebileceği, yüceltebileceği bir ortam olarak söz eder. Çünkü özü inatçılık, boyun eğmezlik, kıskançlıkla ilişkili olan, farkına varılmamış bir dürtüye dayanmaktaydı. Çoktanrıcılık özgür tinlilik, çok tinlilik, insanın kendisini kendi yeni gözleriyle, dahası kendisi olan yeni yeni gözleriyle yaratma gücüdür. Bu yüzden Nietzsche çoktanrıcılığın çok farklı yönlere sahip olan insanı daha iyi temsil edeceğini düşünür (Nietzsche, 2003: 137-138). Ayrıca Antik Yunan insanının Tanrılar karşısında kendisini nasıl konumlandığı da Nietzsche'nin dikkatinden kaçmamıştır. Onlar, Tanrıları kendilerinin üstünde efendiler ve kendilerini de onların altında köleler olarak görmüyorlardı. Kendilerini Tanrılar karşısında soylu hissetmekte, insan ile Tanrılar arasında da daha az soyluluğun daha yüksek bir soylulukla ilişkisi

gibi bir ilişki olduğunu belirtmektedir. Nietzsche için Hristiyanlığın insanı tahrip ettiği ve zehirlediği yerde Antik Yunan insanı Tanrılar karşısında büyük bir soylulukla ele almaktadır. İnsanın soylu bir ruha sahip olmasından yana olan Nietzsche için insanı Tanrılar karşısında soylu içgüdülerinden koparmayan Antik Yunan'ın elbette büyük bir değeri vardır (Nietzsche, 2010f: 112-113). Antik Yunan'da Nietzsche'nin çok önem verdiği güç ile dolup taşmak, bu gücü yaratıcı faaliyetlere dönüştürmek ve böylece hayattan keyif almak üzerine kurulu atmosferi de Nietzsche'nin ilgisinin odağındadır. Düzenledikleri törenlerde muazzam güç yaratıcılık olarak kendisini belli etmektedir. Hristiyanlıkta ise güç öncelikle kendisini olabildiğince günahkâr hissetmesi sağlanan insanın günahlarından arınması için gereklidir (Sealey, 1974: 34; Nietzsche, 2010f: 130).

Antik Yunan, varoluşun bilinmezliğine, korku ve dehşetine karşı varlıklarını sürdürmek için Olymposlu Tanrılar dünyasını yaratmışlardır. Bu durumu;

Olympos'un büyüğü dağı şimdi önümüzde açılıyor, bize köklerini gösteriyor. Grekler varoluşun korkularını da korkunçluklarını da tanımış sezmiş. Yaşayabilmek için onların önünde ışıldayan Olympos'a özgü düş kurmanın doğuşunu gerçekleştirmek gerekiyordu (Nietzsche, 2011a: 28).

sözleriyle ifade eden Nietzsche'ye göre Antik Yunan estetik ve yaratıcı bir tutumla oluşturulan bu mitos ile insan varoluşun bilinmezliğine, dehşetine karşı korkularının üstünü örterek kendince bir çıkış yolu bulmuştur. Varoluşun acısını duyumsayan ve bu acıyı hafifleterek katlanır hale getirmek için Olympos tanrılarını oluşturan Antik Yunanlara bu acılarını dile getirebilecekleri, Tanrılarla amansız bir mücadeleye tutuşabilecekleri, tıpkı Tanrı gibi yüce bir varlık olarak kendilerini dile getirebilecekleri bir de arena lazımdı. Nietzsche'ye göre tragedya işte bu ihtiyaçtan doğmuştur. Bu nedenle Yunan tragedyası sanat yoluyla yaşamın anlamını kavramının, onu kabullenmenin, Tanrılara karşı insanın onurunu müdafaa etmesinin, insanın kendisini bir birey olarak görmesinin, kaderine kafa tutmasının ve elinden bir şey gelmiyorsa onar razı gelmesinin bir dışavurumudur. "Promethus", "Oidipus" ve daha niceleri aracılığıyla insanlığın acıları sahnede yansıtılır. Böylece sanat yoluyla insan kendisini ve varoluşunu kavrama imkânı yakalar. Yaşamın özü hakkında sağlam bilgiye ulaşan insan benliğinin farkındalığına varır (Örnek, 2012: 45). Yaşamın üstesinden sanat yoluyla geldiklerini düşündüğü Antik Yunanlıların hayranı olan Nietzsche'ye göre sorunun çözümü yine sanatın eliyle gerçekleşecektir. Sağlıklı, yüksek kültür yaratmış, yaşamasını bilen bir toplum olarak gördüğü Yunanlıları ve onların yaşamı kavrama ve olumlama tarzı olan sanatı, modernlere ideal bir örnek olarak salık verir. Ona göre çağının nihilizmiyle mücadelede sanat güçlü bir

yol gösterici ve araç olacaktır. Bu sanatın ideal örneği olarak Antik Yunan tragedyasını gördüğünden Nietzsche, Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu'nda yeniden tragedyaya dönüş çağrısında bulunur (Işık, 2020: 36).

Tragedyaya olan sevgisi nedeniyle Yunan kültürüyle modern dünya arasında abuk sabuk benzerlikler kurmakla suçlanan Nietzsche yaşadığı çağın gündeminden uzakmış gibi görünen meseleler üzerine kafa yoruyormuş gibi düşünülse de çağının kültürüne, kültürün daimi koşullarına ve koşulların gerçekleşmesinin düşmanlarına yönelik temel bir ilgisinin olduğu açıktır (Tanner, 2007: 19-21). Modern insan tarafından önemsenmeyen, küçüm-senen, üzerinde çalışmak şöyle dursun üzerinde düşünmeye bile gerek duyulmayan kısır bir konu olan Yunan tragedyası Nietzsche için neden bu kadar önemliydi? Yunan tragedyasında Nietzsche'yi cezbeden ne vardı? Öncelikle Yunan tragedyasında Nietzsche'nin gözüne çarpan modern insanlarda bulunmayan hayatı olumlamanın Antik Yunan'a kattığı değerdir. Nietzsche'ye göre Antik Yunan kutsanmış bir ahlaka, dinî inanca, manevî unsurlara itibar etmez. Her şey muazzam bir varoluş içinde anlaşılmaya çalışılır. Bunu da iki yaratıcı güç olan Apollon ve Dionysos'u kültürlerinde dengelemeyi başararak yapmışlardır. Yani dünyanın estetik bir yorumu olan tragedya özünde logosa değil, mitos dayanmaktadır. Antik Yunan dünyasında tanrı Dionysos adına düzenlenen şenliklerden doğmuş olan tragedya sanatı Nietzsche'ye göre esas itibarıyla birbiriyle karşıtlık ve savaş içindeki iki sanat tanrısı olan Dionysosçu ve Apollon'un geçici birlikteliğinin/barışının sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Işık, 2020: 37). İşte Yunan tragedyası hem Apolloncu hem de Dionysosçu gücü bünyesinde barından bir sanattır. İnsan ruhunun birbiriyle sürekli savaş içinde olduğu iki aşırı ucu olan Apollon ve Dionysos Yunan tragedyasında büyük bir yetkinlikle bağdaştırılmıştır. Yani Yunan tragedyası biri Apollonca biri Dionysosça olan iki yönlülük içerir. İnsan ruhundaki akıl, uyum ve denge Apollon ile ilişkilendirilirken çılgınlık, taşkınlık, düzensizlik Dionysos ile ilişkilendirilmektedir. Nietzsche'nin bakışında Apollon doğrudan Güneş tanrısına; derinlere inildikçe yüzünü gösteren, yaşamı yaşamaya değer kılan güzellik yanılmasını yaratan Işık tanrısına karşılık gelmektedir. Apolloncu ilke, sağladığı güzellik yanılması yoluyla acıların var olduğu bir dünyada yaşayan insana güven, huzur ve esenlik verir. Şarap ve coşku tanrısı Dionysos ile temsil edilen ilke ise Nietzsche'nin bakışında kişinin kendinden geçtiği tam bir sarhoşluk hali ile beninden sıyrıldığı, yaşadığı sarhoşlukla içinden gelenleri dışa vurduğu, kendisini içinden gelen her türlü istek ve duygunun kollarına bırakarak yaşamadır (Güçlü, Uzun, Uzun ve Yolsal, 2003: 80). Apollonca olan yontu sanatıyla Dionysosça dış biçime dayanmayan müzik arasında oldukça büyük karşıtlık vardır. Fakat yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan

yana gider. Apollonca ve Dionysosça olan yeni ve güçlü doğumlar için çatışmalar, karşıtlığın savaşını sürdürmek için kaynaşmalar ve yaratıcı eylem için kendi aralarında birliğe ulaşırlar. İşte bu birlik Yunan tragedyasının ruhudur (Nietzsche, 2011a: 17).

Nietzsche Yunan tragedyasının hayal etme ve esimeye dayalı olduğunu belirtir. Hayal etmeyi Apollon'un kişiliğinden hareketle açıklar. Çünkü Apollon bütün biçimlendirici sanatların tanrısıdır. Biçimsel olan en muazzam şekilde hayal dünyasında tasarlanır ve burada duyulur dünyanın yanıltıcı bir görünümü oluşturulur. Apollon bir ışık tanrısıdır. Tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğundadır. Işığı bütün görünen olaylara iner. Apollon'un ışığı şeyler üzerinde parladığında onları bireysel olarak gösterir. Bu yüzden Apollon birey olmanın ilkesidir. Buna karşın bireysellikten uzaklaşma ve diğer her şeyle bir olmanın ilkesi olan esime ise kendinden geçme, kendini unutmama, bir büyülenmişliktir. Dionysosça olmanın büyüüne kapılan kişi doğanın coşkusuna kendini kaptırır, birbirine öfkelenenler birbirinden uzaklaşanlar kucaklaşırlar. Doğa bereketini insanların önüne döker. İnsan türkü söyler, dans eder. Koşmak, yürümek şöyle dursun göklere doğru yükselmek için yollara düşer, kendinden geçer, kendisini tanrı sanır. İşte Dionysosça olmak böyle bir haleti ruhiye ile ancak açıklanabilir. (Nietzsche, 2011a: 19-21).

Hayatı olumlamada ve onu kucaklamada Yunan tragedyasının nasıl bir rolü vardır? Yunan tragedyası, gerçeklik ve görünüş dünyası arasındaki zıtlığı göstererek insana metafizik bir avuntu sunar. Nietzsche'nin "metafizik teselli" (Nietzsche, 2011a: 18) adını verdiği bu durum yaşama özel bir anlam atfetmeden, dünyanın anlaşılabilir bir mahiyetini ortaya çıkaran tragedyanın izleyiciyi varlığın derinliklerine cesurca bakmaya ve yüzleşmeye teşvik etmesi sonucu elde edilen bir tesellidir (Örnek, 2012: 47). Bu değerli teselli "satirler korosu" vücuda getirir (Berkowitz, 2003: 95). Yunan tragedyasının asıl önemli unsuru bu korodur. Tragedyadaki ana dramın kaynağı olan koro "satir" denilen yarı insan yarı keçi görünümlü mitolojik karakterlerden oluşur. Koronun şarkılarıyla coşarak kendinden geçen bir topluluk olarak seyirci de Yunan tragedyasında sadece seyreden bir topluluk olmanın ötesinde bir anlama sahiptir. Satir koro varoluşu daha doğru, daha tutarlı, bütünlüğe kavuşmuş biricik gerçekliktir. Kendinde şeyler ile görünüşler dünyası arasındaki temel ilişkiyi sembolize etmek için belirlenmiştir. Satir koro ile bütünleşen, onun varlığında büyüye kapılan seyirci ise gerçekliği ve doğayı en yüksek gücü içinde görmek istemektedir. Sahnede kendisine sunulan dünyayı kendi penceresinden seyrederek. Koro bir yandan olay örgüsünü sergilerken bir yandan da Dionysosçu ruh halini ayakta tutmak için çabalar. Yarattığı esime hali ile seyirci kendinden geçer, gündelik

yaşamını bir kenara atar, hiçbir şey yapmak istemez. Dionysosçu bu etki ile pasifleşir. Buna karşın Apolloncu etki ile kişinin yaratıcılığını canlandırmak ve onu aktif hale getirmek amaçlanır. Apolloncu etki varoluşun dehşeti ve korkusu karşısında hakikate sanatsal bir bakış ile yaklaşmayı sağlar (Nietzsche, 2011a: 49-53).

Nietzsche Yunan tragedyasının Sokrates ile birlikte değiştiğini ve git gide yok olmaya mahkûm edildiğinden mustarıptir. Çünkü Sokrates, mitosa karşı konumlanan ve onunla temelden karşıtlık içinde olan logosun temsilcisidir (Işık, 2020: 44). Rasyonel düşünceye yürekten bağlı olan Sokrates estetik olanın da akla dayanması ve anlaşılır olmasından yanadır. Oysa onun için tragedyada irrasyonel olan hâkimdir. Bu nedenle Nietzsche tragedyada Dionysosçu unsurları çıkararak ondan bir felsefe, bir ahlak oluşturmak adına tragedyayı ölüme sürükleyen Euripides'i Sokrates'e uyduğu için suçlu tutar (Nietzsche, 2011a: 71). Böylece tragedya, Sokrates'in "Güzel olmak için usa uygun olmak gerekir." ve "Yalnızca bilen kimse erdemlidir." düsturlarından hareket eden Euripides'in elinde can vermiştir, onu kışkırtan ise Sokrates'tir (Nietzsche, 2011a: 80). Euripides önce Dionysos'u tragedya sahnesinden uzaklaştırmıştır (Nietzsche, 2011a: 78). Dionysosça durumların biricik açıklanışı ve yansıtılması olarak görülen müziği ortadan kaldırarak tragedyanın özünü parçalamıştır (Nietzsche, 2011a: 92-93). Zira Nietzsche için tragedya müziğin ruhundan doğmaktaydı. Dionysosça olanı defeden Euripides, Dionysos'u terk ettiğinden Apollon da onu terk etmiştir (Nietzsche, 2011a: 70). Bundandır ki Nietzsche'ye göre müzik ruhundan doğmuş idrak ruhundan ölmüş olan tragedyanın yeniden doğması için yine müziğin ruhuna ihtiyaç vardır. Tragedyada müzik önde giden olmalı, konu ondan türemelidir. Sahnede olup bitenler, seyirciyi müzikal ahengin akışı anlamında sarıp sarmalamalıdır. Müzik, tini doğrudan ele geçirmeli, seyirciyi coşturup mest olmuş bir topluluğa dönüştürmelidir. Bu ancak dithyrambosla, Dionysos'a şükran ezgisiyle, olanaklıdır. Nietzsche bu kutsal görevi, müziğin ruhundan tragedyanın yeniden doğuşunu, o zamanlar hayranı olduğu Richard Wagner'in müziğine yakıştırmaktadır. Çünkü Wagner'in, metnin üzerine müzik üretmediğini, müzikal ahengin öncelikli ve belirleyici olduğunu belirtir (Zudeick, 2014: 56-57).

Görüldüğü üzere Yunan tragedyası Dionysos'un coşkusunu, heyecanlarını, taşkınlıklarını Apollon'un ahenk, ölçü, uyum ve dengesi ile bir araya getiren bir sanattır. Yunan tragedyasının ruhu birbirine zıt bu içgüdüleri bağdaştırır ve barıştırır. Nietzsche'nin nazarında bir sanat olmanın ötesinde insanı ve varlığı anlamada bir araç vazifesi görür. Varlık, hayat, kurtuluş problemleri için bir çözüm niteliğindedir. İnsanoğlu bir yandan kendisini özgür bir varlık olarak duyumsarken bir yandan da çaresizce kaderine boyun eğmesi ge-

rektiğinin köşeye sıkışmışlığını yaşar. Kendisini Apolloncu ve Dionysosçu bir gerilimin kucağında bulur ve imdadına Yunan tragedyası yetişir. Tragedya ona ne olduğunu, kim olduğunu gösterir ve kendisini kuşatan bağlardan kurtulmanın yollarını sunar. Özgür bir varlık olduğunun hissiyatını yaşatır; ama özgürlüğü ile kaderi arasında bir denge kurmasını da belirtir. İşte bu yüzden Nietzsche modern insanın yaşadığı açmazlara karşı tragedya ruhunun yeniden doğması gerektiğine inanır (Gökalp, 2014: 113-114). Çünkü tragedya dünyanın dengeli bir resmini çizer. Tragedyada insanların bu dünyada acı çekmesinin yanı sıra dünyanın her tarafına yayılmış temel enerjilerin farkında olmasının getirdiği bir teselli de vardır (Jackson, 2010: 51). Bu nedenle Nietzsche trajedi düşüncesinin dünyada yeniden nasıl doğacağını bilmekten daha sevindirici bir mutluluk olmadığını söyler ve trajedinin yeniden doğuşunu insana özgü olanın ileri gitmesinden kaynaklanan bir sevinç taşkınlığı olarak tanımlar. Nietzsche'ye göre insanlık, tüm yıkımlara karşı ancak trajedi ruhu ile direnebilir. Trajedi ile yetkinleşir, mükemmel hale gelir. Trajedi insan ve geleceğinin tek umudu, tek güvenesi, tek kurtuluşudur. Trajedi ruhunu canlı tutmak, yok etmemek gerekir. Zira bu zihniyet kaybolursa yeryüzünde emsali görülmemiş ıstırap çığlıkları yükselir (Nietzsche, 2011a: 29-30).

Sonuç ve Değerlendirme

Asıl amacı beğeni sunmak, zevk vermek, haz uyandırmak ve heyecan oluşturmak olan sanatın Nietzsche'de farklı manalara büründüğünü görmekteyiz. Nietzsche'nin dünyasında sanat hep başköşede oturur. Düşüncelerini sanatsal bir üslupla takdim etmesiyle Nietzsche, felsefe tarihinin ozan-filozofudur. Zaten daha çok sanat ve edebiyat camiasında rağbet görmesidebunu desteklemektedir. Küçük yaşlardan itibaren sanatın Nietzsche'nin hayatında bir tutku olduğu göz önünde bulundurulursa yazın dünyasına adım attığı ilk eseri olan Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde Yunan tragedyasının doğasını tartışması şaşırtıcı gelmez. Yunan tragedyasının gerçekte iki Antik Yunan tanrısının karşılaşmasından doğduğunu iddia ettiği bu eserde aynı zamanda Nietzsche'nin Batı kültürüne yönelik düşünceleri filizlenir. Nietzsche Batı kültürünün çöküşü (decadence) doğru sürüklendiğini ve nihilizm batağına saplanıp kaldığını belirtir ve yeniden doğuş için Yunan tragedyasını işaret eder.

Nietzsche Antik Yunan'ın, insanı ölümlü bir varlık olmanın dehşetinden korunması, yaşamı haklılandırması ve anlamlandırması, insanın yazgısı ile hesaplaşması için Olymposlu tanrılar dünyasını yaratmasını başarılı bulur. Çünkü tanrıların yazgı karşındaki çaresizlerini görmek insanın kendi biçare halinden kurtulmasının yolunu aralamakta ve yaşama iyiden iyiye

bağlanmaya olanak sağlamaktadır. Estetik ve yaratıcı bir tutumla oluşturulan bu mitos üzerine yükselen Yunan tragedyası insanın sanat yoluyla yaşama katılması ve yaşamı olumlamasıdır. Apolloncu hayal etmeyle can bulan mitosun Dionysosçu esrimeyle birleşmesi sonucu oluşan Yunan tragedyası insanın trajikliğinin dışavurumu aynı zamanda da yazgısına karşı yaşama tutunmasının panzehridir. İnsanı her an ölebilecek olmanın dehşetine karşı koruyan bir kalkandır.

Nietzsche Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu adlı eserinde dünya ancak estetik bir fenomen olarak haklı kılınırsa yaşamın insan için dayanılabilir bir hal alacağı konusunu inceler. Onun için sanat varoluşun gerçek manasına ermenin, yaşamla sıkı bağlar kurmanın ve hayata hak ettiği değeri vermenin en yüce yoludur. İnsan yaşamın gerilimden, bunalımından ve bulantısından ancak sanat sayesinde kurtulabilir. Din, ahlaklılık ve nihilistik tutumların aksine sanat insan ve yaşamı yüceltir ve kutsallaştırır. Çünkü sanat yeni değerler yaratır, yeni yaşam olanakları sunar, dünyayı dönüştürür ve güzelleştirir.

Nietzsche'nin düşüncelerini günümüz açısından okuyacak olursak; sanat insanın kendi bilincine varmasının, kendi kendisini tanımmasının ve anlamasının yoludur. Sanat bize varoluş gerçeği ile yüzleşmenin kapılarını açar, varoluşu anlama fırsatı verir. Oluşan her sanat yapıtı varoluşu anlamının ifşasını sunar. Öyle ki kendimizi hızına kaptırdığımız modern yaşam ve onun nimetleri bizi kendimizden uzaklaştırmakta ve kendimize yabancılaştırmaktadır. Sanattümçüplaklığıyla bizi bize gösterir, bizi kendimize döndürür. Ben'den uzaklaşan ben'i ben eden yine sanattır. Nietzsche'ye göre yaşam bütünüyle bir sanat, bizler de o yaşamın sanatkârlarıyız. O halde Nietzsche'nin bizlerden beklediği hem kendimizi hem yaşantımızı röprodüksiyon olmaktan uzak tutmaktır. Herkes gibi olmaktansa kendi şahsımıza münhasır bir insan olmak ve kendimize özgü hayatlar kurmaktır. Sıradan insan için, bugünün aslında dün olmasının pek de bir önemi yoktur. Oysa Nietzsche her doğan gün kendimizi alt etmenin verdiği mutlulukla uyanmamızı ve alt edişten aldığımız zevkle hayatlarımıza yeni anlamlar katmamızı ister.

Kaynakça

Altar, C. M. (2013). *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aristoteles (1983). *Poetika* (çev. İ. Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Baykan, F. (2000). *Nietzsche'nin Felsefesi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Bal, M. (2015). "Nietzsche Dünyayı Neden Bir Sanat Yapıtı Olarak Değerlendirir?", *Özne Felsefe Dergisi*, 11 (21), 247-258.

Berkowitz, P. (2003). *Bir Ahlak Karşıtının Etiği* (çev. E. Demirel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bull, M. (2013). *Anti-Nietzsche* (çev. M. B. Tokdemir). İstanbul: Doruk Yayınları.

Can, N. (2004). "Nietzsche Düşüncesinde Otogenetik Estetizasyon", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 33, 195-204.

Cevizci, A. (2010). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi* (çev. T. Kabadayı). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Çevikbaş, S. (2011). "Nietzsche ve Nihilizm Tarihsel Bir Yazgı Olarak Nihilizm: Avrupa Nihilizminin Tarihi, Kökeni ve Egemen Olma Aşamaları", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15 (2), 69-82.

Çüçen, A. K. (1999). *Felsefeye Giriş*. Bursa: Asa Kitabevi.

Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe* (çev. F. Taylan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Dok, B. (2003). *Nietzsche'nin Nihilizmi*. Ankara: Seba Yayınları.

Erenözlü, S. S. (2020). "Mitostan Logosa Tragedyanın Nietzscheci Ölümü", *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 30, 419-435.

Esenyel, A. (2019). "Bir Sanat Eseri Olarak Yaşamın Anlamı", *Felsefe Arkivi*, sayı: 50, 65-77.

Geiger, M. (2019). *Estetik Anlayış* (çev. T. Mengüşoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Gökalp, N. (2014). *İnsan Felsefesi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S. ve Yolsal, Ü. H. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

İşık, S. (2020). "Mitosa Karşı Logos ya da Dionysos'a Karşı Sokrates: Tragedyanın

Doğuşu'nda Felsefe ve Sanat Karşıtılığı", *Temaşa Felsefe Dergisi*, sayı: 12, 31-50.

Jackson, R. (2010). *Nietzsche ve İslam* (çev. T. Koç). Ankara: Sitare Yayınları.

Kahveci, K. (2003). "Nietzsche Felsefesinde Hakikatin Estetize Edilmesi", *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (4), 33-41.

Latacz, J. (2006). *Antik Yunan Tragedyaları* (çev. Y. Onay). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Nietzsche, F. (2003). *Şen Bilim* (çev. L. Özşar). Bursa: Asa Kitabevi.

Nietzsche, F. (2010a). *Güç İstenci* (çev. N. Epçeli). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2010b). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (çev. M. Batmankaya). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2010c). *Richard Wagner Bayreuth'ta* (çev. M. O. Toklu). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2010d). *Wagner Olayı, Nietzsche Wagner'e Karşı* (çev. M. O. Toklu). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2010e). *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (çev. A. İnam). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2010f). *İnsanca, Pek İnsanca*. (çev. C. Atila). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2011a). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (çev. İ. Z. Eyuboğlu). İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2011b). *Putların Alacakaranlığı* (çev. İ. Z. Eyuboğlu). İstanbul: Say Yayınları.

Önal, V. (2007). *Estetik*. İstanbul: Artshop Yayıncılık.

Örnek, S. A. (2012). *Nietzsche'de Yaşama Sorunu*. İstanbul: Belge Yayınları.

Savater, F. (2008). *Nietzsche'nin İdeası* (çev. S. Nilüfer). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sealey, R. (1976). *A History of Greek City States*. California: University of California Press.

Tanner, M. (2007). *Nietzsche-Düşüncenin Ustaları* (çev. Ç. Türkyılmaz). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Timuçin, A. (2009). *Sorularla Estetik Elkitabı*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2013). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Türkyılmaz, Ç. (2016). *Bunalım Çağı Kierkegaard-Marx-Nietzsche*. Ankara: Bibliotech Yayınları.

Young, J. (2015). *Nietzsche* (çev. B. O. Doğan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Zudeick, P. (2014). *Şipşak Nietzsche* (çev. R. Minareci). İstanbul: Doğan Yayıncılık.

Magnesia Skylla Başlığı'nda Kullanılan Farklı Bir Kalıp Alma Yöntemi

Dr. Öğr. Üyesi Murat Cura

Makale Geliş Tarihi: 12.02.2021
Yayına Kabul Tarihi: 29.05.2021

Özet

Tarih öncesi ve tarihi dönemlere ait bilim, kültür, din, güzel sanatlar, sosyal yaşama konu olan, bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan, yer üstü, yeraltı ya da su altındaki tüm taşınır ve taşınmazlar olarak tanımlanan kültür varlıklarının korunmasında tespit, tescil, kamulaştırma, bakım ve onarım çalışmaları önemlidir. Koruma ve onarım çalışmalarında çeşitli yöntemler kullanılmaktadır ve kalıplama / kalıp alma bunlardan biridir. Kültür varlıklarının kalıplarının alınması, bir eserin korunmasının tehlikede olduğu durumlarda gereklidir. Kalıplama tekniği, oluşturulan içi boş bir alana sıvı ya da başka bir esnek bir malzemenin (plastik, cam, metal, kil, epoksi, beton, sıva vb) dökülmesi ile uygulanmakta ve kalıbın biçimini alan malzeme, onarımda kullanılmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Magnesia antik kentinde bulunan ve ören yerinde tahrip olmuş Güney Haç Ayağı Skylla Başlığı onarım ve koruma çalışmalarında uygulanan teknik ve sonuçlarının, koruma ve onarım çalışmaları açısından önemi üzerinde durmak ve alandaki çalışmalara katkıda bulunmaktır. Başlıkta, silikonla kalıp alma yöntemi değerlendirilmiştir. Restorasyon çalışmaları sırasında maça tekniğiyle birlikte sıvı, jel ve pasta olmak üzere üç tip silikonun bir arada kullanılması ve farklı bir yöntem olması önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Kültür Varlıkları, Koruma, Restorasyon, Magnesia, Skylla.

A DIFFERENT MOLDING METHOD USED IN MAGNESIA SCYLLA CAPITAL

Abstract

All movable and immovable properties, above ground, underground or underwater, which are the subject of science, culture, religion, fine arts, social life, scientific and culturally original, belonging to prehistoric and historical periods are defined as cultural assets. Determination, registration, expropriation, maintenance and repair works are important for their protection. Various methods are used in conservation and repair works, and molding is one of them. Molding of cultural property is necessary when the preservation of an artifact is in danger. The molding technique is applied by pouring a liquid or another flexible material (plastic, glass, metal, clay, epoxy, concrete, plaster, etc.) into a hollowspace. The material that takes the form of themold is used in the repair.

The aim of this study is to emphasize the importance of the techniques and results applied in the restoration and conservation works of the Southern Cross Pillar Scylla Capital in the ancient city of Magnesia and to contribute to the studies in the field. The method of molding with silicone was evaluated in the capital. It is important that three types of silicone, liquid, gel and paste were used together with the core technique and a different method was used during the restoration works.

Keywords: Cultural Assets, Conservation, Restoration, Magnesia, Scylla.

Giriş

Ülkemizde TC. Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, Birinci Bölüm, Genel Hükümler, Madde 3'te¹ tanımlanmıştır. Buna göre, "Kültür varlıkları tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan veya tarih öncesi ya da tarihi devirlerde sosyal yaşama konu olmuş bilimsel ve kültürel açıdan özgün değer taşıyan yer üstünde, yeraltında veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklardır" (2). Aynı kanunun-Madde 3 (4) ve 3(5)'te onarım ve restorasyon işleri ile korunma alanları tanımlanmıştır. Kültür varlıklarının korunması, dünya mirasının gelecek nesillere aktarılması açısından son derece önemlidir. UNESCO'nun 1954 ve sonrasında 1970 tarihli anlaşmaları, 134 ülke tarafından benimsenmiştir. Ülkemizde, korumacılık alanında yapılan çalışmalar son otuz yılda artmıştır (Kejanlı, Akın ve Yılmaz, 2007: 179-196). Taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının korunması ile ilgili uygulamalar zamana göre farklılık ve gelişim göstermektedir (Çekül, 2010). 27 Temmuz 2004: 5226 sayılı yasa ile, 1983 tarihli Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Yasası ve korumayla ilgili diğer bazı yasalarda önemli değişiklikler yapılmış, yenilikler getirilmiştir. 16 Haziran 2005: 5366 sayılı Yıpranan Tarihi ve Kültürel Varlıkların Korunması için Yenileme ve İşlevlendirme Yasası ile yerel yönetimlere tarihi ve kültürel mirası korumak için, kentsel dönüşüm ve gelişim projeleri yapma, özelliğini kaybetmeye yüz tutmuş koruma alanlarını yenileme alanı olarak tanımlama ve planlama yapma olanağı getirmiştir.

Korumacılık tespit, tescil, kamulaştırma, bakım ve onarım çalışmalarını içermektedir. Kültür ve tabiat varlıklarının korunmaması durumunda, geriye döndürülemez zararlar verilebilmektedir. Ülkemizde konu ile ilgili olarak üniversitelerimizde Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Programları açılmıştır². Böylece, teknik bilgi ve becerileri gelişmiş uzmanların yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Korumacılık zamana yayılmalı ve sürdürülebilir olmalıdır.

¹ <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2863.pdf>, 21.7. 1983 tarihli, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, 5.6. 2021.

² <https://hacibayram.edu.tr/gsf-kob/sunus>, 5. 6. 2021. "Seramik, çini, taş, metal, cam, tekstil, kâğıt, deri, ahşap, ikona, tuval resmi, duvar resmi, mozaik gibi taşınır ve/veya taşınmazlara ait arkeolojik ve etnografik nitelikteki sanat ve kültür varlıklarının korunması ve onarılması konusunda eğitim - öğretim verilerek, bilimsel inceleme ve araştırma; yöntem geliştirme ve belirleme; uygulama yapma ve uygulama sonuçlarını değerlendirme becerisine sahip koruma meslek elemanı (konservatör) yetiştirilmektedir. Bölüm, eğitim - öğretim yanı sıra, koruma bilimine yardımcı olan arkeoloji, sanat tarihi, güzel sanatlar, müzecilik, mimarlık, mineraloji, mikrobiyoloji, petrografi ve arkeometri gibi farklı sanat, sosyal ve fen bilimleri ile iş birliği içinde bulunarak, taşınır, taşınmaz ve/veya taşınabilir nitelikteki eser, yapı ve yapı malzemelerinin korunmasına yönelik teşhis ve tedavi yöntemleri geliştirecek, araştırma ve uygulama projeleri ile kültürel mirasımızın korunması alanında etkin rol oynamayı da bir görev addetmektedir." Bölüm mezunları müze, sergi, galeri, sanat atölyeleri, arkeolojik kazı ve araştırmalar, restorasyon ve konservasyon şirketleri, belediyeler, Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı kurum ve kuruluşlar, Kültür Varlıklarını Koruma Derneği'nde görev alabilirler.

Bu nedenle dünyada olduğu kadar ülkemizde korumacılığın önemi üzerinde durulması, konu ile ilgili çeşitli toplantıların düzenlenmesi ve özellikle çocukluktan itibaren eğitimde daha fazla yer verilmesi, yerel ve ulusal paydaşların korumacılık eğitim ve uygulamalarına katılımının sağlanması gerekmektedir.

Kültürel varlıkların korunması, onarımı (Konservasyon ve Restorasyon) ve bakımı orijinaline yakın uygulamaları içermelidir; etik yönetim bu çalışmalarda önem kazanmaktadır. Restore edilen eserler tarihi belge niteliğindedir (Kuban, 1969: 341-356) ve bu nedenle yapılacak çalışmalarda her türlü doğal ya da sentetik ürün, kimyasal malzeme, analiz yöntemleri, teknik yöntemler (çizim, fotoğraf, dijital ortamlar/programlar vb.), estetik uygulamalar, en az müdahale ve arkeometrik analizler önemlidir (Esin, 1985: 1-6; Yalçın, 2012: 39-41; Akyol ve Özdemir 2012: 9-393). Diğer önemli bir konu ise önleyici korumadır; genellikle eserin bulunduğu ortamın iyileştirilmesi ve esere doğrudan müdahale edilmeden yapılan dolaylı korumadır (Şener, 2012: 201-205; Çetin, 2013: 85-87). Sözü edilen tüm işlemlerin tamamlanması ile periyodik gözlem ve kontrol süreci başlamakta ve esere yapılan müdahalelerin sağlıklı olup olmadığı, geçerliliği ve etkisi kontrol edilebilmektedir (Deniz, 2017: 65-69).

Restorasyon işlemlerinde kalıp alma ve döküm tekniği kullanılan başlıca yöntemlerdendir. Kalıplar modelin negatifi halinde olup, dökümü pozitifler elde edilmektedir. Tekniğin uygulamaları çeşitlidir; antik dönemden bu yana binlerce yıldır sanatsal ve endüstriyel üretimde büyük rol oynamıştır. Taşınabilir ve taşınmaz kültür varlıklarının, ören yeri ve müzede sergilenirken zararlar görebileceği bazı hallerde (hırsızlık, yeryüzü hareketleri, yağmur, güneş vs.) kopyalarının alınması ve orijinalinin yerine konulması gerekmektedir. Magnesia Skylla Başlığı (Bingöl, 2007:1; Kökdemir, 2015: 1 vd) hırsızlık ve bilinçli zarar verme gibi nedenlerden dolayı Aydın Müzesi'ne taşınmış, ören yerinde de sergilenmesinin istenmesi nedeniyle kopyası alınmıştır. 2002 yılında Magnesia antik kent kazısı ve onarım heyeti başkanı Prof. Dr. Orhan Bingöl başlığın korunması ve onarımı için talepte bulunmuştur³.

Makalenin amacı, Magnesia Skylla başlığı koruma onarım çalışmalarında kullanılan yöntem ve sonuçlarının, koruma ve onarım çalışmaları açısından önemi üzerinde durulması ve alandaki çalışmalara katkıda bulunulmasıdır.

³ Magnesia Skylla Başlığı koruma ve onarımı için çalışmaya izin veren Sayın Prof. Dr. Orhan Bingöl'e ve çalışmam sırasında yardımlarını esirgemeyen Uzman Restoratör Işık Bingöl, Refik Cura, Alp Azeri ve Özge Böker'e teşekkür ederim.

Magnesia Skylla başlığında yapılan uygulamalar ve eserin durumu göz önüne alınarak sıvı, jel ve pasta silikon bir arada kullanılmıştır ve farklı bir yöntem olması açısından önemlidir.

Materyal ve Yöntem

Magnesia antik kentinde 2001 yılında bazilika güney haç ayağına ait Skylla başlığına, tarihi eser kaçakçıları tarafından saldırılar yapılmıştır (Bingöl, 2002: 98,104; Resim 9).Başlıktaki Skylla figürünün sağ kolu kırılarak çalınmış ve yerine konulmasından önce, 14 Temmuz'da gerçekleştirilen hırsızlık olayında kolu ve ayak üzerindeki yerine konulmasından sonra 20 Ekim günü başının kırılarak çalınması üzerine, başlık Aydın Arkeoloji Müzesi'ne taşınmıştır.

Mermerden yapılmış (Kazı Envanter No: MGN BAZ. 89-7)⁴ ve MS 2. yüzyıla ait Skylla Başlığı'nın üst kısmı 205x135 cm, alt kısmı 141x78 cm'dir. Yüksekliği 80 cm olan eserin buluntu yeri Magnesia Bazilikası, Güney Haç Ayağın kuzeyindeki orthostat bloklarının üst kısmı ve yüzey dolgusunun içerisidir. Başlık üzerinde, Homeros'un Odysseia'sında anlatılan Odysseus'un Skylla Macerası görülmektedir. Skylla başlığı olarak tanımlanan bloğun ön ve iki yan yüzlerinde altta akanthus yapraklarından oluşan bir bant ve bant üzerinde figürler yer almaktadır. Üstteki akanthus yaprakları, alttakilerin arasından ve arkasından çıkarak yükselmektedir. Alt sırada önde altı, yanlarda üçer, üst sıra önde yedi, yanlarda üçer yaprak bulunmaktadır. Başlığın yan yüzeyinde, ayaklarını başlığın arkasına doğru uzatmış, biri sol diğeri sağ koluna dayanmış olarak yatan, başları kırık birer Nereid bulunmaktadır. Nereidler dizlerinin alt kısmını örten giysiye ait kumaş kıvrımlarını kollarına dolamışlardır ve başlarının üzerinde istiridye bulunmaktadır. Kolları, arkalarındaki yunus balığına uzanmaktadır. Başlığın ön yüzünde ortada, cepheden verilmiş bir kadın figürü yer almaktadır (figürün başı, Magnesia'dayken koparılarak çalınmıştır). Sağ kolunu dirsekten bükülü olarak yana kaldırmıştır (2001'de kesilerek koparılan sağ dirsekten bükülü kol, 20cm. boyutlarındadır). Figürün vücudunun alt kısımları iki yana doğru koşan köpeğe dönüşmüştür. Sağdaki köpeğin ileri doğru uzattığı ön ayağının, başlığın yapıldığı dönemde kırıldığı ve onarıldığı saptanmıştır. Kadının her iki yanında daha küçük betimlenen ikişer erkek figürü ve köşelerde Tritonlar yer almaktadır (Fig.1).

Magnesia antik kenti 2002 yılı kazı sezonu "Güney Haç Ayağı Skylla Başlığı İmitasyon Çalışmalarında" (Bingöl ve Kökdemir, 2003: 371, 377-378),

⁴ <https://kvmmgm.ktb.gov.tr/TR-44642/aydin-muzesi-mudurlugu-bahcesinden-calinan-skylla-basligi-.html> , 5. 6. 2021.

Magnesia'nın simgesi haline gelen başlığın kopyasının yapılması planlanmıştır. 1-24 Nisan 2002 tarihinde Aydın Müzesi bahçesinde sergilenen başlığın kalıp alma çalışmaları yürütülmüştür. 2002 yılında Aydın Müzesi'ne gidilerek eser yerinde incelenerek, tespit ve yapılacakların raporu hazırlanmıştır. Eserin daha önce onarım geçirdiği saptanmıştır. Daha önce kırılmış olduğu anlaşılan alt sıralardaki yapraklar dizisinden bazı parçalar, önceden yapıştırılmış ve kalıbının alınmasına karar verilen figürün başı kırılmış ve çalınmıştır. Çalışmada, Skylla başlığındaki diğer başlar ve eserin önceden çekilen fotoğraflarından yararlanılmıştır. Kopyada kullanılmak üzere çalınan baş, aslı gibi modellendirilmiştir (Fig. 2).

Üç boyutlu lazer teknolojisi 3D modellendirmede kullanılan bir yöntemdir ve bilgi oluşturma ve yönetme sürecini tanımlamak için kullanışlıdır. 3D tarama, yapının, eserin ya da arazinin durumuna uygun olarak kullanılır ve sözü edilen elemanların kaydedilmesi, korunması ve onarımında önemlidir. 3D tarayıcı tarafından üretilen görüntü, görüntünün her noktasında bir yüzeye olan uzaklığı tanımlamakta ve her noktanın üç boyutlu konumunun tanımlanmasını sağlamaktadır. Korumada lazer tekniğinin kullanılması için uzun bir geliştirme zamanına ihtiyaç duyulmuştur. Lazer teknolojisi aynı zamanda eserlerin temizliğinde de kullanılmaktadır (Salimbeni, 2006: 34-38, Fig. 1, 3, 4,5; Fragkos vd. 2018: 1-6, Fig. 1-8). Günümüzde yaygınlaşan lazer yöntemi ile iç detayların alınmasının oldukça zorlayıcı olması, lazerin istenilen yere yeterince yaklaşmaması, iç kısımlardaki detayların alınmasının neredeyse olanaksız olması nedeniyle, küçük boydaki lazerler kullanılmakta ve küçük parçaların dijital ortamda birleştirilmesinde hatalar olabilmektedir. Magnesia'ya ait 3 boyutlu modeli, bilgisayar ortamında oluşturulmuştur (Bingöl, 1999:62). Sözü edilen zorluklar nedeniyle, silikonla kalıp alma yöntemini tercih edilmiştir (Aran, 2008: 62-67; Çalıştay, 2016). Sentetik olarak üretilen elastik yapıdaki madde silikonur ve doğal sert silikon elementine silisyum denir. Polimer silikon (silisyum) oksijen, karbon ve hidrojen elementlerinin bileşiminden oluşan sentetik bir maddedir. Sıvı, reçine ve elastomer biçiminde üretilmektedirler. Sıvı, esnek olması, ısı direnci gibi nitelikleri bulunmaktadır. Isı direnci özelliği yağlayıcılık, sızdırmazlık, yapıştırma ve sızdırmazlık gibi işlerde kullanımına izin vermektedir. Bu nedenle koruma ve onarımda son 40 yıldır kullanılmaktadır.

Kalıp alma ya da kalıplama yöntemi, binlerce yıldır kullanılmaktadır. Anadolu'da MÖ 5000'lerden sonra, ekstraktif madencilik: potada izabe (ergitme), dövme ve döküm tekniği uygulanmıştır (Yalçın, 2013: 17-28). Mersin, Tepecik, Tülin Tepe, Değirmentepe ve Kuruçay'da bakırın kullanıldığı örnekler ele geçmiştir. MÖ 2800'lerden itibaren çok yönlü madencilik teknikleri, bakır alaşımları, kurşun, gümüş, altın kalay, demir kullanılarak üretil-

miş ve bu yöntemle silah, alet, takı vb. malzemeler yapılmıştır. Dolayısıyla atölyelerde her türlü kalıp, alet, pota ve diğer üretim malzemeleri daha yaygın olarak bulunmaktadır. Troia, Alacahöyük, Eskiya, Horoztepe bu tür örneklerin ele geçtiği antik yerleşimlerin yalnızca birkaçıdır.

Kalıp, içi boş bir alandır. Döküm, sıvı ya da başka bir esnek malzemenin (kil, cam, metal, plastik, epoksi, beton, sıva, reçineler ve karışımları vb) kalıba dökülmesidir (MEB, 2013: 3-18; Aran, 2007: 1,34-37; Yüksel 2017: 75-77). Kalıp içinde sertleşen malzeme bazı durumlarda kalıptan doğrudan çıkabildiği gibi, bazen de kalıptan çıkarılmasına yardımcı olacak bir ayırıcı ya da bir kimyasal maddeye ihtiyaç duyulmaktadır. Skylla Başlığı'nda derin maçalara gerek kalmadan, derin iç boşluklar almadan, eserin genel formundan basit bir kalıp oluşturmak düşünülmüştür. Fakat, eserde ışık ve gölge oyunlarından oluşan kaliteli işçilik, derin boşlukların figürlere uçuyormuş gibi verdiği etki, hareketlilik, arkadan ayrışması gibi özellikler görülmektedir. Bu nedenle izlenen yöntemin aksi tercih edilirse eserdeki detaylar yavaş ve etkileri kaybolacaktır. Eserle ilgili çalışmalara geçilmeden, benzer örnekler incelenmiştir. Arka alanlardaki iç boşluklar ve küçük parçalar için maça tekniği uygun bulunmuştur. Maça tekniğinde, ana kalıba eklenen (içine oturan) genelde daha küçük parçalar kullanılmakta ve maçalar farklı alanlarda farklı yöntemlerle birleştirilebilmektedir. Kum kalıplar veya metal kalıplar olmak üzere birçok örneği görülmektedir (Fig. 6, 7).

Piyasada kolayca bulunan ve bikomponent (çift bileşenli) olarak anılan silikon ile dondurucu/ hızlandırıcı, baz ve katalizör olarak iki üründen oluşmaktadır. Karışımlar genelde ağırlıkça %3-5 oranlarında katalizör ile karıştırılır olsalar da, havasızlığı ve uygulamanın hızına göre oran değişebilmektedir. Sıvı silikon, jel silikon, pasta silikon (plazmatik) gibi çeşitleri bulunmaktadır. Jel ve pasta silikonlar (Çaydaş ve Çelik, 2017: 218) özellikle dikey yüzeylerdeki akmaları önlemek için tercih edilmektedir. Silikonlar kimyasal olarak inert malzemelerdir ve diğer maddelerle birleşme eğilimi göstermezler. Ancak sıvı silikon tek başına uygulandığında her yere akar, en ince çatlaklara dahi sızabilir. Bu haliyle kalıptan çıkarılırken ayrıştırma ciddi problemler yaşanabilmektedir. Her ne kadar ayrıştırıcılar ile bu problem aşılabilir gibi görülsede, özellikle tarihi eserlere işleyip, gözeneklerde ince tabakalar oluşturacakları için kullanılmamalıdır; genelde uygun sabunlar haricindeki ayırıcıların kullanılmaması gerekmektedir. Boyalı alanlarda ise kesinlikle direkt temas olmamalıdır; araya mikron boyutunda pellicola (stretchfilm) konulabilir. Bütün bikomponent silikonlar karışımlarında, kimyasal olarak reaksiyona girerek sertleşmektedirler. Sertleşme elastik halde gerçekleşirken, silikona genel tipolojik ismini veren gomme (lastik) hale gelmektedir. Elastik hal sayesinde, katı formundan çıkarılma (sökülme) özel-

liği kazanmaktadır. Ancak bazı grift formlarda silikon elastik olsada, kalıbı objeden çıkarmaya yetmez. Tüm bu özellikler göz önüne alarak, Magnesia Skylla başlığında maçalı silikon kalıp veya ince cidarlı silikon kalıp tercih edilmiş fakat eserin iç boşluklarında kalıbın normal olarak uygulanamayacağı öngörülerek hareket edilmiştir.

Akma ve çatlaklara girme tehlikesine karşı, iç kısımlarda maçalar halinde, üçüncü tip olan pasta silikon tercih edilmiştir. Bu silikon tipi, elde macun gibi hazırlanmakta ve yüzeye sürüldüğünde yüzey dokusu ve sürülme kalınlığı kontrol edilebilmektedir. Magnesia Skylla Başlığı'nın alt tarafındaki çok sayıda parçadan oluşan palmet yapraklarının arka boşluklarında çok ince jel silikon kullanılmıştır (Fig. 8). Yine içlerinde boşluklar bırakılarak uygulanan bu kısımlar maçaya gerek kalmadan ana silikona bağlanmıştır. İç yüzeylere elle ya da ahşaptan şekillendirici aletlerle pasta silikon sürülerek boşluklar maça olacak şekilde kalıplanmıştır. Maçaların yerinden çıkması ancak yerinde çekerek küçülmeleriyle olmaktadır ve bu nedenle cidarlar, çok ince maça silikon alınarak sağlanmıştır. Maça, dışı doğru kapalı hale getirilecek kadar şekillenirken, kapalı formun bir yanından havanın girip çıkmasını sağlayacak küçük bir delik bırakılmıştır yani bir balon maça oluşturulmuştur. İç yüzeylerden zorlukla çıkarılacak alanlarda oluşturulan balon maçaların üzerine oturacağı ana katman, sıvı silikonun aralarına ayırıcı sürerek ve kilit/birleştirme yuvaları oluşturarak uygulanmıştır. Bu kısımlar kolay çıkabilecek geniş alanlar ve sıvı silikon geniş gözenekli bezler (cila bezi) ile güçlendirilerek kullanılmıştır. Orijinal eser üzerinde sabit kalan silikon çıkarılmadan üstüne yapılan ve çıkarıldığında kalıbın silikonlu kısmının sabit kalacağı/ tutunacağı bir katı dış forma ihtiyacı bulunmaktadır. Zarf kalıp (Fig. 9) olarak anılan bu form, cam elyaflarından oluşan, elyaf tipi polyesterle 4-5 kat (300'lük) işlenerek oluşturulmuştur. Beş yüzeyin zarf kalıplarının birbirinden ayrılmasının sağlanabilmesi için, birleşim yerleri kartonlar yardımı ile bölünmüş ve zarfların, kalıp açıldığında tekrar birleşecekleri üst üste gelen kulaklar oluşturulmuştur. Çıkarılmadan önce, kulaklar üzerine belirli aralıklarla ortak delikler açılmış ve delikler, zarf kalıp açıldıktan sonra tekrar civata ve somunlarla birleştirilir hale getirilmiştir. Bazı iç zarf maçalar polyester macunu kullanılarak oluşturulmuştur. Böylece, zarf kalıbın olabildiğince kolay çıkarılması sağlanmıştır. Belirli bir esnekliğe sahip olan zarf kalıpların içine silikon oturtulduğunda, döküm sırasında formunu kaybetmemesi ve eski formuna dönmesini sağlayacak cam elyaf çubuklar destek olarak kullanılmıştır.

Kalıplama işlemi tamamlandıktan sonra eserden çıkarılmasına başlanmıştır (Fig. 10). Önce zarf kalıplar, sonrasında zarfların içine oturan cila geri bezi ile güçlendirilmiş sıvı silikonun oluşturduğu geniş yüzeyli kalıplar çıkarılıp,

zarflarının içine yerleştirilmiştir. Devam eden süreçte, maça kalıplar çıkarılmıştır. Tek seferlik bir döküm amaçlandığı üzere, maçalar ana kalıba yapıştirilmiştir. Oluşturulan negatifler içine, döküm tipi polyester ve mermer tozuyla, beyaz pigment karıştırılarak, mermer ve orijinal eser görünümüne verecek şekilde önce ince bir kat dökülmüş, dönmelerin engellenmesi için kalınlaştırma kontrollü olarak yapılmıştır (Fig. 11, 12). Bu aşama sonrasında, zarf kalıplar birleştirilerek kalıp kapalı hale getirilmiştir. Kalınlaştırma ortasına gelindiğinde cam çubuklarla desteklenerek işleme devam edilmiştir. Kopya başlığın tamamen dolu olmaması istendiği için, bir iç kalıp oluşturulup, yaklaşık 10-15 cm kalınlığında döküm tamamlanmıştır. Böylece, hem malzemenin tasarruf sağlanacak hem de kopya Magnesia Skylla Başlığı ören yerinde kolayca hareket ettirilebilecektir. Döküm tamamen sertleşince, kalıp yine orijinal eserdeki gibi çıkarılmıştır. Kopya başlık yerine yerleştirildikten, sonra farklı bir çalışma grubu tarafından içine dolgu/bağlama betonu dökülmüştür.

Değerlendirme

Tespit, tescil, kamulaştırma, bakım ve onarım çalışmaları, korumacılıkta önemlidir. Kültürel varlıkların korunması, onarımı ve bakımı orijinaline yakın uygulamaları içermelidir. Venedik Tüzüğü'ne göre, ulusal ya da uluslararası boyutta çok önemli toplumsal çıkarlar söz konusu olmadıkça, kültür varlıklarının yerinde korunması gerekmektedir ve bir eser her zaman yerinde güzeldir. Fakat kötü niyetli kişilerin nedeniyle, eserler yerlerinden alınıp müzeler ya da depolarına taşınmak zorunda kalmaktadır. Tüm insanlığa ait olan eserlerin yerinde korunmadığı durumlarda, eserlerin kalıbının/ kopyasının alınması ve kopyanın orijinal eserin yerinde sergilenmesi, bu eksikliği bir nebze giderecek bir çözümdür. Fakat, bu tür plan ve projeler uzun zaman sürdürülebilir değildir. Bu nedenle, eğitime daha fazla önem verilmesi, yerel toplumlardan ve kurumlardan genele yayılan tarih ve koruma bilincinin oluşturulması gerekmektedir.

Binlerce yıldır kullanılan kalıplama tekniği, özellikle son yıllarda gelişen teknolojik malzemeler (silikon vb.) eserlerin koruma ve onarımında yaygın olarak kullanılmaktadır. Skylla Başlığı'nda derin maçalara gerek kalmadan derin iç boşluklar almadan, eserin genel formundan basit bir kalıpoluşturulmuştur. Özellikle derin boşlukların olduğu, elle ulaşılamayacak girinti-çıkıntılar bulunduğu eserlerde çoklu parçalardan oluşan maça tekniğinin kullanılması zorunluluktur. Silikon malzemenin farklı tipleri bulunmaktadır ve yapılacak işin niteliğine göre, farklı silikonlar hem tek başına hem de birlikte kullanılabilirler. Magnesia Skylla Başlığı örneğinde görüldüğü üzere sıvı, jel ve pasta silikon bir arada kullanılmıştır. Kalıba alınacak

eserin durumuna göre farklı yöntemler izlenebilir. Aynı zamanda, kültür varlıklarının koruma ve onarımı dikkat, özen, kaliteli işçilik ve estetik bir bakış açısı gerektirmektedir. Eserin koruma ve onarımında uygun malzeme ve yöntemlerin kullanılması önemli olduğu kadar, estetik açıdan uygun bir tamamlama ve sergileme de büyük önem taşımakta, depo ve ören yerlerinde korunan eserlerin koruma onarımının sürekliliğinin sağlanması gerekmektedir.

Tarafımızdan yapılan ve Magnesia ören yerine yerleştirilen kopyabaşlık tekrar çalınmıştır. Eski eserlere ve onarımlarına verilen zararlar, tarihimizden bir parçayı götürdüğü gibi, bilimsel kazılar ile eski eserlerin restorasyonu için harcanan uzun zaman, emek ve çabayahem maddi hem de manevi olarak zarar vermektedir. Aydın Müzesi'nde görev yapmış Uzman Sanat Tarihçi Mustafa Kenan Özkan'ın belirttiği üzere "Kopya o kadar başarılı yapılmış olmalı ki, konulduğu ayağın üstünden ondan da parçalar koparılmak için girişimde bulunulmuştur. Bu durum eski eser kaçakçılarının gözlerinin ne kadar dönmüş olduklarının göstergesidir".

Kaynakça

Akyol A. A. ve Özdemir K. (2012). Türkiye'de Arkeometrinin Ulu Çınarları, Prof. Dr. Ay Melek Özer ve Prof. Dr. Şahinde Demirci'ye Armağan, Homer Kitabevi, İstanbul.

Aran,A. (2007).Döküm Teknolojisi, İstanbul.

Aran, A. (2008).MAL 201- Malzeme Bilgisi, İTÜ Makine Fakültesi, Ders Notları, İstanbul.

Bingöl,O. (2002). "Magnesia ad Meandrum 2001 Yılı Kazısı (18. Yıl)",24. Kazı Sonuçları Toplantısı, 27-31 Mayıs 2002, Ankara, 91-104.

Bingöl,O. (2007). Menderes Magnesiası / Magnesia Ad Maeandrum. Beyaz Kaşlı Artemis'in Kenti, İstanbul.

Bingöl, O. ve Kökdemir,G. (2003). "Magnesia ad Maeandrum 2002 (19. Yıl)", T.C. Kültür Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 25. Kazı Sonuçları Toplantısı, 2. Cilt, 26-31 Mayıs, Ankara, 371- 380.

Çalıştay,(2016).T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Konservasyon- Restorasyon Alanında Mesleki Yetkinlik ve Unvan Tanımları Çalıştay Raporu, 2016.

Çaydaş, U.ve Çelik, M.(2017). "Magnetic Abrasive Finishing Technique, Manyetik Aşındırıcılarla İşleme Yöntemi", Edt. Halıcıoğlu Recep, Akın Hediye Kırılı, Fedai Yusuf, International Advanced Researches & Engineering Congress Proceeding Book, Osmaniye, 215-220.

Çekül, (2010).Yerelden Ulusala, Ulusalardan Evrensel, Koruma Bilincinin Gelişim Süreci, Merin Yazımı ve Belgeleme,Edt. Handan Dedehayır.

Çetin,C. (2013). "Arkeolojik Kazı Alanında Önleyici Koruma", Orhan Bingöl'e 67. Yaş Armağanı, Edt. Görkem Kökdemir, Ankara, 83-102.

Deniz, Ş. M. (2017). "Taşınmaz Kültür Varlıkları İçin Mobilize Aktif Koruma Modeli Önerisi", Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi, Cilt 1, Sayı 20, 65-78.

Esin,U (1985). "Arkeolojide Kullanılan Arkeometrik Araştırmalara Genel Bir Bakış", TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, I. Arkeometri Sonuçları Toplantısı, Ankara, 20-24 Mayıs, 1-6.

Fragkos, S., Tzimtzimis, E. T.,Dimitrios, D. O ve Kyratsis P (2018). "3D Laser Scanning and Digital Restoration of an Archaeological Find", MATEC Web of Conferences 178, 03013, 1-6.

Kejanlı,T. Akın, C. T. ve Yılmaz, A. (2007). "Türkiye'de Koruma Yasalarının Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme", Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, c.6, s.19, 179-196.

Kökdemir,G. (2015). "Magnesia ad Maeandrum: 300 Yıllık Araştırma Tarihçesi 1715-2015", Anadolu 41, 159-185.

Kuban,D.(1969). "Modern Restorasyon İlkeleri Üzerine Yorumlar", Vakıflar Dergisi, 341-356.

MEB,(2013), TC. Milli Eğitim Bakanlığı, Sanat ve Tasarım, İki parçalı Kalıp ve Model Dökümü, Ankara.

Salimbeni, R.(2006). "Laser Techniques for Conservation of Artworks", Archeometriai Mhely, 1, 34-40.

Şener,Y. Ş. (2012), "Arkeolojik Alanda Insitu (Yerinde) Mozaik Koruma Yöntemleri", Journal of Mosaic Research, Vol. 5, 201-220.

Yalçın,Ü. (2012), "Neden Arkeometri", Türkiye'de Arkeometrinin Ulu Çınarları, Two Eminent Contributors to Archaeometry in Turkey, Edt. Ali Akın Akyol- Kameray Özdemir, İstanbul,39-41.

Yalçın, Ü. (2013). "Anadolu Madenciligi", III. ODTÜ Arkeometri Çalıştayı, Ankara, 17-28.

Yüksel,H. (2017), "Heykel Döküm Tekniklerinden Mum Yok Etme Tekniği ile Bronz Döküm", Akdeniz Sanat Dergisi, cilt 7, sayı 14, 73- 92.

İnternet Kaynakları

http://e-kutuphane.teb.org.tr/pdf/eczaciodyayinlari/aydin_mart06/11.pdf, 5. 6. 2021 .

<https://kvmmg.ktb.gov.tr/TR-44642/aydin-muzesi-mudurlugu-bahcesinden-calinan-skylabasligi-.html>, 5. 6. 2021 .

https://www.academia.edu/3454644/Anadolu_Madenciligi, 5. 6. 2021 .

<https://www.cekulvakfi.org.tr/>, 5. 6. 2021 .

<https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/614537-19-yuzyillik-basi-koparip-aldilar>, 5. 6. 2021 .

<https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2863.pdf>, 5. 6. 2021 .

<https://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-D%C3%BCnya-Miras%C4%B1-Listesi>, 5. 6. 2021 .

Görsel Kaynakları

Fig. 1. Magnesia antik kenti “Skylia Başlığı”, Fotoğraflar: M. Kenan Özkan, “Aydın Müzesi’ndeki Skylia Başlığının Öyküsü”, s. 40.

http://e-kutuphane.teb.org.tr/pdf/eczaciodyayinlari/aydin_mart06/11.pdf, 5. 6. 2021.

Fig. 2. Başlığın ören yerinden restorasyonu ve sergisi sırasında, uç figürlerinden birinin başı kesilerek çalınmıştır (Fotoğraf: Murat Cura)

Fig.3. Aydın Müzesi’nde ilk karşılaşma (Fotoğraf: Murat Cura)

Fig. 4. Derin alanlara silikon iç maça yapımı (balon tekniği) (Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 5. Derin alanlara silikon iç maça yapımı (balon tekniği)(Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 6. İç maçalar kapatılmış, çok parçalı onarılmış palmetler jel silikonla en üstteki cila bezi ile güçlendirilmiş sıvı silikona bağlanmış. Zarf kalıpların ayırımı için karton kulaklar yerleştirilmekte, (Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 7. İç maçalar kapatılmış, palmet araları içleri boş hale getiriliyor, jel silikonla en üstteki cila bezi ile güçlendirilmiş sıvı silikona bağlanmış. Zarf kalıp içine bazı iç zarflar yapılmış, zarf kalıpların ayırımı kulaklar işlenmeye başlanmış, (Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 8. Solda kalıp açıldığında pasta silikonla yapılmış ayrışık onlarca iç maça, sağda palmet arkası içi boş birleşik jel silikonlar,(Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 9.Zarf kalıp yapımı, (Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 10.Kalıbın açılması,(Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 11. Modellenen başın sıvı silikonla ve döküm tekniğiyle kalıbının alınması, (Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 12. Kalıba beyaz pigmentli döküm tipi polyester ile karıştırılan mermer tozunun dökülmesi, (Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 13. 2002 yılı yazı MagnesiaAntik Kenti’ne orijinal eser yerine kopyasının yerleştirilmiş hali, (Fotoğraf: Murat Cura).

Fig. 14. Tahribat öncesi. Aydın Müzesi Müdürlüğü bahçesinden çalınan SkyliaBaşlığı’na ait erkek figürü, Erişim adresi: <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44642/aydin-muzesi-mudurlugu-bahcesinden-calinan-skyla-baslig-.html>, 5. 6. 2021.



Fig. 1. Magnesia antik kenti “Skylia Başlığı”.

Fotoğraflar : M. Kenan Özkan, “Aydın Müzesi’ndeki Skylia Başlığının Öyküsü”, s. 40.



Fig. 2. Başlığın ören yerinden restorasyonu ve sergisi sırasında, uç figürlerinden birinin başı kesilerek çalınmıştır. (Fotoğraf: Murat Cura)



Fig.3. 2002 yılı, Aydın Müzesi'nde ilk karşılaşma.



Fig.4. Derin alanlara silikon iç maça yapımı (balon tekniği)



Fig.5. Derin alanlara silikon iç maçalar kapalı hale getiriliyor, çok parçalı onarılmış palmetler (Fotoğraflar: Murat Cura)



Fig.6. İç maçalar kapatılmış, çok parçalı onarılmış palmetler jel silikonla en üstteki cila bezi ile güçlendirilmiş sıvı silikona bağlanmış. Zarf kalıpların ayrımı için karton kulaklar yerleştirilmekte.



Fig.7. İç maçalar kapatılmış, palmet araları içleri boş hale getiriliyor, jel silikonla en üstteki cila bezi ile güçlendirilmiş sıvı silikona bağlanmış. Zarf kalıp içine bazı iç zarflar yapılmış, zarf kalıpların ayrımı kulaklar işlenmeye başlanmış. (Fotoğraflar: Murat Cura)



Fig.8. Solda kalıp açıldığında pasta silikonla yapılmış ayrışık onlarca iç maça, sağda palmet arkası içi boş birleşik jel silikonlar.



Fig. 9. Zarf kalıp yapımı.



Fig. 10. Kalıbın açılması.



Fig. 11. Modellenen başın sıvı silikonla ve döküm tekniğiyle kalıbının alınması.



Fig. 12. Kalıba beyaz pigmentli döküm tipi polyester ile karıştırılan mermer tozunun dökülmesi.



Fig.13.2002 yılı yazı MagnesiaAntik Kenti'neorijinal eser yerine kopyasının yerleştirilmiş hali



Fig14. Tahribat öncesi. Aydın Müzesi Müdürlüğü bahçesinden çalınan SkyllaBaşlığı'na ait erkek figürü.

Kuramsal ve Uygulamalı İşleyimsel Tasarım Eğitimi Sürecinin Dizgesel İşleyiş Ölçütleri Işığında Çözümlemesi Üzerine Bir Yöntemsel Yaklaşım Önerisi

Doç. Dr. Alper Çalgüner

Makale Geliş Tarihi: 12.02.2021
Yayına Kabul Tarihi: 01.04.2021

Özet

Bu çalışmada, İşleyimsel (Industrial) Tasarım özelinde tüm tasarım etkinliklerine uyarlanabilecek olan bir eğitim süreci çözümlemesi, ilgili alanyazından alıntılanan bulgu ve çıkarımların birer bileşen haline getirilmeleri ve aralarındaki etkileşim akışının tanımlanması yoluyla edinilen veriler ışığında anlamlı önermelerin ortaya koyulması yaklaşımı üzerinden yürütülmüştür. Çalışmanın özgün bulguları, tasarım süreci ile eğitime ilişkin yöntemsel aşamaların birbirlerinden bağımsız olarak ele alındıklarına göstermiştir. Bu durum, sezgisel / bütüncül kavrayışa dayandırılan tasarım eğitimi yaklaşımlarının genel anlamda çözümlemeci bir anlayışa eğilimli olarak yürütülmediğini ortaya koyar. Araştırma sonuçları, çözümleme sürecinin alt unsurları olan ayrıştırma ve bireştirme etkinliklerinin dizgesel işleyişe ilişkin ilke ve ölçütler doğrultusunda yürütülmesi yoluyla ve sezgisel kavrayışa yönelik unsurların bu süreçte birer bileşen olarak ele alınması koşuluyla, kuramsal ve uygulamalı tasarım eğitimi süreçlerinin içerikleri ve sınırları üzerine özelleşmiş tanımlar yapılabileceğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım süreci, Dizgesel çözümleme, Tasarım eğitimi, İşleyimsel tasarım, Sezgisel düşünme.

PROPOSAL OF A METHODOLOGICAL APPROACH ON THE ANALYSIS OF THEORETICAL AND PRACTICAL INDUSTRIAL DESIGN EDUCATION PROCESS IN THE LIGHT OF SYSTEMATIC TREATMENT CRITERIA

Abstract

Through the content of this study, an educative process analysis which could be implemented to all design activities as sampled with Industrial Design, has been conducted via expressive statements in the light of the data acquired by transforming the findings and deductions from the focused literature into components. Distinctive findings of the study has pointed out that design process and methodical educative steps are being handled independently. This circumstance exposes that design education approaches grounded on intuitive / holistic apprehension are not being performed with an inclination to an analytical thinking approach in general. Research findings show that the conduction of the decomposition and integration activities which are sub-factors of analysis process towards principles and criteria concerning to systemic treatment providing that intuitive factors are being handled as components of the network, specified definitions about theoretical and practical design education process context and boundaries, can be generated.

Keywords: Design process, Systematic analysis, Design education, Industrial Design, Intuitive thinking.

İnsan zekasının kazanımları, deneyimler sayesinde kurgulanmış olan öngörüler ışığında üretilen bilgiler arasındaki işleyiş akışının nesilden nesile geçişi ile uygarlığa dönüşür. Bu yolda ortaya koyulan fikrîsel ürün, temelde, tamamlanmamış bilgilerin yaşamsal erek doğrultusunda ilişkilendirildikleri bir bilişsel ağyapı üzerine yapılanan çıktı olarak düşünülebilir. Aydınlanma döneminin başat ürünü olan modernist düşüncenin özünü barındıran çözümleneci yaklaşım ve dizgesel düşünce çerçevesinde, söz konusu ağyapı bir dizgeyi, ağyapı üzerinde süreklilik halinde konumlandırılarak işlenen ve birbirleri ile ilişkilendirilen bilgiler ise dizgenin bileşenlerini tanımlarlar. Burada dizgeden kastedilen, belirli bir erek doğrultusunda, doğrusallığı zorunlu olmasa da, doğrusal bir zincir modeline indirgenebilecek nitelikte yapılanan ve her bir halkanın bir öncekinden türeyerek onu aştığı, yani kapsadığı bir mutlak işleyiştir. Irbide ve Strode'a (2016: 493) göre açık bir dizge içindeki iletişim, bütünleşik bir süreç olarak ele alınabilir. Aynı çalışma uyarınca, dizge bileşenleri arasındaki yeni degeç (contact) noktalarının ve bilgi akışının belirlenmesi can alıcı bir etkidir, ve büyük ölçüde hızlandırıcı rol oynayan bileşen çalıştırma dinamikleri, daha yüksek dizge modüllerinin göreceli sıradüzensel gelişimini olumlu yönde etkiler. Bu anlamda her halka arasında nedensellik bağı olması, gerekliliktir. Dizgenin işleyişinin niteliksel anlamda başat belirleyicisi ise, bileşenler arasındaki bilgi akışının niteliğidir. Ison (2008: 141), bu durumu, dizgenin ve onun alt dizgelerinin bileşenleri arasında süreklilik esasında süregiden mantıksal bağımlılığa vurgu yaparak tanımlamıştır. Bu anlamda dizgesel işleyiş, tasarımı amacına yönelik yöntemsel aşamalarla tanımlanabilen düşünüş süreçlerinin geneline uyarlanabilir. Ancak bu tür çalışmaların, ölçünlü (standard) düşünüş modellerinin uygulandığı farklı tasarımı amaçlarına yönelik olarak biçimlenecek olan kılğısal (practical) çeşitliliğe duyarlı olması beklenir. Kullanıcı deneyimine odaklanan 'Tasarımı düşünçesi' teriminin tasarımı kavramı uyarınca hem bir maddesel / maddesel olmayan degeç üretimi süreci, hem de sorun çözümüne yönelik stratejik ve dizgesel bir yaklaşım olarak yorumlandığını hatırlatan Irbide ve Strode (2016: 498), tasarımı geliştirme sürecinin bir sigortası olarak disiplinlerarası iş birliği ve araştırmanın tasarımı eğitimi için kuramsal ve yöntemsel bir zemin oluşturmasının gerekliliğinden söz eder. Bu anlatım, farklı tasarımı veya araştırma odaklarına sahip olan tasarımı süreçlerinin dizgesel çözümlenmeye dayalı bir kuramsal altyapı üzerine yapılandırılmış bir eğitimsel yaklaşımı vurgular. Tasarımı alanında belirleyici bir role sahip olan çözümleneci yaklaşım, en genel anlamıyla bir yapının, saptanan amaç doğrultusunda en temel bileşenlerine kadar ayrıştırılarak, geçerliliğini yitiren bileşenlerin elenmesi, güncellenmeyi gerektiren bileşenlerin işlenmesi, ve eklenmesi gereken dışsal bileşenlerin dizge tabanına eklenmesi sonrasında yeniden tasarlanarak bileştirilmesi yoluyla yaşam bu-

lur (Belaziz, Bauras ve Brun, 2000: 377, Green, Carroll ve Goldberg, 1981: 28; Pimmler ve Eppinger, 1995: 1, Sy ve Masclé, 2011: 389) Henriksen, Mishra ve Fisser'in (2016: 27) küresel bağlamda yaratıcılık vurgusu ile onun içeriksel tümlevinin planlama ve öngörü gerektirdiği doğrultusundaki çıkarımı ışığında, amacın gerekçeli gelecek öngörülerini desteklenmesinin gereğinden söz edilebilir.

Hatchuel (2006: 2), İşleyimsel (Industrial) Tasarımı etkinliğinin, anamalcılık ve insancılığı, ilgiler ve anlamı, çekicilik ve güvenilirliği, söylemi ve gerçekliği, gelenek ve buluşu uzlaştıran yeni nesnelere ortaya konulmasını amaçlayan sıra dışı bir uygulama olarak betimlerken, içeriğinin veya sınırlarının tanımlanmasının olanaksızlığını ön plana çıkarır. Etkinlik evrenini bir dizge tabanı olarak simgeleştirecek olursak, dizgenin çevresel unsurlar ile ilişkilendirilerek anlamlandırılmasının gereğinin önemi de kavranabilir. Ison (2008: 143), dizgenin izleyici tarafından dışarıdan algılanışını dizgeyi alt ve üst dizgelerden ve çevreden ayıran sınırlar yoluyla anlamlandırırken, çağdaş dizgelerin, 'dizge' sözcüğünün günlük kullanımının getirdiği sınırlılıkları, onun anlayış, uygulama ve durumlara ilişkin değişikliklere olanak tanıyan bir etkinlik biçimi olarak algılanmasını sağlama yoluyla aşarak, ilgi alanlarına özelleşmiş dizgelerin açıklık ve kesinlikle tanımlanmasına odaklandıklarını hatırlatmaktadır. Dizgenin niteliksel etkinliğini tanımlayan sınırların koşullar koşulunda esnek olarak tasarlanmasının önemine atıfta bulunan bu değerlendirme, ilgili kavramsal, yordamsal, yönelimsel vb. bileşenleri bütünüyle içermesi nedeniyle İşleyimsel Tasarımı etkinliği özelinde, kuramsal ve uygulamalı tasarımı süreçlerinin sınırları üzerine dizgesel düşünce yoluyla geçerli bir tanımlamaya gidilmesinin olanaklı olabileceğini göstermektedir.

İşleyim Devrimi'nin başat çıktılarından biri olarak 19. yy'ın başlarında biçimlenmeye başlayan İşleyimsel Tasarımı mesleği, aradan geçen bir buçuk yüzyılı aşkın süre içinde ürün algısı, işleyim süreci, tasarımların toplum üzerindeki etkileri veya ekonomik yansımaları gibi alanlarda köklü değişimlere uğramış olsa da, ürün geliştirme sürecinin temel bileşenlerini oluşturan görsel duyarlılık, sezgisel kavrayış, planlanmış yöntem yoluyla öngörülemez veya yenilikçi çıktılara ulaşma yaklaşımı gibi kabulleri koruyarak evrilmiştir. Çeşitli işleyimlerin ürünlerini tasarlama ve geliştirme anlayışının yapılandırılmasını, temel tasarımı bilgisini aktaran tasarımı süreci eğitimine dayandıran Butt, Sharunova, Storga, Khan, ve Qureshi'nin de (2018) vurguladığı gibi, tasarımı sürecine ilişkin olarak genellenen uygulamalar, çözümleneci tasarımı eğitimi yaklaşımları ile genel anlamda bir koşulluk göstermektedir. Geçtiğimiz yüz yıllık süre içinde tüm tasarımı, sanat ve el işçiliği süreçlerini birleştirerek erişilebilir ve verim alınabilir sezgi temelli çıktılara odaklanan

yaygın geçerliliğe sahip 'İşleyimsel Tasarım' ve 'İşleyimsel Tasarım Eğitimi' öğretileri, 21. yy başlarında ürün kavramı üzerinde yaşanan hızlı dönüşüm nedeniyle yoğun olarak tartışılır ve güncellenmesi gerekir duruma gelmiştir. İşleyimsel Tasarım eğitimi özelinde yürütülen tartışmalar dizgesel işleyişin eğitim sürecine uyarlanarak yenilikçi çıktıya ulaşılması olasılığının artırılması doğrultusunda yoğunlaşırken, sezgisel kavrayışın dizgesel bir işleyiş ile uyumlu biçimde nasıl yönetileceği, öncelikli bir sorunsal olarak öne çıkmıştır. Reigeluth'a (1994: 9) göre yöneldiği toplumu tanımlayan bir içeriksel bütün olarak algılanabilecek eğitim dizgesi, aynı yerden aynı yönde, aynı anda ve aynı hızda raylı ulaşım ile taşınan bir topluluk benzetmesi ile tanımlanır. Yolda gerçekleşen zamana bağlı değişim ise, işleyim çağından bilgi çağına geçiş sürecindeki özelleşmiş işgücünden bütüncül göreve doğru uzanan dönüşüm ile örneklenir. Reigeluth ve Avers (1997: 133), bu dizgesel değişim sürecinin eğitsel gerekliliklerin yanı sıra, teknolojik gereçlerin etkisi tarafından belirlendiğini vurgular. Bu dönüşümün eğitim üzerindeki etkisi ise, sınırlıdır. Bunun anlaşılabilmesi ve tanımlanabilmesi için, dizgesel düşüncenin kullanımı önemlidir. Bireştirme ve çözümlene yordamlarının kullanıldığı bu yolla, eğitsel sorunsalların tasarım çözümleri ile karşılanmasının da önü açılacaktır. Bu bakış uyarınca, her halkanın bir öncekinden türeyerek onu içerecek kadar aştığı bir etkileşimli nedensellik bağlantısının tanımladığı dizgenin, bireştirme süreci göz ardı edilerek yalnızca ayrıştırıcı çözümlene ile bileşenlerine ayrıştırılarak tanımlanmaya çalışılması durumunda, dizgenin özsel niteliklerini yitireceği çıkarılabilir. Bu tanım ve saptamalar doğrultusunda, çözümlene ve bireştirmeci süreçleri içeren tasarım eğitiminde, tüm alt süreçlerin tasarım amacına yönelik anlamlı bir akış içinde ilişkilendirilmesini olanaklı kılacak olan dizgesel düşünmenin kullanımı önem kazanmaktadır.

Sergileme Tasarımı ve Tipografi

Bu araştırmada, alanyazında kuramsal ve uygulamalı tasarım eğitimi sürecine ilişkin olarak tanımlanmış ve yönetime ilişkin olan unsurların dizgesel olarak tanımlanarak, gelecekte oluşturulabilecek özelleşmiş bir eğitim modelinin ilkesel anahtarlarını oluşturacak bir altyapı ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu çerçevede, sezgisel / bütüncül kavrayışı dizgesel bir işleyiş yapısı altında İşleyimsel Tasarım eğitimi sürecine yansıtılması, yaygın olarak doğal bilginin işlenmesi ve yönetilmesi gibi amaçlar doğrultusunda kullanılan (Butt vd., 2018: 339) ontolojik bir ön kabul olarak ele alınmıştır. Bu saptamanın tüm tasarım alanlarında geçerli olacak biçimde genellenmesi ile, ontolojinin bileşenlerini ilişkilendirdiği tasarım dağarcığı, kavramları ve kısıtlamalarının derlemesi olduğu söylenebilir. Alanyazında bilgi paylaşımına yönelik ontolojilerin kullanımı oldukça iyi belgelendiği halde, ürün

ontolojilerinin yapılandırılmasına yönelik kapsayıcı ve dizgesel yöntem eksikliği, tasarım eserleri ile sınırlanan ontoloji geliştirme sürecini sınırlandırmaktadır. (Nanda vd. 2006: 103) Bu nedenle, İşleyimsel Tasarım eğitimine yönelik olarak sezgisel kavrayışın bir bileşen olarak ele alındığı dizgesel bir incelemeye odaklanan bir araştırma, ontoloji geliştirme sürecine ilişkin bir yöntem uygulanmasını gerektirecektir. Bu nedenle çalışmanın yöntemsel yaklaşımı, Butt vd.'nin (2018: 340) tanımladığı ontoloji geliştirme süreci'nin aşamaları olan 'Planlama', 'Veri toplama', 'Terimce saptaması', 'Sınıflandırma', 'Biçimlendirme & uygulama', 'Aritma' ve 'Belgeleme' aşamaları temel alınarak oluşturulmuştur. Araştırma süreci kapsamında bu aşamalar çalışma amaçlarına uyarlanarak, yukarıda tanımlanan çözümlene aşamaları olan 'ayrıştırma', 'eleme', 'güncelleme / işleme', 'ekleme' ve 'bileştirme' işlemleri üzerinden kurgulanmıştır. Bu noktada, çalışmaya uyarlanan yöntemsel yaklaşımın temel aldığı aşamalar Butt vd. (2018: 340) üzerinden gidilerek, izlenen süreç işlenecektir.

Planlama: Sözü edilen çözümlene süreci, tasarım eğitime ilişkin unsurların sınıflandırılarak, bilişsel bir ağyapı üzerindeki dizgeyi oluşturan bileşenler olarak modellenmeleri yoluyla uygulanmıştır. Bu unsurların birer bileşen olarak tanımlanmaları ve birbirleriyle ilişkilendirmeleri sürecinde, alanyazında çeşitli işleyiş süreçlerine ve onların aşamalarına ilişkin olarak ortaya koyulmuş olan bulgu ve çıkarımlardan yararlanılmıştır.

Veri Toplama: Pourdehnad, Wexler ve Wilson (2011: 2), dizgesel düşüncenin, bir şeyin yalıtılarak çözümlenmesi için bileşenlerine ayrılmasına dayanan indirgemecilik anlayışı ile belirlenimcilik (yazgıcılık) anlayışının yerine alt ve üst dizgelerin ilişkilendirilmesine dayanan genişletme ile belirlenemezliği (olasılı düşünce) koyduğunu vurgular. Bequette ve Bequette (2012: 47) ise, birer eğitim alanı olarak tasarım ile aynı ağyapı üzerinde tanımlanan sanat ve mühendislik öğretilerindeki anahtar tasarım düşüncesi bileşenlerinin kavramsallaştırılarak, çakışan bilişsel ve yöntemsel eğilimlerin yalıtılması olasılığını sorgulamıştır. Aynı doğrultuda, çalışma kapsamında, ortak bir ağyapı üzerinde tanımlanan veya tanımlanabilecek olan tasarım düşüncesi bileşenlerinin, buldukları alanyazında kullanılan anlamsal ve biçimsel tüm ölçütlerden yalıtılarak, birbirleri ile kurabilecekleri etkileşime odaklanılmıştır. Bu sürece ilişkin çıktıların, bileşenlerin birbirleri ile ilişkilendirilerek alanyazında kullanıldıkları içerikten bağımsız olarak anlamlı önermeler kurgulanmasına zemin oluşturacağı öngörülmüştür.

Terimce saptaması: Vande Zande'ye göre tasarım eğitimi, günlük yaşantılarımızdaki öğelerin yarara odaklı kullanılabilirlikleri ve taşıdıkları güzel-duyu (aesthetics) nitelikleri üzerinden tanımlanmıştır (Vande Zande, 2010:

249). Bu anlamda, işleyimsel ve yenileşimci süreçlere ilişkin çıktılar, bir dizgenin olmazsa olmaz bileşeni olan ereği karşılayan tasarım amacı ışığında geliştirilmiş bir özelleşmiş düşünceyi gerektirir. Farklı dönemlerde farklı biçimsel ve içeriksel yaklaşımlarla tanımlanmış ve yorumlanmış olan 'tasarım düşüncesi', genel anlamda gereksinim odaklı bir sorunsalın tanımlanarak, gerekçeli gelecek öngörülerini doğrultusunda saptanan görsel çözüm önerileri üzerinden ürünleştirilmesine dayandırılır. Aynı doğrultuda süregelen tasarım süreci, Massachusetts Tasarım Bölümü tarafından, 'gereksinim ya da sorunun tanımlanması', 'gereksinim ya da sorunun araştırılması', 'olası çözüm ya da çözümlerin geliştirilmesi', 'en iyi olası çözüm veya çözümlerin seçilmesi', 'bir ilkörne (prototype) yapılması', 'çözüm ya da çözümlerin sınanması ve değerlendirilmesi', 'çözüm veya çözümlerin bildirilmesi' ve 'yeniden tasarım' olarak tanımlanmıştır. (MA Department of Education, 2006: 84) Vande Zande ise, uygulamalı ve görsel bir sanat olarak tanımladığı işlevsel tasarımın şu dört genel alanı kapsadığını vurgular: 'Nesneler', 'çevreler', 'iletişim' ve 'deneyim'. (Vande Zande, 2007: 1)

Savransky (2000: 118), yordamsal tasarım etkinliğinde özgün sorun çözümlerinin, şu ilkelerden en az birinin sağlanmasını gerektirdiğini vurgular: 'Gelişim', 'tanılama', 'düzeltme', 'örneksime', 'bireşim' ve 'oluşum'. Sternberg, Kaufman ve Pretz (2002: 5), bazı yaratıcılık türlerini tanımladık-tan sonra, bu doğrultudaki çıktılara ulaşılması için 'kavramsal çoğaltma', 'yeniden tanımlama', 'ileriye dönük artım', 'gelişmiş ileriye dönük artım', 'yeniden yönlendirme', 'yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme' ve 'yeniden başlatma' kavramlarını ortaya koyar. Cropley ve Cropley (2010: 351) ise bu unsurları, 'birleştirme', 'ikna edicilik', 'mutlu edicilik', 'tamlik', 'uyumluluk', 'dayanaklılık', 'aktarılabirlik', 'oluşabilirlik' ve 'öze ilişkinlik' ile özdeşleştirilebilecek olan kavramlarla destekler. Yine Cropley ve Cropley (2010: 353), yaratıcılık eğitimi sürecinde 'düşünsel özgünlük'ün yanı sıra 'artırılmış akıcılık', 'esneklik' ve 'düşünsel ayrıntılandırma' kavramlarını öne çıkarır. Cropley ve Cropley (2009: 286), yaratıcılık eğitiminin 'bilişsel', 'toplumsal', 'bireylik', 'güdüsel' yordamların yanı sıra, bileşik yordamları da içerdiğini vurgular. Dreyfus (2003a: 11), tasarım becerilerini sorunsalları 'algılama', 'yorumlama', 'yapılandırma' ve 'çözme' olarak listeler.

Dorst ve Reymen (2004: 5) tarafından yürütülen çalışmada, tasarım öğrencilerinin kişisel gelişimlerinde sorumlu oldukları 9 temel yetkinlik; 'fikirler ve kavramlar', 'tümleyici teknoloji', 'kullanıcı odağı', 'toplumsal ve ekinsel farkındalık', 'farklı disiplinleri içeren takım çalışması', 'pazar yönlendirme', 'görsel dil', 'tasarım ve araştırma süreçleri' ve 'öz denetimli öğrenme' anlamındaki kavramlar ile tanımlanır. Hill (1998: 205), Lawson (1990) ve Norman, Riley, Urry ve Whittaker (1990) tarafından kullanılan örtüşen

terimleri, bir sorunun varlığını fark etmek ve onu çözmeye karar vermek için 'sezgi', sorunu anlamaya ve çözümler üretmeye çalışmak için 'hazırlık', bilinçsiz düşünceye olanak tanıyan rahatlama süreçleri için 'kuluçka', fikrin ani gerekliliği için 'aydınlanma', ve fikrin çalışan bir çözüme dönüştürülmesi doğrultusunda bilinçli geliştirme ve sınama için 'doğrulama' olarak sıralanmıştır. Irbide ve Strode (2016: 491), J.Pourdehnad ve diğerlerinden (2011: 2) alıntılanarak ortaya koyduğu listede ise, sorun çözme bağlamındaki tasarım düşüncesi kavramını 5 ölçütte çözümler: 'İşin başlama noktası / dayanak', 'koşula bağımı sonuçlar', 'tasarım süreci', 'sorunun ölçeği', 'yöntemsel süreçler'.

Biçimlendirme & uygulama: Bu sıralanış özelinde yukarıdan aşağıya olmak üzere; 'temel yeterlilikler', 'tasarım süreci kapsamındaki temel işlevler', 'tasarım süreci kapsamındaki temel işlevsel niteliklere ilişkin unsurlar' ve 'tasarım sürecine etki eden belirleyici unsurlar' başlıkları belirlenmiştir. Zwicky'nin (1969: 34) araştırmayı yapısal ilişkilere dayandıran morfolojik araştırma yaklaşımı ve herhangi bir türde çok boyutlu ve gerçekte ölçülmemiş sorun bloğunun yapılandırılmasına ve çözümlenmesine dayandırılması da göz önünde bulundurularak, belirlenen bu başlıkların altındaki unsurların, morfolojik çözümleme yöntemi kapsamındaki bileşen gruplaması yaklaşımı ışığında tanımlanması öngörülmüştür. (Álvarez ve Ritchey, 2015: 1).

Aritma: Belirtilen ölçüte göre sıradüzensel olarak en üst düzeyde yapılandırılan alıntı grupları, tasarım öğrencisinde edinilmesi gereken temel yeterlilikleri içeren Savransky (2000: 118) ile Dreyfus (2003: 11) olarak belirlenmişlerdir. İkinci düzey, tasarım süreci ile ilişkilendirilen temel işlevleri içeren Irbide ve Strode (2016: 491), Hill (1998: 205) ve MA Department of Education (2006: 84), üçüncü düzey ise, tasarım süreci ile ilişkilendirilen temel işlevsel niteliklere ilişkin unsurları içeren Sternberg (2002: 5), Cropley ve Cropley (2010: 351) / 1 ve Cropley ve Cropley (2010: 353) / 2 olarak tanımlanmıştır. Dördüncü düzey bileşenleri, tasarım sürecine etki eden belirleyici unsurları kapsayan Vande Zande (2007: 1), Dorst ve Reymen (2004: 5) ve Cropley ve Cropley (2009: 286) alıntıları altındaki unsurlar oluşturur.

Belgeleme: Çalışma kapsamında tanımlanan kavramsal bileşenlerin sıradüzensel yapılandırılması, Tablo 1'de sunulmuştur:

DÜZEYLER	ALINTILANAN BİLEŞENLER		
Birinci düzey	Savransky (2000) <ul style="list-style-type: none"> Gelişim Tanımlama Düzeltilme Örnekseme Bireşim Oluşum 	Dreyfus (2003) <ul style="list-style-type: none"> Algılama Yorumlama Yapılandırma Çözme 	
İkinci düzey	Irbide ve Strode (2016), J.Pourdehnad ve diğerleri (2011)'nden <ul style="list-style-type: none"> İşin başlama noktası / dayanak Koşula bağımlı sonuçlar Tasarım süreci Sorunun ölçeği Yöntemsel süreçler 	Hill (1998); Lawson (1990) ve Norman vd. (1990)'dan <ul style="list-style-type: none"> Sezgi Hazırlık Kuluçka Aydınlanma Doğrulama 	MA Department of Education, (2006) <ul style="list-style-type: none"> Gereksinim ya da sorunun tanımlanması Gereksinim ya da sorunun araştırılması Olası çözüm ya da çözümlerin geliştirilmesi En iyi olası çözüm veya çözümlerin seçilmesi Bir ilkörnek (prototype) yapılması Çözüm ya da çözümlerin sınanması ve değerlendirilmesi Çözüm veya çözümlerin bildirilmesi Yeniden tasarım
Üçüncü düzey	Sternberg (2002) <ul style="list-style-type: none"> Kavramsal çoğaltma Yeniden tanımlama İleriye dönük artım Gelişmiş ileriye dönük artım Yeniden yönlendirme Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme Yeniden başlatma 	Cropley ve Cropley (2010) / 1 <ul style="list-style-type: none"> Birleştirme Mutlu edicilik Tamlık Uyumluluk Dayanaklılık Aktarılabirlik Oluşabilirlik Öze ilişkinlik 	Cropley ve Cropley (2010) / 2 <ul style="list-style-type: none"> Düşünsel özgünlük Artırılmış akıcılık Esneklik Düşünsel ayrıntılandırma
Dördüncü düzey	Vande Zande (2007) <ul style="list-style-type: none"> Nesneler Çevreler İletişim Deneyim 	Dorst ve Reyman (2004) <ul style="list-style-type: none"> Fikirler ve kavramlar Tümleyici teknoloji Kullanıcı odağı Toplumsal ve ekinsel farkındalık Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Pazar yönlendirme Görsel dil Tasarım ve araştırma süreçleri Öz denetimli öğrenme 	Cropley ve Cropley (2009) <ul style="list-style-type: none"> Bilişsel Toplumsal Bireylik Güdüsel Bileşik yordamlar

Tablo 1. Alanyazından alıntılanan kavramsal bileşenler

Ontoloji ve ontoloji tabanlı dizgelerin tanımları, bu yapıların tasarımda dizgesel karar verme sürecini nasıl desteklediklerine göre yapılır. (Chang ve Terpenny, 2010: 1) Aynı doğrultuda, sıradüzensel yapılanma içinde tanımlanan düzeylere göre gruplandırılmış bileşenlerin, dizgesel düşünme ve karar verme sürecine yönelik olarak tanımlanması ve yorumlanması amacıyla, düzeyler arası bir ilişkilendirme akışı oluşturacak biçimde kurgu-

lanması öngörülmüştür. Bu anlamda Tablo 2'den izlenebileceği gibi her bir düzey kolonunda bileşenler, önceki düzeylerin tümü göz önünde bulundurularak konumlandırılmışlardır. Sürecin sağlıklı olarak işletilebilmesi için, birinci düzey dışındaki tüm düzeyler kapsamında tanımlanan bileşenler, gerek görüldüğü durumlarda birden çok kez kullanılmışlardır. Ortaya çıkan yapılanma içindeki etkileşim akışının anlamlandırılması, yatay düzlemdeki bileşen akışının izlenmesi yoluyla gerçekleştirilebilir.

Birinci düzey	İkinci düzey	Üçüncü düzey	Dördüncü düzey	
Gelişim	Kuluçka	Yeniden başlatma	Çevreler Pazar yönlendirme Tasarım ve araştırma süreçleri Fikirler ve kavramlar Toplumsal ve ekinsel farkındalık Güdüsel Bilişsel Deneyim	
		Öze ilişkinlik	Tümleyici teknoloji Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Tasarım ve araştırma süreçleri Fikirler ve kavramlar Öz denetimli öğrenme Bileşik yordamlar	
	Olası çözüm ya da çözümlerin geliştirilmesi	İleriye dönük artım	Tamlık	Fikirler ve kavramlar Öz denetimli öğrenme Bileşik yordamlar
		Aktarılabirlik	Çevreler	Toplumsal ve ekinsel farkındalık Güdüsel dil
		Düşünsel özgünlük	Fikirler ve kavramlar	Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Öz denetimli öğrenme Bireylik Bilişsel
		Düşünsel ayrıntılandırma	Tümleyici teknoloji	Tasarım ve araştırma süreçleri Bilişsel
	Yeniden tasarım	Kavramsal çoğaltma	Kavramsal çoğaltma	İletişim Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Fikirler ve kavramlar Pazar yönlendirme Bilişsel
			Yeniden tasarlama	Fikirler ve kavramlar Pazar yönlendirme Toplumsal ve ekinsel farkındalık Güdüsel dil
		Gelişmiş ileriye dönük artım	İletişim Deneyim Tümleyici teknoloji Güdüsel	
		Yeniden yönlendirme	İletişim Toplumsal ve ekinsel farkındalık Pazar yönlendirme Öz denetimli öğrenme Bilişsel	
Birleştirme		İletişim Pazar yönlendirme Tasarım ve araştırma süreçleri Bileşik yordamlar		
Oluşabilirlik		Fikirler ve kavramlar Tümleyici teknoloji Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Güdüsel		
Tanımlama	Koşula bağımlı sonuçlar	İkna edicilik	Kullanıcı odağı Tümleyici teknoloji Pazar yönlendirme Bireylik Toplumsal	
		Uyumluluk	Çevreler Tümleyici teknoloji Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Bileşik yordamlar Bilişsel	
	Aktarılabirlik	İletişim Pazar yönlendirme Güdüsel dil Toplumsal Bilişsel		
	Esneklik	Tümleyici teknoloji Kullanıcı odağı Toplumsal ve ekinsel farkındalık		

			Öz denetimi öğrenme Gülsel Çevreler Türlevici teknoloji Farklı disiplinlerden öğrenim takım çalışması Tasarım ve araştırma süreçleri Bileşik yordamlar Bilgisel
	Sorumun ölçüğü	Birleşime Tamlık	Bilgisel Fikirler ve kavramlar Toplumsal ve etkisel farkındalık Gülsel
	Yöntemsel süreçler	Birleşime Aktarılabirlik Düysenel ayrıntılandırma	Türlevici teknoloji Bileşik yordamlar Türlevici teknoloji Pazar yönlendirme Görsel dil Bilgisel Deneyim Fikirler ve kavramlar Toplumsal ve etkisel farkındalık Tasarım ve araştırma süreçleri Bilgisel
	Gereksinim ya da sorunun tanımlanması	Yeniden tanımlama Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme Dayanıklılık Tamlık	Çevreler Fikirler ve kavramlar Pazar yönlendirme Tasarım ve araştırma süreçleri Kullanıcı odaklı Pazar yönlendirme Türlevici teknoloji Nemeler
	En iyi olası çözüm veya çözümlerin seçilmesi	Mutlu edicilik Uyumluk Esneklik	İletişim Kullanıcı odaklı Toplumsal ve etkisel farkındalık Pazar yönlendirme Bireysel Çevreler Kullanıcı odaklı Toplumsal ve etkisel farkındalık Farklı disiplinlerden öğrenim takım çalışması Görsel dil Bilgisel Toplumsal Deneyim Toplumsal ve etkisel farkındalık Öz denetimi öğrenme Gülsel
Düzeltilme	Tasarım süreci	Gelişmiş ileriye dönük artım Yeniden yönlendirme Tamlık	Deneyim Toplumsal ve etkisel farkındalık Bilgisel İletişim Pazar yönlendirme Fikirler ve kavramlar Toplumsal ve etkisel farkındalık Gülsel
	Çözüm ya da çözümlerin sunması ve değerlendirilmesi	Yeniden tanımlama İkna edicilik Uyumluk	Kullanıcı odaklı Pazar yönlendirme Tasarım ve araştırma süreçleri İletişim Kullanıcı odaklı Görsel dil Toplumsal Gülsel Çevreler Kullanıcı odaklı Farklı disiplinlerden öğrenim takım çalışması Görsel dil Bilgisel Gülsel İletişim

		Aktarılabirlik	Pazar yönlendirme Görsel dil Bilgisel
	Yeniden tasarımı	Yeniden tanımlama İleriye dönük artım Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme Yeniden başlatma Mutlu edicilik	Fikirler ve kavramlar Türlevici teknoloji Toplumsal ve etkisel farkındalık Öz denetimi öğrenme Tasarım ve araştırma süreçleri Deneyim Toplumsal ve etkisel farkındalık Tasarım ve araştırma süreçleri Pazar yönlendirme İletişim Kullanıcı odaklı Pazar yönlendirme Bireysel Toplumsal Pazar yönlendirme Bilgisel
Örneksene	Doğrulama	Yeniden başlatma Uyumluk Aktarılabirlik Aktarılabirlik	Pazar yönlendirme Bilgisel Çevreler Nemeler Bilgisel İletişim Türlevici teknoloji Pazar yönlendirme Görsel dil Bilgisel İletişim Pazar yönlendirme Farklı disiplinlerden öğrenim takım çalışması Görsel dil Gülsel
	Gereksinim ya da sorunun araştırılması	Birleşime Dayanıklılık Düysenel değışirlik	Çevreler Pazar yönlendirme Farklı disiplinlerden öğrenim takım çalışması Toplumsal ve etkisel farkındalık Öz denetimi öğrenme Bileşik yordamlar Nemeler
	Çözüm ya da çözümlerin sınanması ve değerlendirilmesi	Yeniden yönlendirme Birleşime İkna edicilik Dayanıklılık Aktarılabirlik	İletişim Farklı disiplinlerden öğrenim takım çalışması Pazar yönlendirme Bilgisel Çevreler Türlevici teknoloji Farklı disiplinlerden öğrenim takım çalışması Bilgisel Bileşik yordamlar İletişim Kullanıcı odaklı Pazar yönlendirme Bilgisel Gülsel Nemeler Fikirler ve kavramlar Türlevici teknoloji Farklı disiplinlerden öğrenim takım çalışması Bilgisel Toplumsal
Bireşim	Olası çözüm ya da çözümlerin geliştirilmesi	İleriye dönük artım	Çevreler Toplumsal ve etkisel farkındalık Öz denetimi öğrenme Bilgisel

İnternet Kaynakları

<https://www.pentagram.com/work/closed-worlds/story> adresinden 20.01.2020 tarihinde alınmıştır.

	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	İletişim	Deneyim
		Fazla yönlendirme	Fazla yönlendirme
		Tasarım ve araştırma süreçleri	Tasarım ve araştırma süreçleri
		Büyük yordamlar	Büyük yordamlar
	Birleştirme	Çevreler	Çevreler
		Tümevarıcı teknoloji	Tümevarıcı teknoloji
		Farklı disiplinleri içeren takım çalışması	Farklı disiplinleri içeren takım çalışması
		Görsel dil	Görsel dil
	Uyumluluk	Büyük yordamlar	Büyük yordamlar
		Çevreler	Çevreler
Farklı disiplinleri içeren takım çalışması		Farklı disiplinleri içeren takım çalışması	
Görsel dil		Görsel dil	
Olaştırmacılık	Güdüsel	Güdüsel	
	Büyük	Büyük	
	Deneyim	Deneyim	
	Fikirler ve kavramlar	Fikirler ve kavramlar	
Bir ilkörneğe (prototipe) yapılması	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	
	Gelişmiş deneye dönük adım	Gelişmiş deneye dönük adım	
	Deneyim	Deneyim	
	Fazla yönlendirme	Fazla yönlendirme	
Çözüm veya çözümlerin bildirilmesi	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	
	Yeniden başlatma	Yeniden başlatma	
	Birleştirme	Birleştirme	
	Çevreler	Çevreler	
Oluşturma	Tamlik	Tamlik	
	Aktarılabirlik	Aktarılabirlik	
	İletişim	İletişim	
	Farklı disiplinleri içeren takım çalışması	Farklı disiplinleri içeren takım çalışması	
Oluşturma	İşin başlama noktası / dayanak	Yeniden başlatma	Yeniden başlatma
		Tamlik	Tamlik
		Öze ilişkinlik	Öze ilişkinlik
		Olaştırmacılık	Olaştırmacılık
	Hazırlık	Birleştirme	Birleştirme
		Aktarılabirlik	Aktarılabirlik
		Arılaşmış akıcılık	Arılaşmış akıcılık
		Dışinsel ayrıntılandırma	Dışinsel ayrıntılandırma
	Bir ilkörneğe (prototipe) yapılması	İleriye dönük adım	İleriye dönük adım
		Tasarım ve araştırma süreçleri	Tasarım ve araştırma süreçleri

	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	İletişim	Deneyim
		Fazla yönlendirme	Fazla yönlendirme
		Tasarım ve araştırma süreçleri	Tasarım ve araştırma süreçleri
		Büyük yordamlar	Büyük yordamlar
	İkna edicilik	İletişim	İletişim
		Kullanıcı odaklı	Kullanıcı odaklı
		Fazla yönlendirme	Fazla yönlendirme
		Görsel dil	Görsel dil
	Yeniden tasarım	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme
		İleriye dönük adım	İleriye dönük adım
Deneyim		Deneyim	
Toplam ve etkiyi farkındalık		Toplam ve etkiyi farkındalık	
Yeniden başlatma	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	
	Yeniden başlatma	Yeniden başlatma	
	Birleştirme	Birleştirme	
	Çevreler	Çevreler	
Algılama	Sorunun ölçüğü	Sorunun ölçüğü	
	Birleştirme	Birleştirme	
	Etkelilik	Etkelilik	
	Deneyim	Deneyim	
Sezgi	Birleştirme	Birleştirme	
	Tamlik	Tamlik	
	Öze ilişkinlik	Öze ilişkinlik	
	Dışinsel özgünlük	Dışinsel özgünlük	
Aydınlanma	Gelişmiş deneye dönük adım	Gelişmiş deneye dönük adım	
	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	
	Birleştirme	Birleştirme	
	Uyumluluk	Uyumluluk	

Yorumlama	Koşula bağlı sonuçlar	Astrilmiş akıcılık	Pazar yönlendirme Öz denetimli öğrenme Bilişsel	
		İkna edicilik	İhtisim Öz denetimli öğrenme Kullanıcı odaklı Pazar yönlendirme Toplumsal	
		Uyumluluk	Çevreler Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Öz denetimli öğrenme Bilişsel	
		Aktarılabirlik	Fikirler ve kavramlar Görsel dil Bilişsel	
		Astrilmiş akıcılık	İhtisim Pazar yönlendirme Bilişsel	
		Esnelik	Deneyim Fikirler ve kavramlar Toplumsal ve etimsel farkındalık Öz denetimli öğrenme Güdüsel	
		Gereksininin ya da sorunun tanımlanması	Yeniden yapılandırma ve yeniden yönlendirme	Kullanıcı odaklı Toplumsal ve etimsel farkındalık Tasarım ve araştırma süreçleri Nesneler
			Öze ilişkinlik	Toplumsal ve etimsel farkındalık Öz denetimli öğrenme Güdüsel Bilişsel
			Düşünsel değirlilik	Deneyim İhtisim Fikirler ve kavramlar Öz denetimli öğrenme Bilişsel
		Sezgi	Barleştime	Fikirler ve kavramlar Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Görsel dil Büyük yordamlar
			Tamlik	Kullanıcı odaklı Toplumsal ve etimsel farkındalık Öz denetimli öğrenme Güdüsel
			Düşünsel değirlilik	Deneyim Toplumsal ve etimsel farkındalık Öz denetimli öğrenme Bilişsel Büyük
	Astrilmiş akıcılık		Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Toplumsal ve etimsel farkındalık Toplumsal	
	En iyi olası çözüm veya çözümlerin seçilmesi	Mutha edicilik	İhtisim Deneyim Kullanıcı odaklı Pazar yönlendirme Toplumsal Bilişsel	
		Astrilmiş akıcılık	Türleyici teknoloji Tasarım ve araştırma süreçleri Büyük yordamlar	
	Çözüm ya da çözümlerin sinanması ve değirlendirilmesi	Yeniden tanımlama	Nesneler Pazar yönlendirme Tasarım ve araştırma süreçleri Bilişsel	
		Yeniden yönlendirme	İhtisim Pazar yönlendirme Tasarım ve araştırma süreçleri Bilişsel	
		Barleştime	Çevreler Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Öz denetimli öğrenme Büyük yordamlar	
		Düşünsel ayrıntılandırma	Fikirler ve kavramlar Tasarım ve araştırma süreçleri	

Yapılandırma	Tasarım süreci	Tamlik	Bilişsel Fikirler ve kavramlar Toplumsal ve etimsel farkındalık Güdüsel
		Gelişmiş ileriye dönük artım	Deneyim Pazar yönlendirme Bilişsel
		Barleştime	Çevreler Türleyici teknoloji Tasarım ve araştırma süreçleri Büyük yordamlar
		Tamlik	Fikirler ve kavramlar Toplumsal ve etimsel farkındalık Bilişsel Güdüsel
		Olaşabilirlik	Deneyim Fikirler ve kavramlar Görsel dil
		Yönelimsel süreçler	Yeniden tanımlama
	Hazırlık	Yeniden başlatma	İhtisim Türleyici teknoloji Farklı disiplinleri içeren takım çalışması Görsel dil Güdüsel
		Uyumluluk	Düşünsel ayrıntılandırma
	Bir ilkörmek (prototype) yapılması	Yeniden başlatma	Farklı disiplinleri içeren takım çalışması
		Astrilmiş akıcılık	Çevreler Pazar yönlendirme Öz denetimli öğrenme Bilişsel
	Çözüm veya çözümlerin bildirilmesi	Gelişmiş ileriye dönük artım	Deneyim Tasarım ve araştırma süreçleri Görsel dil
		Yeniden başlatma	Türleyici teknoloji
İkna edicilik		İhtisim Pazar yönlendirme Öz denetimli öğrenme Toplumsal	
Yeniden tasarım	Aktarılabirlik	İhtisim Pazar yönlendirme Görsel dil Bilişsel Toplumsal	
	Kavramsal çöçaltma	Nesneler Toplumsal ve etimsel farkındalık Tasarım ve araştırma süreçleri Bilişsel	
	Gelişmiş ileriye dönük artım	Pazar yönlendirme Bilişsel	
	Yeniden başlatma	Türleyici teknoloji	
Çözme	Tasarım süreci	Barleştime	Çevreler Türleyici teknoloji Görsel dil Büyük yordamlar
		Olaşabilirlik	Deneyim Fikirler ve kavramlar Toplumsal ve etimsel farkındalık
	Tamlik	Astrilmiş akıcılık	İhtisim Çevreler Kullanıcı odaklı Öz denetimli öğrenme Bilişsel
		Gelişmiş ileriye dönük artım	Deneyim İhtisim Tasarım ve araştırma süreçleri
Tamlik	Türleyici teknoloji		
	Öz denetimli öğrenme Güdüsel		

Yöntemsel süreçler	Artırılmış akıcılık	Uyumluluk	Kullanış edağı
			Çevreler
			Farklı disiplinleri içeren takım çalışması
			Görsel dil
			Güdüsel
	Aktarılabirlik		Bilişsel
			İhtisim
			Pazar yönlendirme
			Görsel dil
			Bilişsel
Artırılmış akıcılık		Pazar yönlendirme	
		Öz denetimli öğrenme	
	Düşünsel ayrıntılandırma		Fikirler ve kavramlar
			Tasarım ve araştırma süreçleri
			Bilişsel
		Bireysel	
Gereksinim ya da sorunun araştırılması	Tamlik		Kullanış edağı
			Tümeleyici sıklakoloji
			Toplam ve ekimsel farkındalık
			Görsel dil
			Güdüsel
	Öze ilişkinlik		Bilişsel
			Deneyim
			İhtisim
			Kullanış edağı
			Toplam ve ekimsel farkındalık
Düşünsel değirirlik		Öz denetimli öğrenme	
		Güdüsel	
		Bilişsel	
		Deneyim	
		Fikirler ve kavramlar	
Olasi çözüm ya da çözümlerin geliştirilmesi	İleriye dönük artım		Öz denetimli öğrenme
			Bireysel
	İkna edicilik		Deneyim
			Pazar yönlendirme
			İhtisim
	Uyumluluk		Kullanış edağı
			Pazar yönlendirme
			Görsel dil
			Toplam
	Esneklik		Çevreler
		Farklı disiplinleri içeren takım çalışması	
		Görsel dil	
		Güdüsel	
Çözüm ya da çözümlerin sınanması ve değerlendirilmesi	Yeni den tanımlama		Bilişsel
			Fikirler ve kavramlar
	Yeni den başlatma		Tümeleyici sıklakoloji
			Tasarım ve araştırma süreçleri
	İkna edicilik		İhtisim
			Kullanış edağı
			Pazar yönlendirme
			Görsel dil
	Tamlik		Bilişsel
			Tümeleyici sıklakoloji
		Toplam ve ekimsel farkındalık	
		Güdüsel	
Düşünsel ayrıntılandırma		Sevimler	
		Fikirler ve kavramlar	
		Tasarım ve araştırma süreçleri	
		Bilişsel	
		Bireysel yordamlar	

Tablo 2: Düzey kolonları arasında yatay olarak birbirleri ile ilişkilendirilmiş bileşenler.

Tartışma

Tablo 2'deki bileşenlerin konumlanışı üzerinden edinilen veri akışı, yatay ve dikey doğrultularda okumalar ile anlamlandırılabilir. Bu yaklaşım uyarınca, doğrudan tasarım ile ilişkili olan 2, 3 ve 4. düzeydeki bileşenlerin, 1. düzeydeki bileşenlerden ağırlıklı olarak 'Düzeltilme' 'Yapılandırma', 'Çözme', 'Gelişim', 'Bireşim' ve 'Oluşum' altında konumlandıkları görülmektedir. 1. düzeydeki diğer bileşenler olan 'Tanılama', 'Örneksleme', 'Algılama', 'Yorumlama' başlıklarının ağırlıklı olarak bütüncül / sezgisel kavrayışa dayanırılıyor olması, ayrıştırılmış parçalardan yola çıkılarak bütünü tanımladığı ilk grup 1. düzey bileşenlere göre dizgesel işleyişe uyumluluğu düşük olan başlıkların tasarım süreci ile görece düşük ölçüde ilişkilendirildiğini göstermektedir. Bu çıkarımın bir sağlaması olarak değerlendirilebilecek olan yöntemsel aşamalara ilişkin alt bileşenlerin, 1. düzey bileşenlerden ağırlıklı olarak 'Tanılama', 'Düzeltilme', 'Örneksleme', 'Bireşim', 'Oluşum', 'Çözme' ve 'Yapılandırma' başlıkları altında kümelenedikleri saptanmıştır. Bu durum, araştırmayı 'Gelişim' bileşeninin bütüncül bir tasarım süreci algısı ile yorumlanması nedeniyle sürece ilişkin aşamalardan bağımsız olarak ele alındığı çıkarımına götürür. Diğer yandan bu veriler, 'Tanılama' ve 'Örneksleme' başlıklarının doğrudan tasarım sürecine ilişkin olmayan bir yöntemsel işleyiş ile ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Gereksinim – çözüm ilişkisi, 2. düzey bileşenlerin 1. düzey üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulduğunda 'Tanılama' ve 'Yorumlama' başlıklarıyla 4, 'Çözme' başlığıyla 3, 'Gelişim', 'Örneksleme', 'Bireşim' ve 'Yapılandırma' başlıklarıyla 2, 'Düzeltilme', 'Oluşum' ve 'Algılama' başlıklarıyla ise 1'er kez ilişkilendirilmiştir. Bu bulgu, özellikle sezgisel / bütüncül kavrayışa dayanırıldıkları bulgularan 'Tanılama' ve 'Yorumlama' başlıklarının gereksinim – çözüm ilişkisi ile en yoğun olarak ilişkilendirilmesi üzerinden okunduğunda, söz konusu ilişkilendirmenin çözümlemeci bir yaklaşıma eğilimli olarak yürütülmediğini gösterir. 3. düzey bileşenler arasında, bir dizgenin erek odaklılık, türeme / kapsama, nedensellik ilkelerini tanımlayan 'Öze ilişkinlik', 'Düşünsel ayrıntılandırma', 'Birleştirmeye', 'Aktarılabirlik', 'Artırılmış akıcılık' ve '(Gelişmiş) ileriye dönük artım' bileşenlerinin 1. düzey bileşenler altındaki yoğunlukları dikkate alındığında, 9 alt bileşen ile 'Yapılandırma', 8'er alt bileşen ile 'Yorumlama' ve 'Çözme'nin öne çıktığını, bunları 6'şar alt bileşen ile 'Gelişim', 'Oluşum' ve 'Algılama', 5'er alt bileşen ile 'Tanılama', 'Örneksleme' ve 'Bireşim', 3 alt bileşen ile 'Düzeltilme' tarafından izlendiği görülmektedir. Bu durum, ağırlıklı olarak yöntemsel aşamalara ilişkin oldukları saptanan 'Yapılandırma' ve 'Çözme' başlıkların altında çözümleme ilkelerini barındıran alt bileşenlerin de yoğun olarak konumlandığını gösterirken, aynı başlıkların doğrudan tasarımla ilişkili olan bileşenler ile de

benzer yoğunlukta ilişkilendirilmiş olması göz önünde bulundurulduğunda, tasarım süreci ile yöntemsel aşamalara ilişkin bu niceliksel koşutluğu da ortaya çıkarmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, çeşitli tasarım amaçları doğrultusunda farklılık gösteren tasarım süreçlerine genellenebilecek bir düşünüş modelinin, dizgesel çözümlene işleyişi içinde sezgisel / bütüncül kavrayışın bir bileşen olarak ele alındığı haliyle yorumlanarak tasarım eğitimine uyarlanması üzerine kurgulanmıştır. Bu kapsamda doğal bilginin işlenmesi ve yönetilmesi süreci ontolojik bir ön kabul olarak benimsenirken, ontolojinin bileşenlerini ilişkilendirdiği tasarım dağarcığının, kavramları ve kısıtlamalarının derlemesi üzerinden, morfolojik çözümlene yönteminde kullanılan bir bileşen gruplandırılması ile tanımlanması yoluna gidilmiştir. Bu işleyiş yapısı, bilişsel bir ağyapı üzerindeki dizgeyi oluşturan bileşenler olarak modellenmeleri yoluyla uygulanmıştır. Çalışmanın İşleyimsel Tasarım eğitime yönelik olarak özelleşmiş bulguları, aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Tasarım etkinliği, zihnin doğal bilişsel işleyişi içinde bütünü tanımlama ve kavrama eylemi odağında kurgulanır.
2. Tasarım amacının ve sorunsal tanımının biçimlenişi sezgisel kavrayışın baskın etkisi altında gerçekleşiyor olmakla birlikte, tasarım amacına yönelik tutarlı çözüm önerilerinin geliştirilmesi, dizgesel olarak işleyen ayırıştırma – tekrar bileştirme süreci doğrultusunda yürütülür.
3. 2. madde İşleyimsel Tasarım eğitimi özelinde ele alındığında, biçimsel, işlevsel ve kavramsal bileşenlerin kendi içlerinde ve birbirleri ile etkileşim durumunda sorgulanmalarıyla bütüncül kavrayışa yönelik bir senaryo akışı kurgulanmasının, bilişsel ağyapının etkin kullanımını sağlayacağı görülür.
4. Amaca yönelik olarak tanımlanan İşleyimsel Tasarım sürecine ilişkin olası yöntemsel aşamalarının işletilişindeki verimlilik düzeyinin saptanmasına yönelik sağlama işlemi, bütüne ilişkin güzelduyu algısına yönelik sezgisel kavrayış çıktılarını temel alan araştırma yöntemleri ile yürütülebilir. Bu durum, çalışma kapsamında tasarım süreci ile yöntemsel aşamalara ilişkin olduğu saptanan niceliksel koşutluğun da dolaylı bir sonucudur.

Araştırma, dizgesel işleyişe ilişkin ilke ve ölçütler doğrultusunda, İşleyimsel Tasarım etkinliği özelinde, kuramsal ve uygulamalı tasarım eğitimi süreçlerinin içerikleri ve sınırları üzerine özelleşmiş tanımlar yapılabileceğini göstermektedir. Bu doğrultuda, çalışma kapsamında modellenen çözümlene süreci ile, niteliksel olarak sınıflandırılmış kavramsal, yordamsal, yönelim-

sel vb. bileşenler üzerinden 'ayırıştırma', 'eleme', 'güncelleme / işleme', 'ekleme' ve 'bileştirme' işlemleri yürütülerek bir bilişsel ağyapının etkinleştirilmesi olasıdır. Bu etkileşim sürecinde alt dizgeler olarak da kullanılacak olan bileşenlerin anlamsal ve biçimsel tüm ölçütlerden yalıtılması, işletecek olan modelin özelleşmiş çevre, katılımcı veya öğretici koşullarına uyum göstermesine katkı sağlayacaktır. Temel tasarım öğretilerine dayanan tasarım disiplinlerinin ortak işleyiş aşamaları olarak öne çıkan gereksinim saptaması, sorunsal tanımlanması, nitelikli görsel çözüm önerilerinin ortaya konulması, gerekçeli gelecek öngörülerine dayalı senaryo kurgulanması, ilkörneğin geliştirilmesi, uygulama verilerinin izlenmesi ve kullanıma dayalı geri bildirim sürecinin değerlendirilmesi gibi aşamalar bileşen olarak değerlendirildiğinde, bu çıktılar tarihsel, çevresel veya sürece ilişkin unsurların yanı sıra özdeş çözümlerle ilişkilendirilmesi, her bir özelleşmiş tasarım alanında özgün bulgulara ulaşılmasının yolunu açacaktır.

Kaynakça

- Álvarez, A. ve Ritchey, T., (2015). "Applications of general morphological analysis". *Acta Morphologica Generalis*, 4(1).
- Bequette, J.W. ve Bequette, M.B. (2012). "A place for art and design education in the STEM conversation", *Art Education*, 65(2), s. 40-47.
- Belaziz, M., Bouras, A. ve Brun, J.M. (2000). "Morphological analysis for product design", *Computer-Aided Design*, 32(5-6), s. 377-388.
- Butt, M., Sharunova, A., Storga, M., Khan, Y.I. ve Qureshi, A.J., (2018). "Transdisciplinary engineering design education- Ontology for a generic product design process", *Procedia CIRP*, 70, s. 338-343.
- Cropley, D. ve Cropley, A. (2010). "Recognizing and fostering creativity in technological design education", *International Journal of Technology and Design Education*, 20(3), s. 345-358.
- Cropley, A. J., ve Cropley, D. H. (2009). *Fostering creativity: A diagnostic approach for higher education and organizations*, Cresskill, NJ: Hampton Press.
- Dorst, K. ve Reymen, I.M.M.J. (2004). "Levels of expertise in design education", *DS 33: E&PDE 2004, the 7th International Conference on Engineering and Product Design Education*, Delft, 02.-03.09. 2004.
- Dreyfus H.L. (2003a). "From Socrates to Artificial Intelligence: The Limits of Rule-Based Rationality", *Unpublished lecture notes of the first 2003 Spinoza Lecture at the University of Amsterdam*.
- Dreyfus H.L. (2003b). "Can there be a better source of meaning than everyday practices?", *Unpublished lecture notes of the second 2003 Spinoza Lecture at the University of Amsterdam*.
- Green, P.E., Carroll, J.D. ve Goldberg, S.M. (1981). "A general approach to product design optimization via conjoint analysis", *Journal of Marketing*, 45(3), s. 17-37.
- Hatchuel, A. (2006). "A framework for analyzing design. Adornment and wit in industrial design", *In*.
- Henriksen, D., Mishra, P. ve Fisser, P. (2016). "Infusing creativity and technology in 21st century education- A systemic view for change", *Educational Technology & Society*, 19(3), s. 27-37.
- Hill, A.M. (1998). "Problem solving in real-life contexts - An alternative for design in technology education", *International journal of technology and design education*, 8(3), s. 203-220.
- Irbite, A. ve Strode, A. (2016). "Design thinking models in design research and education", *In Proceedings of the International Scientific Conference*. 4 (488), 500.
- Ison, R.L. (2008). *Systems thinking and practice for action research*. *In: Reason, Peter W. and Bradbury, Hilary eds. The Sage Handbook of Action Research Participative Inquiry and Practice* (2. baskı). London, UK: Sage Publications, s. 139-158.
- Lawson, B. (1990). *How Designers Think*. Butterworth Architecture, London.
- Massachusetts Department of Education (2006). "Massachusetts Science and Technology / Engineering Curriculum Framework", Malden, MA: MDOE.
- Norman, E., Riley, J., Urry, S. ve Whittaker, M. (1990). *Advanced Design and Technology*. Longman, Essex.
- Pimmler, T.U. ve Eppinger, S.D. (1994). *Integration analysis of product decompositions*.
- Pourdehnad, J., Wexler, E.R. ve Wilson, D.V. (2011). "Integrating systems thinking and design thinking", *The Systems Thinker*, 22(9), 2-6.
- Reigeluth, C.M. (1994). *Introduction: An imperative for system change. Systemic Change in Education*. Englewood Cliffs, NJ: Educational Technology Publications.
- Reigeluth, C.M. ve Avers, D. (1997). *Educational Technologists, Chameleons, and Systemic Thinking*. *Educational media and technology yearbook*, 22, s. 132-37.
- Savransky, S. D. (2000). *Engineering of creativity*. Boca Raton, FL: CRC Press.
- Sternberg, R. J., Kaufman, J. C., ve Pretz, J. E. (2002). *The creativity conundrum: A propulsion model of kinds of creative contributions*. New York: Psychology Press.
- Sy, M. ve Mascle, C. (2011). "Product design analysis based on life cycle features", *Journal of Engineering Design*, 22(6), s.387-406.
- Vande Zande, R. (2007). "Design education as community outreach and interdisciplinary study", *Journal for Learning through the Arts* 3(1). Irvine, CA: University of California.
- Vande Zande, R. (2010). "Teaching design education for cultural, pedagogical, and economic aims", *Studies in Art Education*, 51(3), s. 248-261.
- Zwicky, F. (1969). *Discovery, Invention, Research - Through the Morphological Approach*, Toronto: The Macmillian Company.

Geleneksel Kutnu Kumaşı Üzerine Deneysel Yüzey Tasarımları

Doç. Dr. Ebru Çoruh
Elif Burcu Binboğa

Makale Geliş Tarihi: 21.07.2020
Yayına Kabul Tarihi: 17.03.2021

Özet

Kutnu kumaşı 16. yüzyıldan itibaren Gaziantep'te dokunan bir kumaş türüdür. Kutnu kumaşının atkısı pamuk, çözgüsü ipekten dokunmaktadır. Yüzyıllardır varlığını sürdürerek günümüze kadar gelen kutnu kumaşı, Ülkemizin geleneksel sanatları açısından gündemde tutulması gereken bir değerdir. Bu çalışmada her geçen gün azalan usta sayısı ile varoluş mücadelesi veren sanat dalına deneysel yüzey tasarımları ile farklı bir soluk getirmek ve kutnu kumaşının farklı bir yönünün ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda 4 adet dokuma tasarımı yapılmış ve tasarımlar dokunmuştur. Kumaş tasarımları endüstriyel üretime uygun hale getirilmiştir. Dokuma sanatı ile yaratıcılığın birleşiminden doğan çarpıcı ve estetik görünüm oluşturmanın yanı sıra, teknik dokunuşlar yapılarak trend renklerle desteklenmiştir. Sonuç olarak 4 farklı yüzey tasarımı yapılarak kutnunun eşsiz dokusu vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kültür, Gaziantep, Dokuma Sanatı, Kutnu Kumaşı, Yüzey Tasarımı

EXPERIMENTAL SURFACE DESIGNS ON TRADITIONAL KUTNU FABRIC

Abstract

Kutnu fabric is a type of fabric woven in Gaziantep since the 16th century. Kutnu fabric weft yarn is cotton and its warp from silk. Kutnu fabric, which has survived for centuries and has survived to the present day, is a value that should be kept on the agenda in terms of the traditional arts of our country. In this study, it is aimed to bring a different breath to the art branch that struggles for existence with the decreasing number of masters day by day with experimental surface designs and to reveal a different aspect of kutnu fabric. For this purpose, 4 weaving designs were made and the designs were woven. Fabric designs have been made suitable for industrial production. In addition to creating a striking and aesthetic appearance arising from the combination of the art of weaving and creativity, it is supported with trend colors by making technical touches. As a result, 4 different surface designs were made and the unique texture of the box was tried to be emphasized.

Keywords: Culture, Gaziantep, Weaving Art, Kutnu Fabric, Surface Design

1. Giriş

Kutnu kumaşı 1600'lü yıllarda Suriye'den Gaziantep'e göç eden ustaların yetiştirdiği çıraklar vasıtası ile yayılmış, padişahlardan yöre halkına kadar geniş bir kullanıcı kitlesine sahip olmuştur. Üretimin artışıyla Gaziantep'in İpek Yolu üzerinde olmasının etkisi büyüktür (Öner, 2019:131). 1900'lü yıllara kadar yoğun bir biçimde üretimi devam eden kutnu kumaşı 1. Dünya Savaşı'nın başlaması ve Sanayi Devrimi ile üretim yoğunluğunu kaybeder. Günümüze azalarak ulaşan kutnu kumaşı korunması gereken bir sanat türü olarak yaşatılmaktadır (Eraslan ve Atalayer, 2013:252).

Kutnu kumaşının atkısında pamuk, çözümlünde ipek (suni ipek, floş) kullanılmıştır. Farklı renk ve desen çeşitliliğine sahip olup çoğunlukla ince çizgi ve şeritlerden oluşmaktadır (Alan, 2011: 30). Kutnu dokumalarının kendine has renkleri, dokunuşu ve desenlerinin çeşitliliği ile Doğu memleketlerine özgü bir kumaştır. Uzunlamasına renkli şeritlerden oluşan bu dokuma yollu bir kumaştır (İnalçık, 2008,109). Bazı araştırmacılar kutnu kumaşını "dünyada basma sanatı yok iken ipeğin çeşitli boyalar ile defalarca bastırılması ile kendine has motifler verilerek elde edilen, Türkiye'de yalnızca Gaziantep'te dokunan ipekli bir dokuma türüdür. Zarafet, gösteriş ve estetik ifade eden kutnu kumaşının hammaddesi ipek ve pamuk ipliğidir" şeklinde tanımlar (Özmen, 2012: 91).

Kutnu kumaş çeşitlerinden bazıları; Hindiye Kutnu, Çiçekli Furş, Çiçekli Mecidiye, İnce Kalem, Meydaniye, Kemha Kutnu, Çiçekli Kırmızı Furş, Düz Mecidiye, Müflüs, Mercan Kutnu, Çiçekli Şahiye, Sultan, Kemha, Şahiye Kutnu, Kerasi Kutnu, Çiçekli Vişneli Furş, Çiçekli Mecidiye, Sarı Meydaniye, Elvanlı Kutnu, Şalşapik şeklindedir. Gaziantep'te ikat tekniği ile boyanan kumaşlar aldığı şekile göre farklı isimlendirilebilir (Yardımcı, 2016:224).

Çözgüsü 4000-5000 arasında olan dokumalar kutnu kumaş olarak adlandırılır, temel dokuma yapılarında saten türü dokuma kullanılmıştır. Çözgüsü 3000-4000 arasında olan dokumalar çizgili bağlama batik ile desenlendirilir, meydanaye olarak adlandırılır, temel dokuma yapılarından bezayağı örgü raporuna sahiptir. Çözgüsü 2000-3000 arasında olan dokumalar çizgili bağlama batik ile desenlendirilir, bezayağı örgü raporu kullanılır ve alaca kutnu olarak tanımlanır.¹

Kutnu kumaş dokuma aşamasına geçmeden önce söküm, boyama ve me-

zekçilik işlemlerinden geçirilir. İstenen çözgü sayısına ulaştıktan sonra çile haline getirilir ve boyama işlemi uygulanır. Geçmişte doğal boyalar kullanılırken, günümüzde kimyasal boyalar kullanılmaktadır. Boyama işleminden sonra kayısı ağacı reçinesinden elde edilen bir haşıl işlemi uygulanır. Dokumaya hazır hale gelen çözgüler gücü tellerinden geçirilir ve taharı yapılır. İstenen desen, örgü raporu ya da kalınlık her taraftan kaç adet çözgü geçirileceği belirlenir. Kutnu kumaşı 7 ile 17 çerçeve arasında kamçılı tezgâhlarda dokunur. Bu tezgâhların gücü telleri pamuktan oluşur. Kumaşın dokunmasının ardından tavlama, haşılama, cendereleme, mengineyendirme işlemleri yapılır (Alan, 2011: 51-70).

Sanayi devrimi, gelişen teknolojiler ve sürekli değişen moda trendleri karşısında zayıflayan kutnu kumaşı önceki dönemlerde gördüğü ilgiyi kaybetmiştir. Azalan ilgi ile doğru orantılı olarak kutnu ustaların sayısı da gün geçtikçe azalmıştır. Kutnu kumaşı Türkiye ve Gaziantep için önemli bir kültürel değerdir. Günümüzde projeler, tanıtımlar ve çeşitli girişimler ile yaşatılmaya çalışılmaktadır (Öner, 2019: 133-135). Gaziantep yöresinde dokunan kutnu kumaşı gerek onu dokuyan ustaları gerekse de geleneksel giyimdeki kullanım alanları olsun geçmişten günümüze kadar geçirdiği süreçte imalatı ile el işçiliği ve kullanım alanları ile halkın kültürel mirasını oluşturmaktadır.

Moda tasarımcılarının koleksiyonlarında etnik öğeleri işleyerek güncel tasarımlar yapmaları, kültürel değerlerimiz konusunda farklı ve özgün tasarım kültürü oluşturmamızı sağlayacaktır (Ocakoglu, 2018:1586). Kutnu kumaşı ile Zeugma mozaiklerinde yer alan bordür desenleri harmanlanarak giysi tasarımları yapılmıştır. Gaziantep'in ev sahipliği yaptığı iki kültür öğesinin giysi tasarımına yansıtılarak kültürel mirasa sahip çıkılması adına tasarımlar sunulmuştur (Avcioğlu ve Sayar, 2020:508). Ülkemizde dokumacılık alanında farklı bölgelerde o bölgeye özgü özellikleri olan dokumalar yapılmıştır. Gaziantep ilinde ise kutnu-alaca ve meydanaye dokumacılığı Ülkemiz el dokuma sanayisine ekonomik ve kültürel boyutta önem kazandırmıştır. Kutnu kumaşı 21. Yüzyıl içerisinde modernize edilerek yeni tasarımlar ile yaşatılmaya ve kullanılmaya başlanmıştır.

Çalışmada, kutnu dokumanın özelliklerini içeren yöntem ve kaynaklar araştırılıp, analiz edilmiş, bu çalışmalardan yola çıkılarak kutnunun farklı bir yönünün ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu hedef doğrultusunda dokuma sanatı ile yaratıcılığın birleşiminden doğan çarpıcı ve estetik görünüm oluşturmanın yanı sıra teknik dokunuşlar ve 2020-2021 trend renkleri ile desteklenmektedir. Sonuç olarak 4 farklı yüzey tasarımı yapılarak kutnunun eşsiz dokusu vurgulanmaya çalışılmıştır.

¹ <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/gaziantep/nealinir/kutnu-kumasi> (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı) 19 Nisan 2020.

2. Amaç ve Yöntem

Kutnu kumaşı kendine has birçok özelliği bulunan hassas ve meşakkatli bir kumaş türüdür. Şimdiye kadar yapılan araştırma ve çalışmalar kutnu kumaşının tarihçesi ve detaylı üretim aşaması ile sınırlı kalmıştır. Kutnu kumaşının modern giysiye uyarlanması ötesine geçilememiştir. Bu çalışmada kutnu kumaşı üzerinde şimdiye kadar denenmemiş olan bir yüzey çalışması ve dokuma tasarımı yapılmıştır. Modern ve geleneksel mimarinin harmanından oluşan tema doğrultusunda 4 adet deneysel yüzey tasarımı yapılmış ve dokunarak hayata geçirilmiştir. Günümüzde popülerliği ve bilinirliği azalan bu özel kumaşa hak ettiği değeri vermek ve 21. yüzyıl trendlerine uygun olarak yenilikçi, sıra dışı ve modern bir kutnu kumaşı amaçlanmıştır.

3. Kutnu Kumaş Yüzey Tasarımı

Geleneksel kutnu kumaşlar genellikle dokunurken parlak ve mat çizgilerin yan yana getirilmesi ile dokunduğu gibi üzeri çiçek motifleri olan dokumalarda yer almaktadır. Birçok renkli çizginin yan yana gelmesi ile kutnu dokumalar yapılmaktadır. Bu çizgilerin renkleri, kalınlıkları, parlaklıkları, kullanılan iplik türüne pamuk ya da ipek oluşuna göre farklı adlar ile ifade edilmektedir. Geleneksel kutnu dokumasında kırmızı, siyah, beyaz ve krem renk yanında egemen olan renk sarıdır. Geleneksel kutnu kumaşından esinlenerek, çizgi efekti kullanılarak 4 farklı yüzey tasarımı ile dokuma yapılmıştır. Öncelikle tema belirlenmiş ve hikaye panosu (Mood board) hazırlanmıştır.

Geleneksel kutnu kumaşlar ahşap el tezgahlarında dokunmuşlardır. Bu tezgahlar kamçılıdır, kamçı atkı ipliğinin atılmasını sağlar. Düz ve ikat kutnular armürlü ve kamçılı tezgahlarda dokunurken, çiçekli kutnular armürlü ve jakar tertibatı kamçılı tezgahlarda dokunmaktadır. Yapılan yüzey tasarımlarının kumaşları tarafımızdan tasarlanıp, numune dokumak için kullanılan çivili tezgâhlar kullanılarak dokunmuştur.

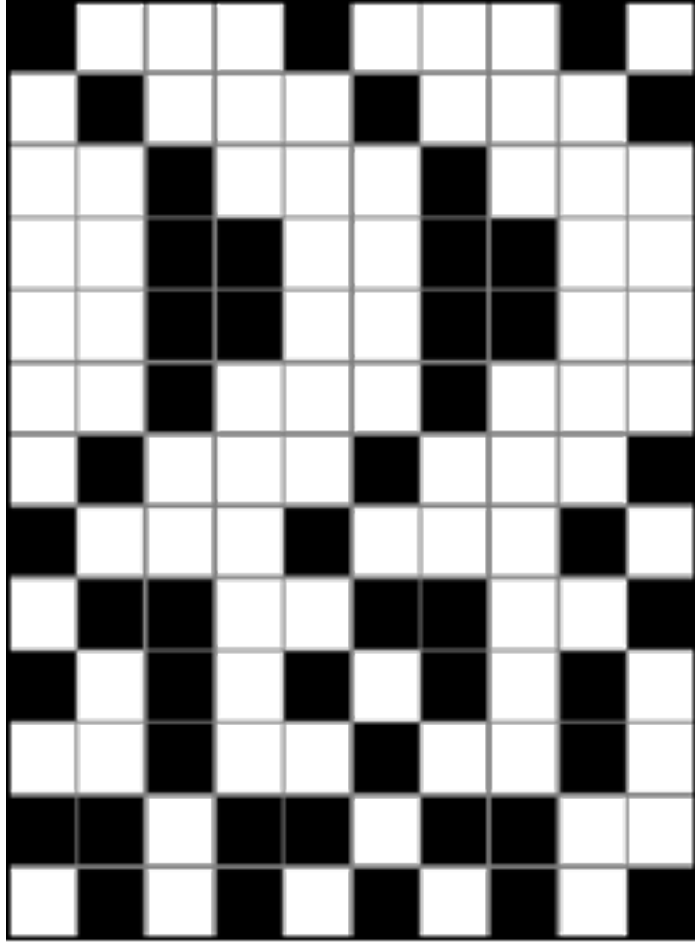
Deneysel yüzey çalışmalarında modern ve minimal mimari ile geleneksel ve süreklilik izi taşıyan mimari yapıların görüntüsünden ilham alındı. Dokumalara verilen efektte; kutnu kumaşının gelenekselliği, modern dünyanın sınırsızlığını etkileyici renk blokları ile çizgisel izdüşümleri kullanıldı (Görsel 1).



Atkı ve çözümlü ipliklerinin rengi 2020-2021 pantone renk trendlerine göre
Görsel 1. Ebru Çoruh, Elif Burcu Binboğa, 2020

belirlenip; beyaz, klasik mavi, ateş kırmızısı, yeşil ve tonları kullanıldı. Çözgüsünde floş (suni ipek) atkısında pamuk ve yer yer floşa yer verildi. Kullanılan çözgü tel sayısı üzerinde oynamalar yapıldı böylece sınırsız bir tasarım süreci izlendi. Örgü raporlarında el ile müdahale edilen kısımlar dimi, bezayağı, panama, rips gibi kullanımı yaygın örgü raporları ile birleştirilerek yer yer geleneksel izler barındıran çağa uygun yüzey tasarımları elde edildi. Tasarımlar armürlü dokuma tezgahlarına ve endüstriyel üretime yatkın biçimde tasarlandı.

3.1. Deneysel Yüzey Tasarımları



Görsel 2. Elif Burcu Binboğa, 2020

Birinci tasarımın örgü raporunda rips örgü ve panama örgüden doğan karışık bir teknik uygulanmış ve dimi örgüsüyle hareketlendirilmiştir. Çözgüsünde klasik mavi atkısında beyaz, klasik mavi, ateş kırmızı renkleri kullanılmıştır (Görsel 2).

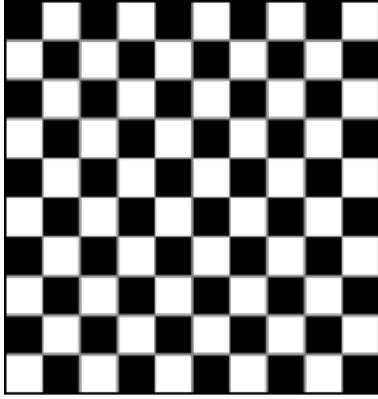


Görsel 3. Tasarım 1, Elif Burcu Binboğa, 2020

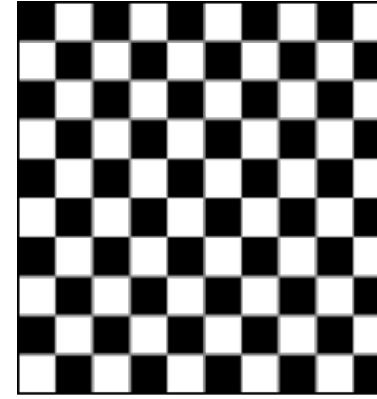
Geleneksel örgü raporu ve el ile müdahaleden doğan modern çizgiler birleştirilmiştir. Geleneksel kabartmalardan ve minimal çizgilerden ilham alınmıştır. El tezgahında dokuma üretimi yapılarak, dokunan kumaşın modern elbise olarak giydirilmesi photoshop programı kullanılarak gerçekleştirilmiştir (Görsel 3). Bu şekilde yüzey tasarım örneklerimiz ve giysiye dönüşümü görselleştirilmiştir.

İkinci tasarımda birçok kutnu kumaşında kullanılan bezayağı örgü kullanılmış, el ile müdahale edilerek yine bezayağı örgüden oluşan desenler dokunmuştur (Görsel 4). Çözgüde klasik mavi, atkıda beyaz, klasik mavi, ateş kırmızı ve yeşil kullanılmıştır.

Yüzey tasarımları yapılırken, kutnu kumaşının o efsanevi etkisinden yola çıkarak beyaz taş kutnu ve sarı taş kutnu efektlerinden ilham alınarak Görsel 5'te görülen yüzey tasarımı ortaya çıkmıştır. Ultra modern mimarinin çabası şıklığı suni ipek renk blokları ile dokumaya uyarlanmıştır. Kutnu kumaşındaki taş efekti ile mimaride kullanılan dekoratif taşların birleşiminden oluşmuştur.



Görsel 4. Elif Burcu Binboğa, 2020



Görsel 6. Elif Burcu Binboğa, 2020



Görsel 5. Tasarım 2, Elif Burcu Binboğa, 2020

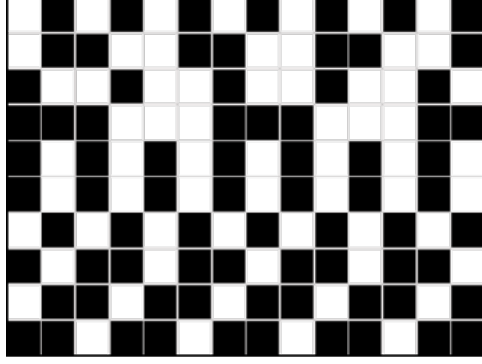
Üçüncü tasarımda Görsel 6 da verilen bezayağı örgü raporu ve el ile müdahalelerle geometrik şekiller oluşturulmuştur. Çözgüsünde şerit halinde beyaz renk ve klasik mavi renk kullanılmış böylece kumaşın fonunda dikey çizgiler oluşması sağlanmıştır. Atkısında beyaz, klasik mavi, ateş kırmızı ve yeşil kullanılmıştır.

Kutnu kumaşın çizgili yapısından etkilenecek geometrik şekillere, simetrik ve asimetrik olarak yer verilmiştir. Geometrik köşeli mimarinin verdiği modern görünüm, kutnu kumaşı ile birleşerek eklektik bir tarza kavuşmuştur. Yüksek katlı geniş metrekareli binaların düz ve sıralı pencerelerinden yola çıkılarak tasarlanmıştır. Görsel 7 de verilen tasarımda geleneksellik modernizm bir arada görüntülenmeye çalışılmıştır.



Görsel 7. Tasarım 3, Elif Burcu Binboğa, 2020

Dördüncü tasarımda kutnu kumaşın zincir yapısından etkilenecek, dokuma içinde farklı örgü raporları karışık dokunmuş bezayağı, panama ve ribsın birleşiminden yeni bir doku elde edilmiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Elif Burcu Binboğa, 2020

Kutnu kumaşında kullanılan folklorik detaylar değişime uğratılarak, modern mimaride sıkça rastladığımız kolon detayları ve labirent hissi uyandıran çizgiler ile çağdaştırılmıştır. Bazı kısımlarda klasik mavi ile ateş kırmızı rengindeki atkılar birleştirilerek görsel bir yanılmasa sağlanmıştır. Çözgüsünde ateş kırmızı rengi kullanılmış, atkısı yer yer çift kat dokunarak, üç boyutlu ve dokulu bir görünüm verilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Tasarım 4, Elif Burcu Binboğa, 2020

4. Sonuç

Geleneksel el sanatlarının yok olmasını önlemek sanatın özünü korumanın yanı sıra modern dokunuşlar ile yeniden yorumlamaktan geçmektedir. Bu çalışmada öncelikle geleneksel kutnu kumaşının temel özellikleri ve teknik detayları saptanmıştır. Kumaşın özünü oluşturan suni ipek ve pamuklu iplikler ile dokunmuş tasarımlar, günümüz trendleri ve moda algısına bağlı olarak revize edilmiştir. Köklü bir geçmişe sahip kutnu kumaşı belirlenen tema doğrultusunda yeniden işlenmiş, farklı örgü raporları ve desenler ile güncellenmiştir. Kutnu kumaşı üzerinde yapılan oynamalar ve değişimler geleneksel bir kumaşın modernleşme sürecini ortaya koymaktadır. Unutulmaya yüz tutmuş bir kültürel mirasın güncel tutularak zamana ve dönem şartlarına yenik düşmesi engellenmiş ve kutnu kumaşının farklı bir yönü ortaya koyularak katma değerli kumaşlar tasarlanmıştır. Bundan sonraki çalışmalarda tasarım sayısı ve yönü değiştirilerek farklı dokumalar ortaya çıkarılabilir.

Kaynakça

- Alan, E. (2011). *Gaziantep El Dokumalarından “Kutnu” Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.*
- Avcıoğlu K., N. ve Sayar, S. (2020) “Zeugma Kültürel Miras Öğeleri ile Geleneksel Kutnu Kumaşının Giysi Tasarımında Kullanılması”. *İdil Sanat ve Dil Bilgisi Dergisi*, 67:507-514.
- Eraslan, I., ve Atalayer, G. (2013). “Anadolu’da Alaca Üzerine Bir Karşılaştırma”. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6 (11), 251-263.
- İnalçık, H. (2008), *Türkiye Tekstil Tarihi : Üzerine Araştırmalar, Türkiye İşbankası Yayınları, İstanbul.*
- Ocakoğlu, N. (2018), “Geleneksel dokumalarımızdan Kutnu Kumaşının Giysi Tasarımında Kullanılması”, *İdil Sanat ve Dil Bilgisi Dergisi*, 7(52), 1585-1592.
- Öner, M. (2019). “Geleneksel Kültürdeki Dokumanın Güncellenmesi: Gaziantep Kutnu Kumaşı Örneği”, *Milli Folklor Dergisi*, 31(121), 128-140.
- Özmen, E. (2012). *Belgelerle Gaziantep. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kalkınma Bakanlığı. Yayınevi: Gap – Bilnet Matbaacılık.*
- Yardımcı, K. G. (2016). “Osmanlı Dönemi Dokuma Sanatı Ürünlerinden Örnekler”, *International Journal of Cultural and Social Studies*, 2(1), 219-241.

İnternet Kaynakları

- İnternet: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, *Antep Kutnu Kumaşı-Gaziantep. (Mayıs, 2018)*
Web: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/gaziantep/nealinir/kutnu-kumasi> 19 Nisan 2020’de alınmıştır.

Görsel Kaynakları

- Çalışmada kullanılan görsel tasarımlar Elif Burcu BİNBOĞA arşivinde yer almaktadır.

Tarihi Yapının Müzeye Dönüştürülmesi Çalışmalarına Yönelik bir Tehlike ve Önlem Değerlendirmesi: Çorum Müzesi Örneği*

Dr. Fatma Sezin Doğruer

Makale Geliş Tarihi: 15.02.2021

Yayına Kabul Tarihi: 31.03.2021

Özet

Çalışma kapsamında tarihi yapıdan müzeye dönüştürülmüş olan Çorum Müzesi'nin kısa tarihçesi, yapısal ve mekânsal özellikleri ile müzede yürütülen restorasyon ve teşhir tanzim çalışmaları incelenmiş, bu çalışmaların tehlike ve önlem değerlendirilmesi yapılmıştır. Çalışma hazırlanırken literatürdeki rehber yayın ve standartlar araştırılmış, müze müdürlüğü, bağlı olduğu kurum ve ilgili kurumlarda bilgi ve belge araştırması, yerinde gözlem ve yetkililerle mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Hazırlanan tehlike ve önlem değerlendirme tabloları ile, tarihi yapıda risk oluşturabilecek tehlikeler, tehlike kaynakları ve bunlara yönelik alınan/alınması gereken önlemler ilişkilendirilerek bundan sonraki çalışmalarda kolaylık sağlayacak bir yöntem oluşturmak amaçlanmıştır. Müze kurulum ve düzenleme aşamalarında sadece yapının kendisinden kaynaklanacak tehlikeler değil, konumun getireceği tehlikeler de değerlendirilmeli ve tarihi yapı restorasyonu ile teşhir tanzim çalışmalarında bunlara yönelik uygulamalar yapılmalıdır. İnsan sağlığının öncelikli olduğu risk değerlendirmelerine katkı olarak, müze eserleri ile tarihi yapının sağlığı üzerinde risk oluşturabilecek tehlikeler ve tarihi müze yapısında alınması gerekli önlemler çalışmada konu edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çorum Müzesi, Risk Değerlendirmesi, Müzecilik

A HAZARD AND PRECAUTIONARY ASSESSMENT FOR CONVERSION OF THE HISTORICAL BUILDING INTO A MUSEUM: EXAMPLE OF ÇORUM MUSEUM

Abstract

Within the scope of the study, the brief history, structural and spatial features of the Çorum Museum, which was transformed from a historical building into a museum, and the restoration and exhibition arrangement works carried out in the museum were examined, and the hazard and precautionary assessment of these works were made. While preparing the study, guideline publications and standards in the literature were searched, information and document research in the museum directorate, the affiliated and related institutions, on-site observations and interviews with the authorities were carried out. With the prepared hazard and precaution assessment tables, it is aimed to constitute a method that will facilitate the future studies by correlating the dangers that may pose risks in the historical structure, the sources of danger and the measures taken / to be taken against them. During the stages of museum establishment and arrangement, not only the dangers arising from the building itself, but also the dangers of the location should be evaluated and practices should be made in the restoration works of historical building and exhibition arrangement works. As a contribution to the risk assessments where human health is a priority, the dangers that may pose a risk to the health of the museum artefacts and the historical structure, and the necessary measures to be taken in the historical museum structure are discussed in the study.

Keywords: Çorum Museum, Risk Assessment, Museology

Koruma Uzmanı, Mimar Dr. Fatma Sezin Doğruer, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü
Ankara. E-posta: sezin.dogruer@ktb.gov.tr. ORCID: 0000-0002-1237-0020

* Makale çalışması için Çorum Müze Müdürlüğü'nün 01.02.2021 tarihli ve E-80749770-155.01-1086819 sayılı yazısı ile gerekli onay alınmıştır.

Giriş

Çalışma kapsamında tarihi yapıdan müzeye dönüştürülmüş olan Çorum Müzesi binasının kısa tarihçesi, yapısal ve mekânsal özellikleri ile müzede yürütülen restorasyon ve teşhir tanzim çalışmaları incelenmiş ve bu çalışmalar eserlerin maruz kalabileceği tehlikeler ve bunlara yönelik alınan mimari önlemler açısından değerlendirmiştir. Çalışma hazırlanırken literatürdeki rehber yayın ve standartlar araştırılmış, müze müdürlüğü, bağlı olduğu kurum ve ilgili kurumlarda bilgi ve belge araştırması yapılmış, ayrıca yerinde gözlem ve yetkililerle mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Hazırlanan tehlike ve önlem değerlendirme tabloları ile, müze olarak kullanılan tarihi yapılarda risk oluşturabilecek tehlikeler, tehlike kaynakları ve bunlara yönelik alınan/alınması gereken önlemler ilişkilendirilerek bundan sonraki çalışmalarda kolaylık sağlayacak bir yöntem oluşturması amaçlanmıştır.

Çorum Müzesi Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı bir devlet müzesidir. Korunması gerekli kültür varlığı olarak, mülga Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun 08.12.1978 tarihli ve A-1458 sayılı kararıyla tescilli olan müze binası Çorum ili, Merkez, Gülabibey Mahallesi, Cengiz Topel Caddesi, No:153 adresinde yer almaktadır. Kadastral bilgileri 44 Paf-ta, 4136 Ada, 475 Parseldir (Görsel 1).



Görsel 1. Çorum Müzesi'nin kentsel konumuna ilişkin harita¹

Hitit uygarlığının başkenti Hattuşa ile Alacahöyük, Şapinuva, Alishar gibi önemli Hitit yerleşimleri, Paeolitik dönemden Hatti, Frig, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı gibi çeşitli uygarlıklara kadar zengin bir tarihi birikime sahip bir şehir olan Çorum'da 1900'lü yıllarda başlayan bilimsel kazılar Atatürk'ün talimatlarıyla başlatılan Alacahöyük kazısıyla önem ve yoğunluk kazanarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu kazılardan elde edilen önemli ve çok sayıda arkeolojik buluntular için 1968 yılından beri kullanılan müze binasında mekân yetersizliği ve çağdaş müzecilik gereksinimleri sonucunda, yeni bir müze binası arayışına girilmiştir (Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü [KÜVAM], 2021).

Günümüzde Çorum Müzesi olarak kullanılan yapı, hastane binası olarak tasarlanmış ve 1914 yılında inşası tamamlanmıştır. 1986 yılında müze olarak kullanılmak üzere Milli Eğitim Bakanlığından Kültür ve Turizm Bakanlığına devrine kadarki süreçte Ziraat Mektebi ve Makine Yüksek Okulu olarak da kullanılmıştır. 1988 yılında geçirdiği yangın sonucunda yapı büyük oranda zarar görmüştür. Restorasyon çalışmalarının tamamlanması ile 11.03.2003 tarihinde müze ziyarete açılmıştır (Görsel 2).²



Görsel 2. Çorum Müze binası³

Müze Binasının Yapısal Özellikleri ve Geçirdiği Müdahaleler

Yapı bodrum kat dahil üç katlı olarak inşa edilmiştir. Özgününde taş yığma sistem ile inşa edildiği, kullanılan malzemenin sarı renkte kumtaşı olduğu,

¹ İnternet: Çorum Haritası. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87orum_M%C3%BCzesi#/map/0 adresinden 18 Mayıs 2021'de alınmıştır.

² İnternet: T.C. Çorum Valiliği resmi internet sitesi. Web: <http://corum.gov.tr/corum-muzesi> adresinden 11 Şubat 2021'de alınmıştır.

³ Kaynak gösterilmeyen grafik, çizim ve resimler yazara aittir.

taş aralarında harç, duvarlar üzerinde sıva bulunduğu belirlenmiştir. Yapının müze olarak kullanımına yönelik rölöve, restitüsyon ve restorasyon projelerinin yapımına 1989 yılında başlanılmış ve hazırlanan projeler mülga Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulunun 09.10.1990 tarihli ve 1397 sayılı kararı ile onaylanmıştır. Uygulaması 12 yıl süren restorasyon çalışmaları sırasında özgün beden duvarlarının korunarak iç duvarların ve zemin döşemelerinin çelik sistemi ile yeniden yapılandırıldığı, iç duvar dolgusunun hafif ve gözenekli yapıya sahip gazbeton malzeme ile örüldüğü, ve temelde betonarme kullanıldığı elde edilen belgelerden ve yapı kullanıcıları ile görüşmelerden anlaşılmaktadır (Görsel 3) (KÜVAM, 2021).



Görsel 3. Yangın sonrası müzenin görünümü (Çorum Müzesi Müdürlüğü [ÇMM], 2021)

Müze Binasının Mekânsal Özellikleri

Yapı şehir merkezinde, caddeye bakan geniş bir bahçe içerisinde ayrıık düzende inşa edilmiştir. Düz ve engebesiz bir arazi üzerinde 963 m²'lik bir alana yerleştirilen yapının toplam kullanım alanı 2900 m²'dir. Açık alan yüzölçümü ise 10.120 m²'dir. Dıştan dışa 25 x 50 m. ebatlarında olan ana kütle, doğu-batı istikametinde uzanmaktadır (Görsel 4) (KÜVAM, 2021). Ziyaretçi girişi kuzey yönündeki ön cepheden ve 7 basamaklı bir merdivenle sağlanır. Yapının doğu kanadı sergileme mekânlarına ayrılmıştır ve ziyaretçi girişinin solunda yer alan bu bölümde üç adet asma kat yapılmıştır (Görsel 5). Ziyaretçi girişinin sağında yer alan bölüm ise müzenin idari kısımları ile sosyal etkileşim mekânları için kullanılmaktadır.



Görsel 4. Müze giriş katı plan şeması



Görsel 5. Sergileme mekânında asma kat

Binanın doğu ve batı kanatlarındaki kuzeye bakan çıkmalarda birinci katta kolonlu ve ikinci katta korkuluklu olmak üzere balkon kısımları bulunmaktadır. Giriş kapısının üzerinde de balkon kısmı mevcuttur. Güney cephesinde beş adet çıkma vardır. Bu çıkmaların ikisi yüklenme alanı ve acil durum çıkışı olarak kullanılmaktadır. Yapının pencere ve kapı açıklıklarına bakılacak olunursa, birinci kattaki açıklıkların kemerli olduğu, bodrum kat ve ikinci kattaki açıklıkların dikdörtgen formlu olduğu, ayrıca cephedeki açıklık oranının cephe uzunluğunun 1/3-2/3 oranı aralığında olduğu ve izdüşümlerin düşeyde düzenli olduğu gözlenmiştir.

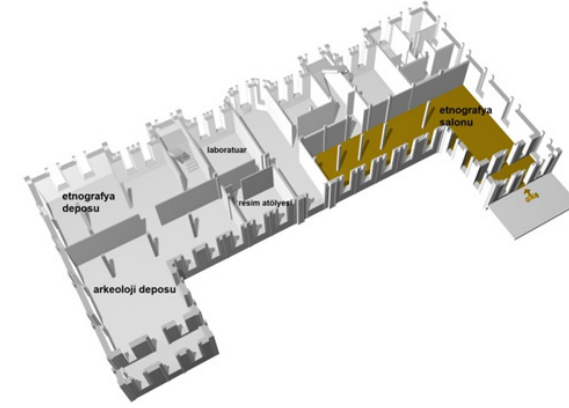


Görsel 6. Arkeoloji Seksiyonu

Eser sergilemesi birbirinden bağımsız girişleri olan Arkeoloji ve Etnografya Seksiyonlarında yapılmaktadır. Yapının giriş katının doğu kanadındaki Arkeoloji Seksiyonu'nda ilk katta Alacahöyük, Kuşsaray ve Büyük Güllücek kazılarında elde edilmiş Kalkolitik Çağ eserleri ile satın alma yoluyla müzeye alınan eserler vitrinler içerisinde sunulmaktadır (Görsel 6). Bu katın orta alanında Eski Tunç Çağı Alacahöyük prens ve prenses mezarı aslına uygun şekilde teşhir edilmektedir. Birinci asma katta bulla, mühür ve tabletler, ikinci asma katta Frig, Hellenistik, Galat ve Roma dönemi buluntuları bulunmaktadır. Üçüncü asma katta ise Roma dönemine ait cam eserler, altın ve gümüş süs eşyaları, kandiller ve Bizans dönemine

⁴ İnternet: T.C. Çorum Valiliği resmi internet sitesi. Web: <http://corum.gov.tr/corum-muzesi> adresinden 11 Şubat 2021'de alınmıştır.

ait eserler sergilenmektedir.⁴ Etnografya Seksiyonu, bodrum katta binanın batı kanadındaki çıkmanın kuzey cephesinden giriş yapılan L-formunda bir mekândır (Görsel 7, 8). Bu bölümde Çorum'a özgü leblebicilik, bakırcılık ve kahvehane geleneğini yansıtan canlandırmalar ile Selçuklu ve Osmanlı dönemi el sanatlarından örnekler yer almaktadır.



Görsel 7. Depolar ve Etnografya Seksiyonu (ÇMM, 2021)



Görsel 8. Etnografya Seksiyonu

Bodrum katta yer alan depolama mekânları, eser türlerine göre halı, kilim, tekstil gibi eserlerin bulunduğu etnografya deposu ve tablet ve sikke gibi eserlerin bulunduğu arkeoloji deposu olarak iki mekândır (Görsel 9). Depo mekânlarının yanında laboratuvar, resim atölyesi ve yedek depo mekânı bulunmaktadır.



Görsel 9. Depo mekânı (ÇMM, 2021)

Tartışma

Müze binaları, gerek çevresel faktörlerden gerekse müze binalarının kendisinden kaynaklanan çeşitli tehlikeler barındırmaktadır. Bu tehlikeler eserlerde bozulmaya neden olabilecek olay ve durumlar ile aniden gelişen ve eserler üzerinde yıkıcı etkileri olan afetlerdir. Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD) tarafından aşağıdaki tanımlamalar yapılmıştır:

Afet: "Toplumun tamamı veya belli kesimleri için fiziksel, ekonomik ve sosyal kayıplar doğuran, normal hayatı ve insan faaliyetlerini durduran veya kesintiye uğratan, etkilenen toplumun baş etme kapasitesinin yeterli olmadığı doğa, teknoloji veya insan kaynaklı olay" (AFAD, 2014: 23).

Risk: "Bir olayın belirli koşul ve ortamlarda doğurabileceği can, mal, ekonomik ve

çevresel gibi değerlerin kaybının gerçekleşme olasılığı" (AFAD, 2014: 128).

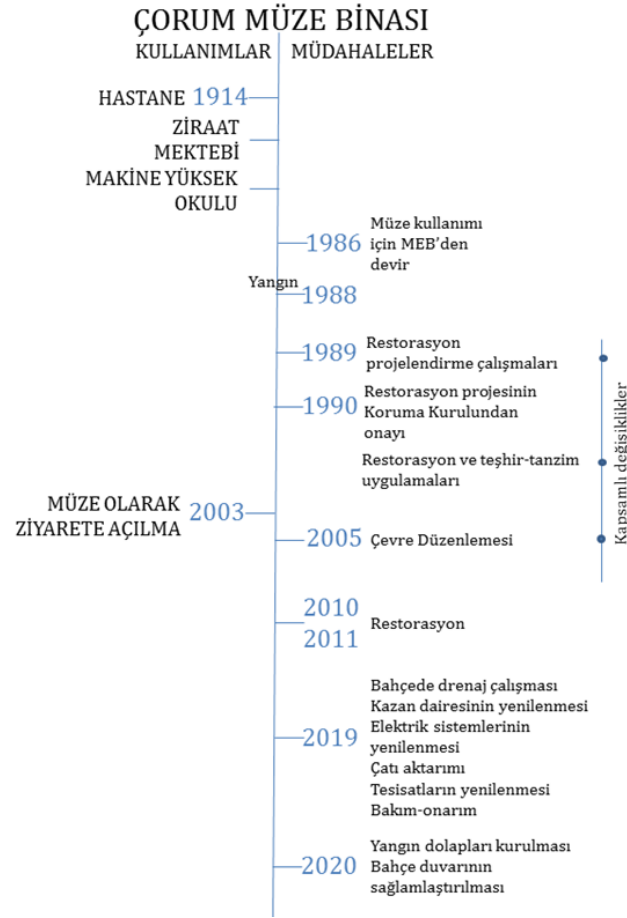
Tehlike: "Belirli bir zaman veya coğrafyada ortaya çıkarak yaşamı tehdit eden, toplumun sosyoekonomik düzen ve etkinliklerine, doğal çevreye, doğal tarihi ve kültürel kaynaklara zarar verme potansiyeli olan doğa, teknoloji ya da insandan kaynaklanan fiziki olay ve olgu" (AFAD, 2014: 144).

Müzenin konumundan kaynaklanan tehlikeler içerisinde afetler, hırsızlık, vandalizm, insan kaynaklı yangın, su baskını, kirlilik, uygunsuz sıcaklık ve bağıl nem yer almaktadır. Doğal afetlerin yanı sıra, nükleer santral kazaları, endüstriyel kazalar gibi teknolojik veya asit yağışları, bina çökmesi, savaş hali gibi insan kökenli afetler de görülebilmektedir (Kadioğlu, 2008: 6).

Müze binasında kaynaklanan tehlikeler içerisinde ise afetler, temas, darbe, titreşim ve benzeri fiziksel kuvvetler, hırsızlık, vandalizm, insan kaynaklı yangın, su baskını, zararlı kirlilik, uygunsuz ışık, sıcaklık ve bağıl nem bulunmaktadır.

Tarihi yapıların, modern müze donanımları için gerekli elektrik, su tesisatları ve güvenlik sistemlerini kaldıracak bir altyapısı çoğunlukla bulunmamaktadır (Kocaeli, 2017: 53). Afet riski durumunda tarihi yapıların özgün değerlerinin yitirilmesi veya varlığın yok olması ihtimali söz konusu olduğundan afet öncesinde hazırlık yapılmasına dikkat edilmelidir (Zıvraklı ve Cabbar, 2015: 169). Bir afet durumunda müzenin bulunduğu alana yardım ulaştırabilme durumu da sorgulanmalıdır (Roberts ve Hutchins, 2009/2016: 13).

Eski Çorum Müzesi eserleri için koruyucu ve çağdaş bir sergileme ve depolama ortamı sunamaz duruma geldiği için tarihi meslek yüksek okulu binası müze olarak kullanılmak üzere Kültür ve Turizm Bakanlığına devredilmiştir. Tarihi yapı 1988 yılında geçirdiği yangın ile büyük oranda yıkıma uğramış; ayrıca fonksiyonun müze olarak değiştirilmesi için çeşitli düzenlemeler gerekmiştir. Bu düzenlemelerde yapının özgün gabarisi korunmuş; çatı örtüsü, müze sergileme, depolama ve ofis mekânları, giriş holü, döşemeler, tavanlar, çevre drenajı, tesisat sistemi ve sıva uygulamaları yeniden yapılmıştır. 1989 yılı sonrasında başlayan restorasyon ve teşhir tanzime yönelik çalışmalar sonucunda 2003 yılında müze olarak kullanıma açılmıştır. 2005 yılında gerçekleştirilen çevre düzenlemesi ile açık alanda sergileme düzenlenmiştir. Bu kapsamlı değişikliklerin yanı sıra 2010-2020 yılları arasında müzenin sürekli olarak bakım ve onarım çalışmaları yapılmıştır (Görsel 10) (KÜVAM, 2021).



Görsel 10. Çorum Müzesi'nin Kullanım ve Müdahale Aşamaları

Bilgi ve belge araştırması ile 22.01.2021 tarihinde yapılan yerinde gözlem sonucunda elde edilen veriler ile yazar tarafından Tarihi Yapının Çorum Müzesine Dönüştürülmesine Yönelik Müze Konumu Kaynaklı Tehlike/Önlem Değerlendirme Tablosu (Tablo 1) ile Tarihi Yapının Çorum Müzesine Dönüştürülmesine Yönelik Müze Yapısı Kaynaklı Tehlike/Önlem Değerlendirme Tablosu (Tablo 2) oluşturulmuş ve sonraki bölümlerde sonuçları tartışılmaktadır.

Tarihi Yapının Çorum Müzesine Dönüştürülmesine Yönelik Müze Konumundan Kaynaklı Tehlike ve Önlemlerin Değerlendirilmesi

Çorum Müzesi'nin konumundan kaynaklanan deprem tehlikesi ele alındığında, tehlike sebepleri olarak toprağın türü, deprem bölgesinde yer alma

ve sismik hareket varlığı konuları araştırılmıştır. Çorum Valiliği, Çevre ve Şehircilik Müdürlüğü'nden alınan bilgiye göre, müzenin bulunduğu bölgedeki zemin, orta-sıkı olarak tabir edilen Z3 zemin sınıfına dahildir (Doğruer, 2021). Buna ilaveten, Türkiye Deprem Tehlike Haritasında Çorum il merkezinin deprem yönünden düşük risk barındırdığı belirtilmektedir. Yapının bulunduğu zemine yönelik ayrıca bir etüd yapılmadığı arşiv bilgilerinden anlaşılabilir. Yukarıdaki bilgiler ışığında müzenin konumuna bağlı olarak deprem yönünden yüksek risk barındırmadığı düşünülmektedir (KÜVAM, 2021).

Hırsızlık ve vandalizm tehlikesi ele alındığında, müzenin bulunduğu alanın suç oranı bakımında yüksek risk taşıması yanında önlem olarak güvenlik sistemleri kurulduğu ve güvenlik personeli görevlendirmesi yapıldığı gözlemlenmiştir.

Müzenin konumundan kaynaklanan yangın tehlikesini değerlendirmek üzere kullanılacak veriler çevredeki binalar, mevsimsel şartlar ve yağış miktarı incelenerek elde edilmiştir (Milli Park Hizmeti, 2006: 54). Değerlendirme sırasında; müze etrafındaki genellikle kamu binası hizmetinde kullanılan binaların birbirinden uzak konumda buldukları ve yapı malzemeleri bakımından yangın açısından yüksek risk taşımadığı tespit edilmiştir. Ayrıca, Çorum iline ait mevsim normallerine göre şehirdeki ortalama en yüksek sıcaklık temmuz ve ağustos aylarında 29 °C civarında seyretmekte, ortalama en düşük sıcaklık ise ocak ayında -4.3 °C, şubat ayında ise -3.4 °C olarak bildirilmektedir. Ortalama yağışlı gün sayısı yılda 100 gün civarındadır. Bu verilere bakılacak olursa, dış hava şartlarının çok yüksek veya çok düşük sıcaklıkta olduğu söylenemez. Yağışlı gün sayısının ise ortalama düzeyde olduğu belirtilebilir. Bu veriler ışığında, konumdan kaynaklı yangın riskinin düşük olduğu düşünülebilir; ancak önlem alınması tartışmasız gereklidir. Müzede manuel yangın söndürme sistemi bulunmakta; ayrıca yangın dolabı, yangın tüpü ve duman dedektörü kullanılmaktadır.

Yapıların bulunduğu alandan kaynaklanan su baskını tehlikesine eski bir dere yatağında bulunma; yağmur ve kar yağış miktarının fazlalığı veya değişkenlik sebep olabilmektedir (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015). Çorum Müzesi'nin bulunduğu alanın dere yatağında yer almadığı anlaşılmıştır. Geçmişte gerçekleşmiş şiddetli meteorolojik olaylar araştırıldığında, Çorum'da 09.10.2003 tarihinde meydana gelen fırtınada Çorum Müzesi'nin çatısında çeşitli tahribatlar meydana gelmiş, sonrasında alçı sıva ve alçıpan asma tavanlarda yağmur ve kar sularının oluşturacağı akıntılara karşı gerekli uygulamalar yapılmıştır. 2019 yılında müzede gerçekleştirilmiş olan drenaj çalışması ile su baskınına yönelik bir önlem alınmıştır (KÜVAM,

2021). Yaşanmış şiddetli meteorolojik olayların uzmanlarca incelenerek bunların tekrarlaması muhtemel olup olmadığı ve muhtemel ise öngörülen zaman diliminin belirlenmesi yararlı olacaktır (Roberts ve Hutchins, 2009/2016: 15).

Yer kayması yönünden riske sebep olabilecek yumuşak veya gevşek toprak, heyelan bölgesinde yer alma Z3 zemin türüne sahip Çorum Müzesi yerleşimi için geçerli değildir.

Müzenin konumundan kaynaklanan kirlilik açısından inceleme yapıldığında; kirliliğe sebep olabilecek şekilde, yapının endüstriyel bir alanda yer almadığı ve çevresinde döşenmemiş yollar bulunmadığı; ancak yoğun trafiğe sahip bir bulvar üzerinde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bulvardan geniş bir bahçeyle ayrılan bina için kirlilik tehlikesine yönelik olarak filtre kullanılmadığı belirlenmiştir (Görsel 11).



Görsel 11. Çorum Müzesi bahçesi

Müzenin bulunduğu Çorum şehrinin mevsimsel şartları yapıda genel olarak uygunsuz sıcaklık tehlikesine sebep olmayacaktır. Yakın çevrede su kaynağı bulunmaması da uygunsuz bağıl nem tehlikesi oluşturmaması açısından olumlu bulunmuştur. Yapıdaki çatı izolasyonu uygulamasının uygunsuz sıcaklık ve bağıl neme karşı alınan bir önlem olmasının yanında (Görsel 12) tarihi yapıdan müzeye dönüştürülürken var olan dış duvarların korunması aşamasında yalıtım malzemesi kullanılmaması koruma ilkeleri açısından doğru ancak yalıtım açısından yetersizdir. Müze idaresi tarafından düzenli olarak bakım ve onarım sağlandığı tespit edilmiştir. Bu şekilde uygunsuz sıcaklık ve bağıl nem değerlerinin yapı malzemeleri üzerindeki etkisinin düzenli olarak kontrolünün sağlandığı ve zararlı etkilerinin giderildiği bilgisi müze personeli ile yapılan görüşmelerden edinilmiştir (Doğruer, 2021).



Görsel 12. Çatı izolasyonu (ÇMM, 2021)

Tehlike Kaynağı	Tehlike	Tarihi Yapıda Tehlike Oluşturabilecek Etkenler	Kontrol	Müze Yapısı için Alınan Önlemler	Kontrol
Müzenin konumu	Deprem	Toprağın yumuşak / gevşek olması	X	Zeminde jeolojik ölçümler yapılması; gerekiyorsa zeminin güçlendirilmesi	X
		Sismik hareketin yüksek olması	X		
		Deprem bölgesinde yer alması	X		
	Hırsızlık / Vandalizm	Suç işleme bakımından yüksek orana sahip bölge	X	*Güvenlik sistemlerinin kurulumu	√
			X	*Güvenlik personelinin görevlendirilmesi	√
	Yangın	Çevrede yangın riski taşıyan binalar	X	*Manuel / Otomatik yangın söndürme sistemi kurulumu	√
			X	*Merkezi izlemeye sahip duman / ısı tespit sistemleri kurulumu	√
		Sıcaklığın çok yüksek, yağışın az olması gibi çevresel şartlar	X	Isı izolasyonu yapılması	X
		Suç oranının yüksek olması	X	Güvenlik sistemi kurulumu	√
	Su Baskını	Dere yatağı	X	Drenaj sistemi kurulumu	√
Yağmur ve kar yağış miktarının fazlalığı veya değişken olması		X			
Geçmişte yaşanmış şiddetli meteorolojik olaylar		√	Geçmişteki bu tür şiddetli meteorolojik olayların incelenmesi ve tekrarlaması olası zaman diliminin belirlenmesi	X	
Yer Kayması	Toprağın yumuşak / gevşek olması	X	Zeminde jeolojik ölçümler yapılması; gerekiyorsa zeminin güçlendirilmesi	X	
		X			
		X			
		X			
Kirlilik	Endüstriyel alan	X	*Filtre kullanımı	X	
	Yoğun Trafik	√	*Kirlenici kaynaklardan uzak hava girişi	X	
	Döşenmemiş Yollar	X			
Uygunsuz Sıcaklık	Uygunsuz mevsimsel şartlar	X	Uygun yalıtım malzemesi kullanımı	X	
Uygunsuz Bağıl Nem	Yağmurlu iklim koşulları	X	*Çatı izolasyonu	√	
		X	*Uygun yalıtım malzemesi kullanımı	X	
	Yakın çevrede yer alan su kaynakları	X	*Bakım onarım	√	

Tablo 1. Tarihi Yapının Çorum Müzesine Dönüştürülmesine Yönelik Müze Konumu Kaynaklı Tehlike/Önlem Değerlendirme Tablosu

Tarihi Yapının Çorum Müzesine Dönüştürülmesine Yönelik Müze Yapısından Kaynaklı Tehlike ve Önlemlerin Değerlendirilmesi

Çorum Müzesi yapısından kaynaklanan tehlikeler ele alındığında, öncelikle deprem ve temas, darbe, titreşim ve benzeri fiziksel kuvvetler tehlikesi yönünden değerlendirme yapılacaktır. Müze yapısının depreme karşı dayanıklılığına yönelik testlerin yapılmadığı düşünüldüğünde yapının güçlendirilmesinin gerekip gerekmediği hakkında yorum yapmak uygun değildir. Temas, darbe, titreşim gibi eserlerde bozulmaya sebep olabilecek etkenler mekân zeminlerinin ve geçişlerinin düz olmaması, sergileme mekânı olacak mekânların yeterli genişlikte olmaması durumlarında ortaya çıkabilmektedir. Çorum Müzesi mekânları ve geçişleri olumlu şartları sağlamaktadır. Müzedeki teşhir düzenlemelerinin mekân zeminleri ve geçişlerinin eserlere yönelik bir tehlike oluşturmadığı; depolama alanlarında yedek depo bulunduğu; sergileme mekânlarının mevcut haliyle ihtiyacı karşıladığı ancak koleksiyonun büyümesine durumunda yeni bir teşhir düzenlemesine ihtiyaç duyulabileceği belirlenmiştir. Müzenin tarihi yapı olması sebebiyle yapıda düşey sirkülasyonu sağlayacak mevcut merdivenler yerine eser taşınmasına uygun rampa yapma olanağı bulunmamaktadır. Bunların yanında, deprem tehlikesi kültür varlıklarında birincil ve ikincil riskler oluşturabildiğinden (Şener ve Yılmaz, 2020: 21), deprem sonrasında gelebilecek diğer risklere yönelik olarak elektrik sisteminin ve gaz vanalarının kontrol edilmesi yerinde olacaktır (Ertürk, 2010: 51). Ayrıca, depreme yönelik bir önlem olarak daha çok yurtdışı örneklerinde görülen zemine sismik taban izolatörü uygulamalarının (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015), tarihi yapı rekonstrüksiyon çalışmalarında da kullanılacağı düşünülmektedir.

Hırsızlık ve vandalizme yönelik olarak müze yapısında risk oluşturabilecek bir etken tespit edilmemiştir. Müze, sağlam bahçe ve bina duvarları ile kapı ve pencerelere sahiptir, gece aydınlatmasının bulunduğu, iç mekânlar için giriş ve çıkışının görülebildiği bir görüş alanının olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca mekân güvenliği için önlem olarak güvenlik odası, CCTV odası ve güvenli bir yükleme alanları oluşturulmuş, giriş holü ile Arkeoloji Seksiyonu arasında gerektiğinde kapanabilen kontrollü bir geçiş uygulaması yapılmıştır. Eserler üzerinde araştırma, paketleme, fotoğraf çekimi gibi çalışmaları laboratuvarında yapılmaktadır; bu şekilde depodaki eserle üzerinde depo dışında bir alanda çalışılması ile güvenlik sağlanmaktadır.

Yangın tehlikesine yönelik tarihi yapıda karşılaşılan sorunlar arasında yangına dayanıksız yapı malzemesi kullanımı, yangın çıkması durumunda bina içinde yangının yayılımı, elektrik sistemindeki bozukluklar müzeye dönüştürülmeden önce karşılaşılan olumsuzluklardır. Nitekim müze 1988 yılında

geçirdiği yangın sebebiyle büyük hasar görmüş, iç duvar ve döşemeleri kullanılamaz duruma gelmiştir. Müzeye dönüştürülürken alınan önlemler olarak, yeni yapım sisteminin yangına dayanıklı çelik sistem ile yapılandırılması, doğrudan dışarıya açılan yangın çıkış kapıları kullanılması, kablo ve elektrik sistemlerinin 2019 yılında yenilenmesi ve 2020 yılında manuel yangın söndürme sistemi kurulumu sıralanabilir. Yanıcı maddelerin laboratuvarında kilitli dolapta depolandığı tespit edilmiştir. Mekânlar arasında hava sızdırmazlığının bulunmaması ve depo mekânı kapılarının yangın kapısı özelliğinde olmaması yangın tehlikesine yönelik olumsuz yanlar olarak belirtilebilir.

Müze yapısından kaynaklanan su baskını tehlikesi, çatı ve tavandan su akması, su sızdıran pencereler, bodrum kattaki teknik hacimlerde ve sıhhi tesisatta arıza ile su toplanmasına neden olabilecek yerler gibi sebeplerle oluşabilmektedir (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015). Çorum Müzesinde eğimli çatı, saçak, yağmur oluğu kullanımı, çatıda izolasyon, depolama mekânlarının en üst katta yer almaması ve su baskınında kullanılacak ekipman için mekân bulunması su baskını tehlikesine yönelik müze yapısındaki önlemlerdir. Bunların yanı sıra, sıhhi tesisat sistemi 2019 yılında yenilenmiştir ve sergileme ve depolama mekânlarında sıhhi tesisat bulunmamaktadır. Depolama mekânlarının yanında veya aynı hizasında üst katta ıslak mekân bulunmamaktadır. Müze tuvaletlerinin bahçe içerisinde yer altında ve ana kültleden uzakta düzenlendiği (Görsel 13). Depoların bodrum katta yer alması sebebiyle kazan dairesi, su dağıtım sistemi gibi mekânlarda oluşabilecek arızalarda eserlerin sudan etkilenme riski oluşabilecektir. Buna yönelik olarak, mekanik ekipman odasında fazla suyun tahliyesi amacıyla zemine mazgal yapıldığı tespit edilmiştir. Temizlik görevlilerince sürekli bakımının yapılması ile su giderlerinde tıkanmalara karşı önlem alınmış olmaktadır (Roberts ve Hutchins, 2009/2016: 19).

Müze yapısında bir zararlı (böcek, hayvan vb.) tehlikesine sebep olabilecek etkenler olan yeterli temizlik yapılmaması, yapı içinde atık bulundurulması, temizliğe engel mekânlar Çorum Müzesi için geçerli değildir. Müzenin açık ve kapalı mekânlarında düzenli temizlik ve ilaçlama yapılmaktadır. Müze içerisinde yeme içme mekânı, sergileme alanlarında erişilemeyen alanlar bulunmamaktadır. Bu şekilde böceklerin yuva yapması da önlenmektedir. Açılabilir pencerelerdeki parmaklık sayesinde yapı içine hayvan girmesi engellenmektedir. Teşhirden kullanılan malzemelerinin zararlılar için yemek kaynağı olabileceği görülmüş, buna yönelik olarak malzemelere periyodik bakım yapıldığı öğrenilmiştir (Doğruer, 2021). Yine de, böceklenme tehlikesine karşı sergilemelerde kuru yiyeceklerin imitasyonlarının kullanımı yerinde olacaktır.



Görsel 13. Bahçe içerisinde yer altı tuvaletleri (ÇMM, 2021)

Müze binası kaynaklı kirlilik tehlikesi yönünden inceleme yapıldığında, kullanılan yapı veya dekorasyon malzemelerinin kirlenici madde yayılımı yapmadığı ve diğer mekânlara kirlenici dağılımı olmadığı belirlenmiştir. Giriş holü ve fotoselli kapı ile kontrollü geçiş sayesinde olası kirlenicilerin dış mekândan sergileme mekânlarına doğrudan erişimi sınırlandırılmaktadır. Bununla beraber, müze mekânlarının kir, toz, yangın durumunda oluşabilecek duman gibi kirlenicilerin diğer mekânlara erişimini kısıtlayacak şekilde hava sızdırmaz olmadığı açıktır, nitekim ziyaretçi sirkülasyonu olan bu tür alanlarda bunun sağlanması beklenemez, ancak kirliliğin sınırlandırılmasına yönelik olarak müze giriş ve yükleme kapılarının kapalı tutulması uygun olacaktır.

Müzelerde sergileme ve depolama için kullanılacak mekânlarda pencere bulunması eserler için uygunsuz ışık tehlikesine sebep olmaktadır. Bu yüzden yapı müzeye dönüştürülürken asma kattaki sergi salonundaki pencereler paneller ile, zemin kattaki sergi salonundaki pencereler ise perdeler ile kapatılmıştır. Müze yapısında uygunsuz ışığa karşı, genel aydınlatma yerine bölümlere ayrı aydınlatma tasarlanması, depolarda isteğe bağlı aydınlatma kullanılması, eserlere zarar vermeyen aydınlatma kullanılması gibi önlemler alınmıştır. Güvenlik ve bakım için farklı aydınlatma devreleri kullanımı uygunsuz ışığa yönelik alınabilecek başka bir önlemdir.

Eserler için uygunsuz sıcaklık tehlikesi, bina içerisinde olması gerekenden çok yüksek, çok düşük veya değişken sıcaklık oluşması nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Buna yönelik alınması gereken önlemler, mekânlarda sıcaklık

ölçer kullanımı, belirlenen limitin dışına çıktığında bildirim alınması ve iklimlendirme cihazlarına komut verilmesi olarak sıralanabilir. Eser bulunduğu mekânlarda sıcaklığın 18-20oC aralığında tutulması gerekmektedir (Milli Park Hizmeti, 2006: 9) Müzenin arkeolojik eser sergileme mekânı yerden ısıtma sistemi ile ısıtılmaktadır; etnografik eser sergileme mekânı ile diğer mekânların ısıtması ise kalorifer sistemi ile sağlanmaktadır. Belirlenen sıcaklık değerleri otomatik kombi sistemi ile sabit tutulmaktadır (Görsel 14) (Doğruer, 2021). Bunlara ilaveten yükleme alanının kapalı tutulan bir mekân olması sayesinde buradan sergileme ve depolama mekânlarına olası uygunsuz sıcaklık yayılımının kontrolü sağlanmaktadır. Sıcaklık kontrolü açısından olumsuz bir yan olarak pencerelere çoklu cam bulunmamaktadır.



Görsel 14. Isıtma sistemi (ÇMM, 2021)

Eserler üzerinde uygunsuz bağıl nem tehlikesi, bina içerisinde olması gerekenden çok yüksek, çok düşük veya değişken bağıl nem olması; tarihi yapının dış duvarı içindeki su hareketine engel olacak malzeme kullanımı; ısıtma sisteminde arıza meydana gelmesi nedenleriyle ortaya çıkmaktadır (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015). Tarihi yapı restorasyonunda özgüne benzer özellikte taş, harç ve sıva malzemeleri kullanımı ile duvar içerisindeki olası nemin dış ortama aktarılması sağlanmaktadır. Isıtma sistemlerinin düzenli bakımı ile bağıl nem kontrolünün sergileme ve depolama mekânlarında sağlanmış olması alınan önlemlerdendir. Tarihi yapılarda nem oranının yükseldiğini gösteren duvarın kararması, sıvanın kabarması, sıvanın dökülmesi gibi işaretler varlığında etkin korumaya yönelik tedbir-

ler alınmalı, eserler restorasyon bitene kadar başka bir alana taşınmalıdır (Kökten, 2007: 60). Tarihi yapıda özgün duvar yapısına yalıtım ve buhar tutucu malzemelerin uygulanması mümkün olmadığından uygunsuz bağıl neme yönelik iç mekân kontrolü çeşitli cihazlarla sağlanmalıdır. Sergileme mekânlarında bağıl nem cihazı kullanıldığı, ancak düşük bağıl nemin vitrinlerde gevrekleşmeye neden olduğu gözlenmiştir. Müzedeki eser türlerine göre, bağıl nemde kabul edilebilir değerlerin belirlenmesi ve bunlara müdahale edilmesi laboratuvar çalışanlarınca yapılmalıdır (Doğruer, 2020: 31). Nem alma cihazının kullanımında kontrolün koruma uzmanlarınca sağlanması önemlidir. Müzedeki risk etkenlerinin iç mekânlara etki etme derecesinin tespiti koruma uzmanlarınca yürütülecek izleme çalışmaları ile mümkün olacaktır (Kuzucuoğlu, 2010: 17). Bununla birlikte, eserlerin cam, soğuk zemin ve dış duvarlardan belirli uzakta yerleştirildiği belirlenmiştir.

Tehlike Kaynağı	Tehlike	Tarihi Yapıda Tehlike Oluşturabilecek Etkenler	Kontrol	Müze Yapısı için Alınan Önlemler	Kontrol
Müze Yapısı	Deprem	Depreme dayanıklı olmaması		*Yapının dayanıklılık testlerinin yapılması; gerekiyorsa yapının güçlendirilmesi *Zeminde sismik taban izolatörü kullanımı	X
	Tema, darbe, titreşim vb. fiziksel kuvvetler	Mekân zeminlerinin ve geçişlerinin düz olmaması	X	Uygun eğime sahip rampa yapılması	X
		Sergileme mekânı olacak mekânların yeterli genişlikte olmaması	X	*Sergileme mekânlarının teşhir tanziminin düzenlenmesi *Koleksiyonun büyümesine uygun sergileme ve depolama mekânları oluşturulması ve fazladan alan bırakılması	√
	Hırsızlık / Vandalizm	Yapının sağlam bahçe ve bina duvarlarına, kapı ve pencerelere sahip olmaması	√	*Bahçe ve bina duvarlarının sağlamlaştırılması, *Kapı ve pencerelerin dayanıklı malzemeden yapılması	√
		Gece aydınlatılmaması	√	Gece ışıklandırması	√
		Mekân güvenliğinin olmaması	√	*Araştırma, paketleme, fotoğraf çekimi gibi çalışmalar için depo mekânı dışında bir mekân tasarımı *Güvenlik odaları, CCTV odası oluşturulması *Güvenli yükleme alanı *Seksiyonlar arasında gerektiğinde kapanabilen kontrollü geçişler	√
	Yangın	İç mekânlar için giriş ve çıkışların görülebildiği bir görüş alanının olmaması	X	Teşhir tanzim düzenlemesi	√
		Yangına dayanıksız yapı malzemeleri	√	Yangına dayanıklı yapı malzemeleri kullanımı	√
		Yanıcı maddelerin gelişigüzel depolanması	X	Yanıcı maddelerin depolandığı bir mekân oluşturulması	√
		Yangın çıktığında durumunda bina içinde yayılımı	√	*Mekânlarda hava sızdırmazlığı olması *Doğrudan dışarıya açılan yangın kapısı kullanımı *Depo mekânı kapılarının yangın yapısı özelliğinde olması *Manuel / Otomatik yangın söndürme sistemi kurulumu *Merkezi izlemesi olan duman / ısı tespit sistemi kurulumu	X
	Elektrik sistemindeki bozukluklar	√	Düzenli kablo ve elektrik sistemleri kurulumu	√	

Su Baskını	Çatı ve tavandan su akması	X	*Saçak, yağmur oluğu kullanımı *Eğimli çatı *Çatı izolasyonu *Tavan açıklıklarında uygun detaylar *Depolama mekânının en üst katta yer almaması *Su baskınında kullanılacak ekipman için mekân	√
	Su sızdıran pencereler bulunması	X	*Uygun detaylar	√
	Bodrum katındaki kazan dairesi, su dağıtım sistemi gibi teknik hacimlerde arıza	√	*Depo mekânlarının bodrum katta yer almaması *Bakım ortamı	X
	Sihhi tesisattaki bozukluklar	√	*Sihhi tesisatın kolaylıkla erişilebilir ve düzenli olması *Sergileme ve depolama mekânlarında sihhi tesisat bulundurulmaması *Depo mekânlarının sliak mekânların yanında veya altında yer almaması	√
	Yapıda su toplanmasına neden olan yerler	X	*Mekanik Ekipman Odasının çevresinde su bendi / mazgal *Su izolasyonlu zemin	√
Zararlı	Yeterli temizlik yapılmaması	X	*Açık ve kapalı mekânlarda düzenli temizlik *Hüçleme	√
	Yapı içinde atık bulundurulması	X	Atıkların yapı dışında muhafaza edilmesi	√
	Yapı / dekorasyon malzemelerinin zararlılar için yemek kaynağı olabilecek malzemelerden yapılması	√	Malzemelere periyodik bakım	√
	Bina içine hayvan girmesi	X	Açılabilir pencerelere parmaklık yapılması	√
	Mekânlar arası zararlı yayılımı	X	*Her mekân için ayrı HVAC bölgesi oluşturulması *Yeme-içme mekânlarının sergileme ve depolama mekânlarından duvarlarla ayrılması	X
Kirlilik	Temizliğe erişilmez mekânlar	X	*Mekânlarda erişilemeyen alanlar bırakılmaması *Teşhir tanzim düzenlenmesi	√
	Kirlenici madde yayılımı yapan malzemeler	X	Kirlenici madde yayılımı düşük veya yayılım yapmayan yapı malzemeleri ile değiştirme	X
	Kirlenici maddelerin mekânlar arası yayılımı	X	*Giriş holü bırakılması *Hava sızdırmaz mekânlar *Yangın durumunda HVAC sisteminin otomatik kapanması	√
Uygunsuz Işık	Yemek pişirme mekânlarından kirlenici yayılımı	X	Havalandırma sistemi kurulumu	X
	Sergileme ve depolama için kullanılacak mekânlarda pencere bulunması	√	*Pencere için uygun malzeme ile kapatılması *Pende / Panjur / Cam filmi kullanımı	√
Uygunsuz Sıcaklık	Genel aydınlatma	X	*Bölmelerin ayrı aydınlatılması *Eserlere zarar vermeyen aydınlatma *Görünebilir depolama yerine isteğe bağlı aydınlatma *Güvenlik ve bakım için farklı aydınlatma devresi	√
	İç mekânlarda sıcaklıkta değişiklik	√	*Eser bulundurulmuş mekânlarda sıcaklığın 18-20 °C aralığında tutulması *Sıcaklık ölçer kullanımı, limit dışına çıktığında bildiren alarm sistemi ve iklimlendirme cihazlarına komut veren sistem kurulumu *Uygun yalıtım malzemesi kullanımı *Pencerelerde çoklu cam kullanımı	√

				*Uygun boyut ve çoklu bölge barındıran HVAC sistemi kurulumu	
		Yükleme alanı olarak kullanılacak mekânda sıcaklık kontrolünün olmaması	√	*Kapalı yüklenme alanı	√
	Uygunsuz Bağıl nem	Dış duvar içersinde nem hareketine engel olacak malzeme kullanımı	X	Tarihi yapı restorasyonunda doğrudan benzer özellikte yapı malzemesi kullanımı	√
		Isıtma tesisatında arıza	√	Isıtma sisteminin düzenli bakımı	√
		İç mekânlarda bağıl nemde değişiklik	√	*Ortama bağıl nem oranlığı ortalama %30 ile %70 aralığında olması *Bağıl nem ölçer kullanımı *Lünet dışına çıkıldığında bölüme alarm sistemi ve iklimlendirme cihazlarına komut veren sistem kurulumu *Farklı bağıl nem duyarlılığı olan eserlerin ayrılması ve bölgesel bağıl nem kontrolü *Eserlerin cam / dış duvar / soğuk zeminden uzak tutulması *Dış duvarlarda kesintisiz ısı izolasyonu ve bahar tutucu kullanımı	√ X √ √ X

Tablo 2. Tarihi Yapının Çorum Müzesine Dönüştürülmesine Yönelik Müze Yapısı Kaynaklı Tehlike/Önlem Değerlendirme Tablosu

Sonuç

Zaman içinde gelişen ve değişen koruma ve müzecilik anlayışına göre tarihi yapıların müze olarak düzenlenmesi sırasında gerçekleştirilen uygulamalar da değişmelidir (Doğruer, 2019: 131). Müzelerde karşılaşılan tehlikeler, eser ve bina sağlığı yönünden çeşitli risklere yol açmaktadır. Bu tehlikeler müzenin konumundan ve müze yapısından kaynaklanabilmektedir. Tarihi yapıların restorasyon çalışmalarında ve müzeye dönüştürmeye yönelik düzenlemelerde, oluşabilecek tehlikeler için alınabilecek önlemler ile eserler için gerekli koruma sağlanabilecektir. Tarihi yapıdan müzeye dönüştürülen örneklerde kültür varlığına yapılan müdahalelerin kısıtlı olması gerçeği ve farklı bir kullanım amacına göre tasarlanan bir yapının müzecilik kullanımına göre yeniden düzenlenmesinin gerektiği Çorum Müzesinde de aşikardır.

Tarihi yapının Çorum Müzesine dönüştürülmesi sırasında ortaya çıkabilecek tehlikelere yönelik yapılan tespitler, tehlike kaynakları, tehlike türleri ve bunlara karşı alınan önlemler açısından incelenerek elde edilmiştir. Müzeye dönüştürme çalışmalarında tehlikelere karşı önlemlerin büyük ölçüde yerine getirildiği görülmekle birlikte halen eksiklikler olduğu belirlenmiştir. Müzedeki eserlerin yanı sıra, müze olarak kullanılan tarihi binaların da bir eser gibi düşünülerek korunması gerektiği göz ardı edilmemelidir (Kökten, 2007: 59).

Müze kurulum aşamasında sadece yapının kendisinden kaynaklanacak tehlikeler değil, konumun getireceği tehlikeler de değerlendirilmelidir. Buna yönelik olarak, eski bir dere yatağındaki binanın su baskını yönünden, heyelan bölgesindeki binanın ise toprak kayması yönünden risk barındırdığı; suç işleme oranı yüksek bir mahallede konumlandırılmış müzenin hırsızlık, vandalizm ve yangın yönünden risk taşıdığı; endüstriyel alandaki bir binanın kendisi ve eserleri için kirlilik tehlikesi taşıdığı, müze binasının deprem bölgesinde yer aldığı veya binanın oturduğu toprağın yumuşak ve gevşek olduğu durumlarda mutlaka zemin ölçümlerinin ve gerekiyorsa güçlendirmesinin yapılması gerektiği, çevresel şartların binada uygunsuz sıcaklık ve bağıl neme sebep olabileceği gibi birçok örnek verilebilir.

Hazırlanan tehlike ve önlem değerlendirme tabloları ile tarihi yapıda risk oluşturabilecek tehlikeler, tehlike kaynaklarının tespiti ve bunlara yönelik alınan/alınması gereken önlemler ilişkilendirilmesi yapılarak ileriki çalışmalarda kolaylık sağlayacak bir yöntem ortaya çıkarılmıştır. Müze idaresi ve müzeye dönüştürme çalışmalarında görev alan ekip tarafından kullanılacak değerlendirme tabloları ile tarihi bina ve eser sağlığına yönelik risklerin en aza indirgenmesi amaçlanmaktadır.

Müzecilik fonksiyonuna yönelik Çorum Müzesinde yapılması gereken düzenlemeler arasında müzeye gelecek yeni eserlerin zararlı barındırması ihtimaline karşı, eser inceleme, karantina ve zararlı mücadelesine yönelik bir mekân tasarlanmalıdır. Müzeye dönüştürüldüğü tarihten sonra sergilemeye yönelik yeni bir düzenleme yapılmamış olan müzede günümüz ihtiyaçlarının düşünülerek sergilemeye yönelik yenilemelerin yapılması ihtiyacı da kaçınılmazdır. Tarihi yapılarda minimum müdahale ve koruma ilkelerine uygunsuz olmayacak şekilde çağdaş teknik ve tasarımlar ile projelendirmeler yapılması ile korumada başarılı sonuçlara ulaşılabilecektir.

Kaynakça

Çorum Müzesi Müdürlüğü. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Dijital Arşivi. Ankara.

Doğruer, F.S. (2019). “Müzelerde Önleyici Koruma: Temel Yaklaşımlar ve Gelişimi”, Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 4 (7), 122-134.

Doğruer, F. S. (2020). Müze Tasarımları İçin Önleyici Koruma Kılavuzu. Ankara: ICOM Türkiye Yayınları.

Doğruer, F.S. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Müdürü Metin Çakar ile Yapılan Görüşme. Çorum Müzesi, Çorum.

Doğruer, F.S. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Personeli ile Yapılan Görüşme. Çorum Müzesi, Çorum.

Doğruer, F.S. (2021, 27 Ocak). T.C. Çorum Valiliği, Çevre ve Şehircilik Müdürlüğü İle Yapılan Telefon Görüşmesi.

Ertürk, N. (2010). Deprem. W.Hekman. (Editör) Müzeler İçin Acil Durum Prosedürleri El Kitabı (çev. B. Gündaş). ICOM, International Committee on Museum Security, Müzecilik Meslek Kuruluşu Derneği, s. 47-52.

Kadioğlu, M. (2008). Modern, Bütünlüklü Afet Yönetiminin Temel İlkeleri. Kadioğlu, M. ve Özdamar, E. (Editörler). Afet Zararlarını Azaltmanın Temel İlkeleri, Ankara: JICA Türkiye Ofisi Yayınları, s. 1-34.

Kanada Koruma Enstitüsü. (2015). Framework For Preserving Heritage Collections Poster. Kanada.

Kocaeli, F. (2017). “İç Anadolu Bölgesi Müzelerinde Önleyici Koruma Sorunları Üzerine Bir Değerlendirme”, Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi, (20), 52-64.

Kökten, H. (2007). Müzede Koruma. B. Eskici, S. Çelik, D. Hepdinç, H. Kökten, ve Y.S. Şener (Editörler). Müzelerde Önleyici Koruma Uzaktan Eğitim Programı. Ankara: Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları.

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü (2021, Şubat). Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Arşivi. Ankara.

Kuzucuoğlu, A. H. (2010). “Müzelerde İklim Ölçümleri ve Pasif Konservasyon”, Restorasyon–Konservasyon Çalışmaları Dergisi, (6), 17-22.

Milli Park Hizmeti, (2006). Müzecilik El Kitabı, Part 1, A.B.D.: Milli Park Hizmeti.

Roberts B.O. ve Hutchins, J.K. (2009/2016). Müzeler İçin Afet Risk Yönetimi. Kültürel Mirasını Koruma El Kitabı 4 (çev. M. Aydın). Paris: UNESCO.

Şener, Y. S. ve Yılmaz, S. (Editörler). (2020). Müzelerde Afet Risklerinin Azaltılması Kılavuzu 2020. İstanbul: Kültürel Mirasın Dostları Derneği.

T.C. İçişleri Bakanlığı, Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı. (2014). Açıklamalı Afet Yönetimi Terimleri Sözlüğü. Ankara: Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı.

Zıvrallı, İ. ve Cabbar, Ü.N. (2015). “Kültür Varlıklarında Risk Yönetimi; Gelişimi, Güncel Durum ve Öneriler” 5.Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu (1-3 Ekim 2015) (Cilt 2) (s. 155-170), İnşaat Mühendisler Odası, Ankara.

İnternet Kaynakları

İnternet: Çorum Haritası.

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87orum_M%C3%BCzesi#/map/0 adresinden 18 Mayıs 2021’de alınmıştır.

İnternet: Çorum İline Ait Mevsim Normalleri, T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı, Meteoroloji Genel Müdürlüğü. Web: <https://mgm.gov.tr/veridegerlendirme/il-ve-ilceler-istatistik.aspx?k=undefined&m=CORUM> adresinden 26 Ocak 2021’de alınmıştır.

İnternet: T.C. Çorum Valiliği resmi internet sitesi. Web: <http://corum.gov.tr/corum-muzesi> adresinden 11 Şubat 2021’de alınmıştır.

İnternet: Türkiye Deprem Tehlike Haritası. T.C. İçişleri Bakanlığı, Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı. Web: <https://deprem.afad.gov.tr/deprem-tehlike-haritasi> adresinden 25 Ocak 2021’de alınmıştır.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. Çorum Müzesi’nin kentsel konumuna ilişkin harita

İnternet: Çorum Haritası. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87orum_M%C3%BCzesi#/map/0 adresinden 18 Mayıs 2021’de alınmıştır.

Görsel 2. Yangın sonrası müzenin görünümü

Çorum Müzesi Müdürlüğü. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Dijital Arşivi. Ankara.

Görsel 3. Yangın sonrası müzenin görünümü (Çorum Müzesi Müdürlüğü [ÇMM], 2021)

Görsel 4. Müze giriş katı plan şeması

Görsel 5. Sergileme mekânında asma kat

Görsel 6. Depolar ve Etnografya Seksiyonu

Çorum Müzesi Müdürlüğü. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Dijital Arşivi. Ankara.

Görsel 7. Depolar ve Etnografya Seksiyonu (ÇMM, 2021)

Görsel 8. Depo mekânı

Çorum Müzesi Müdürlüğü. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Dijital Arşivi. Ankara.

Görsel 11. Çatı izolasyonu

Çorum Müzesi Müdürlüğü. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Dijital Arşivi. Ankara.

Görsel 12. Bahçe içerisinde yer altı tuvaletleri

Çorum Müzesi Müdürlüğü. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Dijital Arşivi. Ankara.

Görsel 13. Isıtma sistemi

Çorum Müzesi Müdürlüğü. (2021, 22 Ocak). Çorum Müzesi Dijital Arşivi. Ankara.

Fotoğraf, Bellek ve Gerçekliğin Temsili Üçgeninde Gerhard Richter'in 'Foto Resim'leri

Dr. Öğr. Üyesi İrfan Dönmez

Makale Geliş Tarihi: 21.08.2020
Yayına Kabul Tarihi: 25.10.2020

Özet

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında icat edilen, gerçeğin izini alabilen, belgeleyebilen ve bir bellek oluşturabilen fotoğraf; zaman, uzam ve gerçeklik algımızı tamamen değiştirmiştir. 1960'lı yıllar ise görüntüleme araçlarının ve medyanın görsel gücünün gündelik hayata derin bir şekilde nüfus ettiği yıllar olmuştur. Böylesi bir ortamda görüntüleme araçları ve fotoğrafın yarattığı görsel dünyanın gerçeklikle olan ilişkisi sanatçıları etkilemiştir. Alman sanatçı Gerhard Richter'de bu yıllarda boya resim ile fotoğrafın teknsiz benzerliğine büyük ilgi duymuştur. Bu yıllarda Richter, gazetelerden, aile albümlerinden aldığı görüntüleri boya ile tuvale aktararak 'Foto Resim' adını verdiği bir dizi oluşturmuştur. Fotoğraf ve boya resim, dış dünyadaki somut nesnelerin görüntüleri ile görsel temsil aracılığıyla görselleştirdikleri o nesnelerin görüntüleri arasında zihnimize bir benzeşme ilişkisi kurmaktadır. Foto Resimlerde imgeler boyanırken bir yöntem olarak benimsenen bulanıklaştırma, gerçeğin görsel temsili ile soyutlama arasında bir oyuntu açmaktadır. Bu araştırmada Richter'in foto resimler dizisi nitel yöntemler kullanılarak fotoğraf, bellek ve resim sanatında gerçeğin temsili bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Bellek, Gerçeklik, Temsil, Resim

GERHARD RICHTER'S 'PHOTO PAINTINGS' IN THE REPRESENTATION TRIANGLE OF PHOTOGRAPHY, MEMORY AND REALITY

Abstract

Invented in the second half of the nineteenth century, photography can trace the truth, document it and create a memory; completely changed our perception of time, space and reality. The 1960s, on the other hand, were the years when the visual power of imaging tools and media penetrated deeply into daily life. In such an environment, the relationship between imaging tools and the visual world created by photography and reality affected the artists. German artist Gerhard Richter also took great interest in the uncanny resemblance of painting and photography during these years. During these years, Richter created a series called 'Photo Painting' by transferring images from newspapers and family albums to canvas with paint. Photography and painting establish a relationship in our minds between the images of concrete objects in the external world and the images of those objects that they visualize through visual representation. Blurring, which is adopted as a method while painting images in photo paintings, creates a gap between the visual representation of reality and abstraction. In this research, Richter's series of photographic pictures is handled in the context of representation of reality in photography, memory and painting by using qualitative methods.

Keywords: Photograph, Memory, Reality, Representation, Painting

1. Giriş

"(...) doğada, tanımlarımızdan bağımsız olarak nesnel bir biçimde var ya da verilmiş olan kavramlar ya da tümeller öbeğine, bir nesnenin sahip olduğu onsuz olunamaz niteliklerin nedenini ortaya koyan yapıya gerçek öz denir" (Cevizci, 2017: 866). Başka bir deyişle gerçek "(...) genel anlamda, her türlü öznel'in karşısı olarak nesnel olandır" (Hançerlioğlu, 2012:135). Bilincimizden bağımsız nesnel ve somut olarak var olan varlıkların tümü ise 'dış dünya' olarak tanımlanır. İlk çağ filozofları gerçeklik kavramını her ne kadar nesnelere göre görüngülerindeki anlamda aramış olsalar da gerçeklik her zaman görme eylemi ve görüntülerle ilişkili bir kavram olmuştur. Antik düşüncede bile gerçeğe ulaşmanın yolu aracı bir görüntüden geçer. Platon, bunu mağara alegorisi ile açıklarken bilincimizi bir mağarada dış dünya yansımalarını (yani görüntülerini) izlemeye mahkûm edilmiş birer tutsak olarak tasvir eder. "Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelere gölgelerinden başka bir şey olamaz ister istemez, değil mi?" (Platon, 2002:184). Asıl gerçekliği, nesnelere gölgelerinden oluşan görüngüler değil, nesnelere bilincimizde yer alan ideaları olduğunu düşünmüştür. Onun düşüncesine göre dış dünya ya da nesnelere dünyası yansımaları, yeniden sunum bir dünyadan ibarettir. Öte yandan -her ne kadar varlık kaynağını açıklayamasa da- bilincimizi kendi kendine var olan bir şey olarak düşünmüştü ancak gerçeklikten bağımsız bir bilinç olamayacağı gibi bilincimizden bağımsız bir gerçeklik de olamazdı. Bu nedenle gerçekliği tanımlamaya çalıştığımız zaman ancak insan bilincinin de içinde yer aldığı bir dünyadan söz edebiliriz, gerçeklik insan ile var olabilen bir olgudur. Bilincimiz varlık olarak dış dünyadan bağımsız ancak dış dünya ile etkileşim halinde olan bir varlıktır. Bu etkileşim sonucunda meydana gelen dış dünyanın bilincimizdeki bilgisi ise 'hakikat' olarak tanımlanır. Hakikat, "Özel olarak, zaman zaman gerçeklik, zaman zaman da doğruluk anlamında kullanılmakla birlikte, gerçekte bir şeyin kendi özü içinde örtüsünü açarak vukua gelmesi ve insanın bunun farkında olması durumu. Varlığın gizinden çıkararak olagelmesi ve insanın bunun bilincinde olması hali" (Cevizci, 2017:901) olarak tanımlanır.

Rönesans çağında pozitif bilimlerin ve hümanist düşüncenin etkilediği dış dünyaya bakış, insanın doğa ve doğanın matematiksel temellerinde bulunan bilgileri sanatla harmanlayarak uhrevi olanın dünyevi bir gerçeklik zeminine oturtulabilmesini amaçlamıştır.

Massacio'nun figürlerini yerleştirdiği bu perspektif ortamda vurgulamak istediği şey de bu. Sanki onlara dokunabileceğimiz gibi hissediyoruz kendimizi ve bu duygu, onları ve bildiklerini bizim daha yakınımıza getiriyor. Rönesans'ın büyük ustaları

için, sanattaki yeni yöntemler ve yeni buluşlar sürüp gidecekti. Sanatçılar bunları her zaman, anlatmak istedikleri konuyu bize daha yaklaştırmak için kullanacaklardı (Gombrich, 2016:171).

"Rönesans ve daha sonrasında karanlık kutu bilimsel amaçlı çalışmalarda özellikle de astronomide yaygın bir şekilde kullanıldı. Aynı dönemde bu aygıt ressamlarında dikkatini çekti" (Kılıç, 2012: 56). Fotoğrafın icadından hemen önce karanlık kutunun sanatçılar tarafından kullanılması dünya nesnelere göre görüngülerindeki gibi, doğru resmedilebilmesine yardımcı olmuştur. Yine de filozoflar gerçek ve hakikati nesnel dünya kaynaklı görüntülerin olmadığı bir düşüncede aramış olsalar da nesnel dünyanın görsel temsiliinde geline nokta görsel temsili gerçek kadar değerli kılmıştır.

Ne var ki, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında tam bu standart yakalanabilecek gibi görünürken, hümanistik ve bilimsel düşüncenin ilerleyişi karşısında eski dinsel ve siyasal yansımaların gerilemesi – beklendiği üzere – gerçek olana doğru kitlesel bir kayışa yol açmadı. Tam tersine, yeni inançsızlık çağı, görüntülere bağlılığımızı iyice kuvvetlendirdi (Sontag, 2008: 180).

Bu konuda fotoğrafın rolü büyük olmuş, fotoğraf icadından sonra dünya algımızı ve görme biçimimizi temelli değiştirmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında, değişim yerindeyse gerçeğin izini alabilen, tarihsel bir belge, bir bellek oluşturabilen fotoğraf; gerçeklik olgusunu anlama ve algılama kategorilerinde tartışılır bir araç haline gelmiştir.

Yirminci yüzyılın kitle toplumuna ve kültürüne doğru gerçekleşen bu geçişin temel öğelerinden biri, insanlara, mekanlara ve şeylere karşı fotoğraf tarafından sağlanan yeni bir farkındalık biçimidir. Fotoğrafçılık 1839'da başlamıştı ve ilk on yıllarında birçok farklı disiplindeki çizerleri etkilemiş, zamanla resimlerdeki enformasyon niteliğinde yeni bir standart oluşturmuştu. Dünyaya bakışımızı ve onunla ilişki kurma biçimimizi artık sonsuza kadar değiştirmeye devam edecekti (Crowley ve Heyer, 2010:238).

1960'lı yıllara gelindiğinde ise değişen dünya ile birlikte değişen üretim ve tüketim politikalarının kitle kültürü ve görüntüleme araçları üzerindeki etkisi gerçeklik olgusunun düşünsel temellerini derinden sarsmıştır.

Zaman içinde, fotoğrafın çeşitli kullanımları (haber görüntüleme, belgeleme, radyoloji, astronomi, bilim, vd.) ve bu kullanımlardaki özgürlük fotoğrafa yeni imkanlar sağladı ve sanatsal yönü için yeni fikirler üretilmesine yardımcı oldu. Bazı fotoğrafların mekanik görüntüleri onları daha çağdaş yaptı. Pop sanatı fotoğrafı modern kültür hakkındaki duygularını ifade etmek için kullanırken onu sadeleştirdi, basitleştirdi, kesti ve biçti. Fotoğraf kesilebiliyordu, böylece gerçekçiliğe rastlantısal

bir yön verebiliyor ve gerçeklik parçalanabiliyordu (Erzen, 2015:51).

Bu dönemde herkesin ulaşabileceği popüler bir araç olarak fotoğraf makinesi ve görsel temsilin yegâne aracı olarak fotoğraf gündelik yaşantının vaz geçilmez görüntüleme ve gerçeği kayıt altına alma aracı haline gelerek sıradanlaşmıştır. Bu nedenle "(...) birçok çağdaş sanatçı, amatör fotoğrafın sunduğu sosyal ve biçimsel stereotiplere ilgi duydu: 1960'ların başından itibaren Alman ressam Gerhard Richter, tuvallerinin referans kaynağı olarak amatör fotoğrafı kullandı" (Bajac, 2011:27). Richter, fotoğrafın gerçeklikle ilgili ilişkisini sorgulayan, 'Foto Resim' adını verdiği bir dizi boya resim üretmiştir.

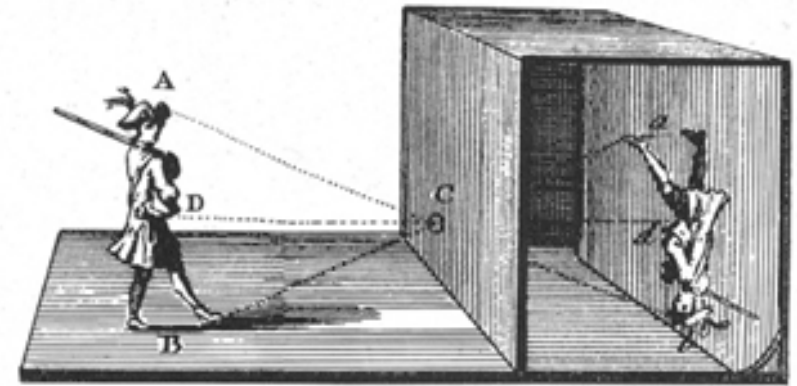
Bu çalışmada Richter'in foto resimlerinin teknik özellikleri, fotoğraf, gerçeklik ve bellek kavramı ile temas içinde olduğu noktalar incelenmiştir. İkinci bölümde bir görselleştirme aracının icadı olarak fotoğrafın teknik gelişimi ile gerçeklik algımıza etkisi ve bellek kavramı ile olan ilişkisi incelenmiş, üçüncü bölümde Richter'in 'Foto Resim'lerinin biçimsel özellikleri ve fotoğraf ile kurduğu ilişki sanatçının da konuyla ilgili görüşlerine yer vererek incelenmiştir. Dördüncü bölümde ise sanatçının 'Foto Resim'lerinin teknik-görsel-biçimsel özellikleri ile bu özelliklerin izleyicide yarattığı duyguların fotoğraf, gerçeklik ve bellek kavramları ile ilişkisi kuramsal bir çerçevede irdelenmiştir.

2. Fotoğraf, Gerçekliğin Temsili ve Bellek

İnsan da dış dünya nesnelere gibi somut olarak var olan bir varlıktır. Somut dış dünya ile temasının gerçekleştiği nokta ise insanın nesnel varlığı olan bedenidir. İnsan için dış dünya gerçekliğini tanımanın ve anlamının ilk koşulu duyumdur. Bu duyum süreci 'algılama' olarak tanımlanır. Algılama, duyu organlarımız sayesinde gerçekleştirdiğimiz bir eylemdir. Bu eylem dokunma, tatma, koklama, işitme ve görme duyumlarımız ile gerçekleşir. Görme, dış dünya görüntüleri ile temas ettiğimiz ve gerçekliğini algıladığımız, işleyişi bakımından en karmaşık duyumumuzdur. Görme organı olan gözümüz fiziksel bir işleyişe sahiptir ancak görme eylemi bilişsel bir süreçtir. Gözümüz görme eylemini ancak ışık yardımı ile gerçekleştirebilir. Işığın olmadığı yerde görme eyleminden de söz edilemez. Draisma'nın tanımladığı gibi göz;

Karmaşık bir kırılma ve küçültme süreciyle ışığı içeri alır ve onu beynin işleyebileceği bir hale getirir. Işık, mikroskobik incelikte on hücre tabakasından oluşan ve aslında son derece ince bir beyin dokusu olan retinaya vurduktan sonra, fotokimyasal süreçler optik uyarıyı ateşleyici sinir hücrelerine dönüştürür ve 'resim' nöronal şifre haline gelir. Görme işlemi optik başlar, elektrik itkisiyle sonuçlanır (Draisma, 2014: 143).

Nasıl gördüğümüz, gözümüzün biyo-mekanik işleyişi bilimin ilgi duyduğu konulardan biri olmuş, gözümüzün gördüğü gerçekliğin ötesini gözlemleyebilmek için gözümüzün mercek yapısı optik aletlerin icadına temel referans olmuştur. "Leonardo 1490 yılında insan gözünün çalışmalarını anlamaya çalışırken, nesnelere yansıyan ışığın, insan gözünün içinde birleşerek gözün içinde görüntüyü oluşturduğunu iddia etmiştir. Bu iddiasını yaptığı küçük bir karanlık kutu ile doğrulamaya çalışmıştır" (Kılıç, 2012: 56). Gözümüzün mekanik işleyişini referans alan ve dış dünyanın gerçekliğini bir yüzeye yansıtılabilen bir görüntüleme aracı olarak Camera Obscura¹ icat edilmiştir (Görsel 1). Karanlık oda ilk olarak, dört tarafı kapalı, duvarlarından birinde bir delik bulunan karanlık bir oda düzeneğinden ibarettir. Işıklı bir ortamda bu küçük delikten geçen ışık huzmesi tam karşı duvarda karanlık odanın dışında kalan nesnel dünyanın ters bir görüntüsünü oluşturur. Daha sonraları karanlık oda, yüzeylerinden birine mercek eklenmiş küçük bir kutuya dönüştürülerek taşınabilir bir hale getirilmiştir.



Görsel 1. Karanlık Oda'nın çalışma prensibini gösterir illüstrasyon.

Taşınabilir karanlık oda ilk keşfinde özellikle ressamlar için dış dünya gerçekliğini resimlemede vazgeçilmez bir yardımcı araç olmuştur. "...Nasıl ki mikroskop bilimsel araştırmacılar, teleskop da gökbilimciler için vaz geçilmez bir araçsa Camera Obscura da doğanın saf bir temsiliyi oluşturma konusunda sanatçılar için vazgeçilmez bir araçtır" (Draisma, 2014: 149).

Ressamlar taşınabilir karanlık oda sayesinde kâğıdın üzerine yansıtılabildikleri dış dünya görüntülerinin üzerinden kalem ile geçerek doğru çizimler elde edebilmişlerdir. Ancak değişken ışık koşulları çizimin gerçek görüntü

¹ Latince camera 'oda', obscura 'karanlık' anlamındadır.

ile olan benzerlik ilişkisini güçleştirmekteydi. Karanlık odanın yüzey üzerine görüntüyü sabitleyememesi, görüntünün gerçekçi bir kaydını mümkün kılammıştır.

Karanlık Oda, On dokuzuncu yüzyılın başlarında fotografik denemelerde yerini almaya başlamıştır. Görüntünün sabitlenmesi ve kayıt altına alınması ile ilgilenen Joseph Nicephore Niépce, kimyasal yollarla elde ettiği duyarlı "yüzey üzerine karanlık odayı kullanarak görüntü elde etmeyi başardı (1816)" (Kılıç, 2012: 70). Niépce'nin elde ettiği bu ilk görüntü negatif bir görüntüdür (Görsel 2). Niépce'nin bu denemelerinden ilham alan Louis Daguerre, 1837 yılında elde ettiği duyarlı yüzey ile pozitif görüntü elde etmeyi başarmış ve 1839 yılında da ilk fotoğraf makinesini icat etmiştir. "Fotoğrafın 1839'dan sonra bulunuşu ve hızla gelişmesi, sanatsal ve görsel alışkanlıkları derhal ve derinlemesine etkilemiştir" (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2011: 81).



Görsel 2: Joseph Nicephore Niépce, *Gras'taki Pencereden Manzara*, 1826-27, Fotoğraf.

Fotoğrafın icadı ile artık dış dünya kesin bir netlikte görüntülenebilir ve yeniden sunulabilir bir hale gelmiştir. Fotoğraf, dış dünya görüntülerini mekanik ve kimyasal yolla yeniden sunarak gerçek görüntü ile yarattığı benzerlik, gerçeklik olgusunun görüntülerle olan ilişkisinin tartışılmasına neden olmuştur.

Karanlık oda ilk icat edildiğinde nasıl ressamların dış dünyayı gerçekçi tem-

silinde yardımcı bir araç olarak kullanıldıysa, duyarlı yüzey üzerine kaydedilmiş fotoğraf da dış dünyayı temsili konusundaki kesinliği ile sanatçıların işini o denli zora sokan bir araç haline almıştır.

Fotoğraflar, diğer görsel sanatlarda olduğu gibi göreliliği bir kavram olarak düşünülmemeyen, mutlak bir şey olarak görülen bir gerçekçilik ölçüsüne sahipti. Bir baskı veya oyma gerçeğe iyi kötü sadık olabilirdi, ama fotoğraf gerçekliğin bizzat kendisinin bir tasviri, hakikatin görselleşmiş haliydi (Draaisma, 2014: 162).

"Fotoğraf daha önce başka hiçbir resim-oluşturma sisteminin faydalanmadığı bir güce sahiptir; bunun sebebi de daha önceki araçlardan farklı olarak, resmi oluşturacak bir kişiye bağımlı kalmamasıdır" (Sontag, 2008: 186). Modern ressamın amacı fotoğrafın tek başına henüz yakalayamadığı, nesnelerin zaman ve devrim içindeki değişken görüntülerini resmedebilmek olmuştur ve bunu yaparken yine fotoğraftan faydalanmışlardır. "Gerçekliğe daha çok yaklaşmak amacı ile, eşsiz bir anı ya da durmadan dönüşenin ardında sürekli olanı yakalama, fotoğraf makinesinin sağladığı yeni bir gerçeklik farkındalığı idi" (Erzen, 2015:46).

On dokuzuncu yüzyılda fotoğrafçılık, gerçek dünyanın sabit bir imajını yeniden üretmenin görece yaygın bir formu haline geldiğinde, sanatçılar bunu eserleri için destek olarak kullanmıştır. Edouard Manet ve Edgar Degas, fotoğrafçılığı bu şekilde kullanan sanatçılardan yalnızca ikisidir (Whitham ve Pooke, 2018: 120).

Fotoğrafın dış dünyanın doğrusal ve geometrik bakış açılarının verileri ile kurduğu benzeşmeyi modern ressamlar daha sonraları aynı yüzey üzerinde birkaç farklı bakış açısını birleştirerek resim sanatının gerçeklikle kurduğu ilişkiyi fotoğrafın yaptığından farklı bir anlama taşımışlardır. Bu yeni anlam arayışında o dönemde bellek ve bilincimizin işleyişi üzerine üretilen yeni düşünceler etkili olmuştur.

Bellek, "(...) geçmişte yaşanmış bilinç durumlarını şimdiki bilinç durumlarına taşımayı sağlayan farkındalık; zamanı kurduğu, zamanla girilen ilişkiyi belirlediği düşünülen iç zaman yaşantısı" (Güçlü, Uzun, Uzun ve Yolsal, 2008:191). Bellek, deneyimlerimizi yine duyarlarımızın verileri sonucu saklar ve yeniden üretir. Bu anlamda bellek, bilincimizde imgeler üretme ve görsel temsil yaratma gücüne sahiptir. Belleğin geçmişle imgesel bağı, onu görsel olarak saklayabilme yetisi ile ilişkilidir. Bilincimiz, bir nesne artık orada olmasa bile belleğimiz yardımıyla bir imge olarak onu yeniden üretir. Bu imgenin yeniden üretimi hatırlamaya karşılık gelir ve imgenin yeniden üretimi yoluyla hatırlanan, o nesnenin görsel temsilinden ibarettir. Dolayısıyla bellek, imgeler üzerinden geçmişle şimdi arasında bir bağlantı kurar.

Belleğin oluşumunda ya da anımsama sürecinde, üç ayrı evre söz konusu olur: I) Daha önce algılanmış olan nesnenin zihinde canlandırılması, bellekte bir imge oluşturulması, II) imgenin, hatırlayanın geçmişinin bir parçasını meydana getiren bir nesnenin imgesi, sureti olarak tanınması ve III) hatırlanan nesnenin psikolojik ya da fiziki bir zaman çerçevesi içine yerleştirilmesi (Cevizci, 2017:257).

Bellek tarafından şimdi de üretilen her imge geçmişin nesnesi haline gelir. Belleğimizde yer edinen imgeler dış dünya algısının zaman ve mekânla bağlı tüm verilerinin birer yeniden üretimine dönüşürken algılama sırasındaki değişkenler nedeni ile öznel birer gerçeklik kaydına dönüşürler. "Geçmişin izlerini takip etmek ve bugünün hikayesine onu eklemek öznel deneyimlerin içinden geçerek şimdiye bakmak demektir" (Susam, 2015: 31). Bergson'a göre, "bilinç denince akla bellek gelir. Ve bellek yeni bir algıya geçmiş durumları (anıları) ekler ve sürekli olarak şimdiyi geçmişle bağlayarak modifiye eder. Ne denli paradoksal görünürse görünsün, gerçeklik geçmişin şimdi oluşundadır" (Yıldız, 2006: 57).

Mekanik ve kimyasal yolla fotoğrafın yaptığı da duyarlı yüzeyin üzerinde ışığın izlerini, geçmişe ait olanı şimdide sabitleyerek kayıt altına almaktır. Bu bağlamda fotoğraf da anı durağan olarak yakalayan, geçmişini şimdi de buluşturan bir hatırlama nesnesine dönüşür.

Fotoğraf'ın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler. Her şeye de bu ayrım karar verir. Bir fotoğrafın karşısında duran bilincimi, belleğin nostaljik yolunu değil, bu dünyadaki her bir fotoğraf için, kesinliğin yolunu izler: fotoğrafın özü temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır (Barthes, 2011: 103).

Fotoğraf, bir dizi mekanik ve kimyasal süreç sonucu meydana getirilmiş, kavradığımız devingen zamanın dışında dış dünya ile kişi arasında bir aracı konumundadır. Fotoğraf, görselleştirdiği imge ya da imgelerin ancak zihinimiz sayesinde geçmişle ilişkilendirilmesi ve şimdi ile anlamlandırılması sonucu bir bellek aracına dönüşebilir.

3. Gerhard Richter'in Foto Resimleri

1932 Almanya Dresden doğumlu sanatçı Gerhard Richter, sanatsal anlamda bir biçime bağlı kalmamış ve dolayısıyla sanatsal serüveninin bir kimlik altında toplama çabasında olmayarak soyut, fotoğrafik görüntüyü kaynak alan ve hatta fotoğrafların kendisini boya resimle harmanlayan resimler üretmiştir. Richter'in bu belirli bir biçime takılı kalmayan çoğulcu sanat anlayışı, içinde bulunduğu Postmodern anlayışın onun sanatı üzerindeki etkisi olarak değerlendirilebilir. Ancak sanatındaki bu çeşitliliğe ve çoğulcu

yaklaşımına rağmen onun sanatının temel meselesi sanat yoluyla gerçeğin temsil olanakları ile ilgilidir. Bir röportajında belirttiği gibi, "Anlamıyor musun? Küstahça gerçek diye adlandırdığımız şey sanat eserinde mevcut değildir ve sanat eseri gerçeğe aykırı olmadığı sürece gerçek değildir. Başka bir deyişle, sanat asla gerçeği açıklayamaz, ancak kendisi de orada bulunan tek gerçektir" (Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke ve Honnef, 2000: 341). Richter'in bu sözleri, çalışmaları çeşitlilik ve gerçeklik kavramıyla belirgin çelişkiler içeriyor olmasına rağmen onların bize büyük bir bütünlük içerdiği duygusunu verir.

Günümüzde Richter'in stüdyosundan çıkan başlangıçta Sosyal Gerçeklikle ilişkili anıtsal ürünler de dâhil, onun çalışmaları tükenmez bir şekilde "gerçeklik", -gerçeklik sanatın kendi formu olmadıkça ki Richter buna "en yüksek umut" diyor- asla tamamen anlaşılamayan bir gerçeklik teması etrafında dolanmıştır (Ruhrberg vd., 2000: 341).

1960'lı yıllarda fotoğrafın gerçeklik ve temsil ile olan ilişkisi başka anlamlar ve açılımlar kazanmıştır. Bilişim teknolojilerinde yaygın kullanımı ile fotoğraf, gerçekliği temsil etme yeteneğini yitirmiştir. Fotoğraf artık gerçekliğin görsel bir kopyası değil, gündelik, sıradan imge üreten bir nesne olarak diğer dış dünya nesnelere dahil edilerek gerçekliğin kendisine dönüşmüştür. Jean Baudrillard bu durumu simülasyon kuramı ile açıklar. "Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir" (Baudrillard, 2011: 14). Baudrillard gerçeklikle imge arasında şöyle bir bağ kurar: Birinci durumda imge olumlu bir niteliğe sahiptir ve derin bir gerçekliğin yansımasıdır. İkinci durumda imge olumsuz bir niteliğe sahiptir ve derin bir gerçekliği ya değiştirir ya da gizler. Üçüncü durumda derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyerek bir görünümün yerini almaktadır. Dördüncü durumda ise imge artık gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, simülasyon düzenine ait, kendi kendinin saf simülakrı olan imgedir (Baudrillard, 2011: 14-15). Fotoğraf artık moda fotoğrafçılığı, reklam fotoğrafçılığı, basın fotoğrafçılığı gibi kayıt amacına göre çeşitlilik gösterir hale gelmiş ve bu amaca göre kurgulanabilir bir hal almıştır. Kitle kültürü içinde gündelik, sıradan nesnelere gibi serbest dolaşıma giren fotoğraflar simülakrı nesnesine dönüşmüştür.

Richter, fotoğraf ve boya resmin gerçekliği temsil güçleri ile ilgili görüşlerini şöyle dile getirir:

Fotoğrafçılık görme, düşünme biçimlerini değiştirdi. Fotoğraflar gerçek sayılmış, resimler ise yapay olarak kabul edilmiştir. Bu noktada boya resim artık güvenilir olamazdı. Temsil hareketsizlik içinde donduruldu, otantik değildi ama yeniden icat edildi. (...) Fotoğraf iletişim için kullandığımız geçici imgeler sunar, tıpkı fotoğraf-

lardan boyadığım resimler gibi. Boya olduğunda artık kesinlik durumundan söz edilemez ve onun bir temsil olduğunu söylemek de saçma olur. Artık bir resim olarak hem anlamı hem de içeriği değişmiştir (Elger ve Obrist, 2009: 30).

1961 yılında, henüz Berlin Duvarı inşa edilmeden iki ay önce eşiyile birlikte Doğu Almanya'dan ayrılan Richter, Batı Almanya'da Düsseldorf'a yerleşir. Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmaya başlayan Richter bu yıllarda çalışmalarında fotoğraf ve enstantane karelerden yararlanmaya başlamıştır. "(...) Fotoğrafı – özellikle amatör şipşak fotoğrafları ve basın fotoğraflarını- referans noktası olarak "gerçekliğin" kendisini 1960'lardaki resminin başlıca uğraşısı haline getirdi" (Fineberg, 2014: 357). Richter, fotoğrafın gerçeklikle ve bellek kavramı ile ilişkisinin yeni anlamlar kazandığı 1960'lı yıllar boyunca ve 1990'ların başına kadar fotoğrafları kaynak aldığı ve 'foto resim' adını verdiği bir dizi boya resim üretmiştir. Richter foto resimlerini gazetelerden aldığı, bazen fotoğrafın yer aldığı sayfada başlıkları da içeren kitaplardan; aile albümlerinden, gökyüzü, dağ ve kasaba görünümünü içeren fotoğrafları referans olarak oluşturmuştur. Portföyünde foto resimlerini konularına göre uçaklar, Alp Dağları, hayvanlar, arabalar, çocuklar, bulutlar, mumlar, elmalar, ölüm, gündelik yaşam, aileler, çiçekler, çıplaklar, kadınlar gibi başlıklar altında toplamıştır. Richter'in bu önemsiz görünen imgelerden oluşan fotoğrafları seçmesindeki amaç gündelik ve sıradan olanı bağlamından koparmaktır. Richter'e göre fotoğrafın gerçeklik algısına olan dolaylı etkiyle artık Modernist anlamda resim yapılamazdı ve sıradan imgeleri görselleştiren fotoğrafları bağlamından koparıp tuvale taşımak yapısalcı anlamda Modernizmin yüksek sanat anlayışına postyapısalcı bir gönderme olarak okunabilir. Bu yaklaşım Post yapısalcı düşünür Derrida'nın düşüncesi ile açıklanabilir.

Neyin önemli neyin önemsiz olduğunu varsayan öznel biçimciliğe yol veren sanat sadece sanat hakkında olmalı gibi modernist bir ideale karşı, Derrida'nın düşüncesi sadece metinlerin öteki metinlere açık olduğunu iddia etmez, aynı zamanda imgelerin de başka imgelere açık olduğunu savunur. Bir imge, görsel olarak sadece tarihe ve kendi ortamının geleneğine göndermede bulunmak zorunda değildir. Fotoğraflar sinemayla ilişkilenebilir. Sinema resimle ilişkilenebilir. Resim, fotoğrafa göndermede bulunabilir ve bunun gibi başka örnekler bulunabilir (Richards, 2014: 121-122).

Sanatçının 1962 yılında ilk olarak gerçekleştirdiği foto resimlerinden 'Masa' adlı çalışması resmin fotoğrafa ya da fotoğrafın resme göndermede bulunduğu görsel bir biçimlendirme sunar (Görsel 3).



Görsel 3. Gerhard Richter, Masa, 1962, Tuvalle Yağlıboya, 90 x 113 cm.

Resimde bir masa betimlemeci bir üslupta tuvale aktarılırken, tinerle inceltilemiş boya ile yumak izlenimi veren spontane fırça izleri masa imgesini gizleyen soyut bir leke oluşturmuştur. Bu resim, Richter'in bir anlamda belirli bir biçime sadık kalmayan anlayışının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Sanatçı Resimde hem soyut hem de betimlemeci boyamayı bir araya getirmiştir.

Masa resmi için fotoğrafı sanırım 'Domus' adındaki bir İtalyan dergisinden aldım. Fotoğrafı resimledim ancak sonuçtan pek memnun kalmadım ve bir kısmına gazete yapıştırarak kapattım. Gazetenin yapıştırıldığı halini de pek beğenmedim çünkü hala daha çok fazla boya vardı ve sonunda onun da üzerini boyadım. Sonra birdenbire bana çekici gelen bir kalite kazandı ve nedenini bilmiyorum ama bu şekilde bırakılması gerektiğini hissettim (Elger ve Obrist, 2009: 259).

Bu görselleştirme adına bir deneme sayılabilecek sezgisel deneyimin ardından Richter, referans aldığı fotoğrafların renklerine sadık kalarak bazen renkli bazen de siyah ve beyazdan oluşan resimler üretmiştir. Foto resimlerin üretimi aşamasında sanatçı ilkin tıpkı karanlık odanın gerçeğin görsel temsiline ressamla yardımcı olması gibi görüntünün tuval yüzeyine oranlı olarak aktarılmasında projeksiyon kullanmıştır. Sanatçı foto

resimlerinde kavrayamadığımız ama yine de kesinliğine güvendiğimiz bir gerçeklik üretme aracı olarak projeksiyon kullanımı ile ilgili şunları söyler:

Fotoğraf, nesnelere boya resimden farklı bir şekilde yeniden üretir, farklıdır çünkü kamera nesnelere kavramaz, sadece görür. Bir el çizimi esnasında nesnenin tüm parçaları, boyutları, oranları ve geometrik formu kavranır. Bu bileşenler sadece semboller olarak kaydedilir ve tutarlı bir bütün olarak okunabilirler. Bu gerçekliği bozan ve belirli bir türde stilizasyona götüren bir soyutlamadır. Bir projeksiyon yardımıyla ana hatları takip ederek bu gergin ayrıntı sürecini atlatabilirsiniz. Gerçeği kavrayamazsınız, gözlemlediğiniz şeyi görür ve yaparsınız (Elger ve Obrist, 2009: 32).

1950'lilerde Avrupa'da, 1960'ların başlarında ise Amerika'da kitle iletişim araçları ve popüler kültür ürünlerini kullanan yeni sanat formu Pop Art ortaya çıkmıştı ve Pop Art sanatçıları popüler imgelerin sahiplenilmesini meşrulaştırmış, yüksek sanat ve düşük kültür fikirlerini reddederek kitle kültürünü yüceltmişlerdir. O yıllarda benzer şekilde kitle iletişiminden ve popüler imgelerden etkilenen fotogerçekçi resme olan ilginin de büyük olduğunu söyleyebiliriz. Fotogerçekçiler resmin temel malzemeleri olan boya ve fırça ile fotoğraf gerçekliğini yakalamaya çalışmışlardır. Konularını çoğunlukla tüketim kültürü imgelerinden seçmişlerdir. Fotogerçekçi sanatçılar ya kendi geliştirdikleri baskı teknolojisi mekaniğine benzer teknikler kullanarak ya da doğrudan projeksiyonu kullanarak fotoğraf netliğinde, gerçekçi detayların ön plana çıktığı boya resimler üretmişlerdir. Ancak birçok fotogerçekçi ressam için fotoğraf 'trompe l'oeil'² resmin izleyicide yarattığı gerçek büyüsunün mekanik bir yardımcı elemanı olmuştur. Yine de Fotogerçekçiler Pop Art'çıların tersine "(...) fotoğrafı resim bağlamına yerleştirerek fotoğrafların 'gerçek' olmak yerine deneyimize belirli yöntemlerle nasıl aracılık ettiklerine dikkat çektiler" (Phillips, 2016: 116). Aynı yıllarda "Doğu Almanya'nın "Sosyalist Gerçekçilik" denemelerinden uzak duran Sigmar Polke ve Gerhard Richter gibi ressamlar, biraz da kendilerini iğneleyerek, "Kapitalist Gerçekçiler" olarak takdim ettiler" (Krausse, 2005: 115). Fotogerçekçiler için fotoğrafın en büyük yeteneği gerçeklik deneyimimizin bir aracı olması iken Richter fotoğrafın bu yeteneğinden şüphe duymuştur.

Bir fotoğraftan resim yaparken fotoğraf, çalışma sürecimin bir parçasıdır. Asla bakışın karakteristiğini fotoğrafla belirlemiyorum: gerçekliğin yerini alacak bir yeniden üretim yapmıyorum, bir 'ikinci El Dünya'. Resim yapmak için fotoğrafı kullanıyorum,

tıpkı Rembrandt'ın ve Vermeer'in çizim yapmak için Camera Obscura'yı kullanması gibi (Elger ve Obrist, 2009: 30).

Foto resimlerin üretimine fotoğrafları kaynak alan sanatçı bir anlamda kameranın dış dünyayı görüntülemesi gibi davranarak kameranın gerçekliği kopyalaması ile bir benzerlik kurar. Ancak Richter, fotoğrafın ya da fotomekanik araçların sağlayamadığı tekillik ve özgünlük niteliklerini resmin sağlayabildiğini kanıtlamaya çalışır. Özgün bir gerçekliği resim aracılığıyla elde etmek için resmi biçimlendirirken ifade, anlam veya imaya başvurmaz. "(...) Düşüncelerimi 'toplumsal ve politik resimler' ile açıklamamın nedeni, bir ideolojiden ziyade, bir resim üretmek istememden ileri geliyor. Bu, bir resmi iyi yapan şeydir ve her zaman resmin gerçekliğidir, ideoloji değil" (Yılmaz, 2009: 231).

4. Foto Resimlerde Bulanıklaşan Gerçeklik ve Bellek

Sanatçının foto resimlerinde dikkat çeken ayrıntı referans aldığı fotoğrafları bazen disiplinli bir boyama esnasında bazen de boyama işleminin sonunda bir sıyrıcı ile hızlıca çekerek oluşturduğu spontane bulanıklık etkisidir. Bu işlemin ardından nesnelere hala tanınabilirler ancak birbirine geçmiş boyalar ile sağlanan bulanıklık nesnelere ayrıntılarını gizler. Bulanıklaştırma, gerçeğin bilgisine görüngüler yoluyla ulaşabileceği düşüncesini eleştirmek için Richter'in başvurduğu resimsel bir görselleştirme yöntemidir. Bu yöntemle Richter resimlerinde gerçekliğin belirsiz bir tasvirini amaçlar. Çünkü bu belirsizlik sayesinde görsellerin belleğimizdeki görüntülerle örtüşme olasılıklarını, gerçeği yorumlama yeteneğimizi sorgular. Ancak Fineberg'in (2014: 358) belirttiği gibi;

Altmışların fotoğraflarındaki bulanıklık süjenin tanımlanmasını etkili bir biçimde zorlaştırarak, izleyiciyi objenin konumuyla ilgili daha fazla değil daha az nitelik içinde bırakır. Odaklanmamış teknik, fotoğrafın gerçeklik iddiasına ve "gerçeklik" ile "çarptırılmış gerçeklik" arasındaki ayrıma meydan okuyarak fotoğraf ve resim arasındaki sınırı yıkar. .

Bulanıklık, o yılların fotoğrafında teknik bir mesele olarak zaten mevcuttur. Ancak Richter, orijinal şipşak görüntüyü tekrarlamak, iki ortam arasındaki hem sınırları hem de farkları yan yana koymak ve fotoğrafın bellekle ilintili hatırlama nesnesi doğasını resmin değiştirebileceğini gözler önüne sermek için foto resmi bulanıklaştırır. Ama yine de sanatçı bu bulanıklaştırma işlemini resimlerinin özgünlüğüne mal etmekten kaçınır;

Bulanıklık yaratmıyorum. Bulanıklaştırma ne önemli bir şey ne de resimlerimin kimliğine hizmet eder. Konturlardan geçişleri sağladığımda bu temsili yerle bir edeyim

² Gözü yanlıtan illüzyonist resim. Fransızca bir terim olarak 1893 yılında kullanılmıştır. Bu sözcük "gözü aldat" anlamına gelir. Bu öykünmecî biçimin en önemli özelliği, izleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin ta kendisi olduğunu sanmasıdır. Trompe l'oeil etkileyici bir aldatma sanatıdır.

ya da daha artistik olsun ya da daha değerli olması için değildir. Akan geçişler, yumuşaklık, dengelenmiş yüzey, içeriği açıklamak ve görselleştirmenin gerçekliğini daha güvenilir kılmak içindir. (Elger ve Obrist, 2009: 32).

Sanatçının çalışmalarında uyguladığı bulanıklaştırmanın 'içeriği açıklamak ve görselleştirmenin gerçekliğini daha güvenilir kılmak' a hizmet ettiği düşüncesi, fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu ilişkiyi daha duyumsal bir boyutta çalışmalarına aktarmasını sağlamıştır. Dolayısıyla referans alınan fotoğrafın dış dünyadaki gerçeklikle kurduğu ilişkiyi görsel algıda 'bozmak', foto resimleri fotoğrafın bir yeniden üretimi olmaktan uzaklaştırarak bir başka gerçekliği temsil eden boya ile yapılmış fotoğraflara dönüştürür. Roland Barthes, Camera Lucida adlı kitabında fotoğrafların görsel okunmasında kullandığı küçük delik, benek anlamına gelen 'punctum' teriminden söz eder. "Bu tekil karakterli boşlukta ara sıra (...) bir 'ayrıntı' beni kendine çeker. Onun biricik varlığının okumamı değiştirdiğini ve gözümde daha yüksek bir değerle belirtilmiş yeni bir fotoğrafa baktığımı hissedirim. Bu ayrıntı 'punctum'dur" (Barthes, 2011: 57). Foto resimlerde bulanıklaştırma işlemi sırasında rastgele meydana gelen yırtılmalar ve titreşimler punctum'a dönüştürürken foto resimlerin gerçeklikle olan bağı kuvvetlendirir.

Richter'in foto resimlerinde ele aldığı aile albümü fotoğrafları, uçaklar (ya da savaş fotoğrafları) ve tarihsel olayların belgeleri sayılabilecek fotoğrafları kullanmasının nedeni de onları bulanıklaştırarak gerçekle yeni bir karşılaşma yaratmak ya da belleğimizin geçmişle ilişkisini sorgulamak olarak değerlendirilebilir (Görsel 4, 5 ve 6).



Görsel 4: Gerhard Richter, Aile, 1964, Tuvale Yağlıboya, 150 x 180 cm.



Görsel 5: Gerhard Richter, Phantom, 1964, Tuvale Yağlıboya, 140 x 190 cm.



Görsel 6: Gerhard Richter, Uçaklar, 1964, Tuvale Yağlıboya, 131 x 86 cm.

Richter aile albümünden Amcası Rudi'yi gösteren bir şipşak fotoğrafı resimlemiştir (Görsel 7).

Fotoğrafi çekilmiş olan bir şey, bu sayede bilgi sisteminin bir parçasına dönüşür- burada söz konusu olan, aile albümlerine kabaca kronolojik bir sırayla yerleştirilmiş şipşak fotoğraflardan tutun, (...) askeri keşif ve sanat tarihi gibi alanlarda kullanılması için gerekli daimî arşivlere ve titiz dosyalara kadar uzanan, sınıflandırma ve saklama şemalarına uygun bir sistemdir (Sontag, 2008: 184).

Aile albümünden bir fotoğraf olarak Rudi, tarihe dair bilgi sisteminin bir parçasıdır. Rudi, ikinci Dünya Savaşı ortamı için değerlendirildiğinde vatanseverlik görevini yerine getiren sıradan bir askerdir. Ancak fotoğraflanan Rudi şimdi için kendi ve milyonların yıkımına isteyerek katılan bir nesli temsil eder. Richter bu anlık görüntüyü tuvale boyadıktan sonra yine kendi tekniği ile bulanıklaştırmış ve sınırları birbirine katarak resme nesnelere gizleyen lekesel bir görünüm kazandırmıştır. Bu yumuşak lekesel yapı ve bulanıklık izleyicinin resme daha yakından bakmasını gerektirir ancak ne kadar yakından bakarsak bakalım Holokost hafızasının bazı ayrıntılarını asla netleştiremeyiz.



Görsel 7: Gerhard Richter, Rudi Amca, 1965, Tuvalde Yağlıboya, 87 x 50 cm.

Bu foto resmin tek özelliği görsel bulanıklık değil aynı zamanda izleyici için sanatçı ve amcası arasındaki ilişki de bulanıktır. Foto resimde Rudi, büyük askeri paltosunu gururla giymiş ve garip bir şekilde gülümser haldedir. Bu resimleme, Rudi'nin insani masumluluğu ile Nazi şiddetine katılımı arasındaki gerilimi attırır. Bu gerilim ahlaki bir sorgulama, acıma duygusu ya da bir suçlama ile inşaa edilmemiştir; sadece toplumsal bellek içinde bir Holokost'un görsel kanıtıdır. Resim, izleyici karşısında varsayımlar ve tasvir edilen kişi hakkında gerçekten bir şey bilinmeyeceği arasında sıkışır. "Lacan'a göre gerçek sembolik düzenin dışında kalan şeydir ve zihinsel dünyada olduğu kadar maddi dünyada da bulunur. Örneğin denetlenemezlik ve simgeselleştirilemezlik bakımından bir travmanın maddi nesnelere geri kalır yanı yoktur" (Bowie, 2007: 95). Lacan, gerçeği bir travma olarak tanımlar ve travmayı da gerçeğe ıskalanmış bir karşılaşma. Foster (2009: 170) bunu şöyle açıklar; "...bir kayma şeklindeki hareketler gerçeğe ıskalanan karşılaşmalarımızın görsel karşılıklarıdır". Resimdeki yumuşak lekesellik ve bulanıklaştırma sayesinde gerçeklik daima ıskalandığından simgeselleştirilemez. Özünde bir portre çizen resim, bu nedenle gerçeğe dair öznel yargıların rolünü ve çarpıtma potansiyelini, görünüşlerin yorumlanması biçiminde ortaya koyar ve bu simgeselleştirilemezlik ile izleyici gerçek ile karşılaşamaz. Bu anlamda bulanıklaştırma, izleyicinin beklediği kolay, gerçeklik netliğini reddeder. Bir hatırlama nesnesi olarak 'Rudi Amca', toplumsal bellek ve gerçek arasındaki boşlukta yer alır.

Foto resimlerde görselleştirilen konturların ve sınırların ortadan kalktığı bulanık görüntü, mekânın doğrusal verilerini okunmaz hale getirerek anın akışkanlığı ile dış dünya algımızın zaman kavramıyla ilintili gerçekliği arasında bir bağ kurar. Foto resimlerin bulanıklaştırılması, Bergson'un belleğimizin işleyişini açıklamada kullandığı 'süre' kavramında olduğu gibi tüm mekansallığı ortadan kaldırarak akışkan bir görselleştirme ortaya koyar. "(...) bizim süremiz değişkenlik ve devinimdir; ama mekanla karıştırılmaması gereken arı bir devinim, çünkü tinsel bir sentez, psişik bir süreçtir. Bu yüzden de uzamı yoktur. Zaman içinde gelişir, ama mekansallaştırılmamış somut ve arı bir zaman içinde" (Yıldız, 2006: 66). Richter'in foto resimlerinin genel özelliği olan bulanıklaştırmanın, akışkan görselleştirmenin yanında belki de süre kavramını en çok işaret eden, 1988 yılında çalıştığı ve 'Baader-Mainhof' adını verdiği 15 resimden oluşan foto resim serisidir. Bu foto resimlerin konusu aşırı sol yanlısı 'Kızıl Ordu Grubu' üzerine sanatçının yapmış olduğu görsel araştırmalara dayanmaktadır.

1970'li yılların başlarından beri Batı Almanya'da pek çok eylemde bulunan grubun ilk üyeleri 1972 yılında ele geçirilmişleridir. 18 Ekim 1977 yılında grubun üyeleri Gudrun Ensslin, Andreas Baader ve Ulrike Meinhof tutuk-

lu buldukları hücrelerinde ölü bulunmuş ve Stuttgart-Stammheim hapishanesinde gerçekleştirdikleri toplu intiharları Alman toplumunda uzun süreli tartışmalara neden olmuştur.

Foto resimlerin görsel kaynakları bu olayla ilgili basından alınmış görsellerdir. 15 foto resmin bazı konuları birbirini takip eden seriler gibi görünse de belirli bir sırayı takip etmezler, sadece aynı konu veya görüntünün farklı versiyonlarından oluşmaktadırlar. Konuların versiyonlarında değişkenlik gösteren farklı gri tonları ve tuval boyutları sanki aynı konunun siyah-beyaz olarak basılmış ama farklı gazetelerdeki, farklı fotoğraflarına işaret eder.

Sanatçının bu serinin içinde 'Yüzleşme 1,2,3' olarak adlandırdığı üç resim, Kızıl Ordu Grubu üyesi Gudrun Ensslin'in 1972 yılında tutuklanmasından sonra hapishanede çekilen ve basında yer alan fotoğrafları kaynak alınmıştır (Görsel 8). "Fotoğrafların orijinaleri Ensslin'in tüm vücudunu ve elinde tuttuğu hapishane etiketini gösterirken, Richter bu fotoğrafları Ensslin'in sadece baş ve üst gövdesine odaklanacak şekilde keserek kullanmıştır"³

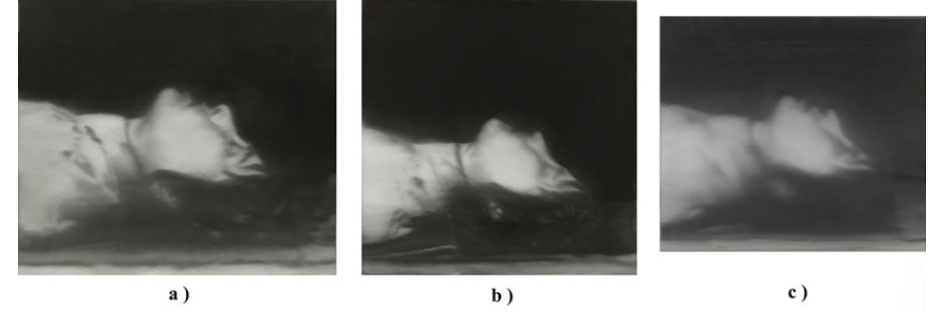


Görsel 8: Gerhard Richter, *Yüzleşme 1, 2, 3*, 1988, Her biri: *Tuval Yağlıboya*, 112 x 12 cm.

Bu sayede sanatçı hapishane ortamına dair tüm izleri yok eder ve resimleri mekansızlaştırarak sadece o an a odaklanır. Bu üç resimde benzer boyama tekniği ile üretilmiştir ancak ilk resim içlerinde en az belirsizi iken ikinci resim Ensslin'in yüzünü ve gülümsemesini daha net gösterir, üçüncü resimde ise Ensslin'in bakışı değişir; siyah saçlar ve koyu renk giysiler resmi diğerlerinden daha farklı bir hale getirir.

³ İnternet: Robert Storr (ed.), *Gerhard Richter. October 18, 1977, The Museum of Modern Art, New York, 2000, pp. 106-107.* (çev. İ. Donmez)
<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/confrontation-1-7694/?&categoryid=56&p=1&sp=32> 30.07.2020'da alınmıştır.

Aynı seri içinde, benzer şekilde 'Ölü 1,2,3' adını verdiği üç foto resim Kızıl Ordu Grubu üyesi Ulrike Meinhof'un intiharından sonra çekilmiş basında yer alan fotoğraflara dayanır (Görsel 9).



Görsel 9: Gerhard Richter, a) *Ölü 1*, 1988, *Tuval Yağlıboya*, 62 x 67 cm, b) *Ölü 2*, 1988, *Tuval Yağlıboya*, 62 x 62 cm, c) *Ölü 3*, 1988, *Tuval Yağlıboya*, 35 x 40 cm.

Resimler, gözleri ve ağzı kısmen açık olan bir kadının başının ve üst gövdesinin yakın planlarından oluşur. Koyu saçları koyu arka plan içinde neredeyse ayırt edilemezken, kıyafetleri ve soluk teni parlak bir şekilde ön plana çıkar. Biraz aşırı gerilmiş boynu, ilmeğin bıraktığı koyu derin bir çizgi ortaya çıkarır. Bu üç resimde boyama teknik olarak aynı iken boyutlar ve kullanılan gri değerler farklılık göstermektedir. Meinhof'un yüz ayrıntıları ilk versiyonda diğerlerine göre daha netken, son resimde açık ve koyu tonlar arasındaki kontrast artmıştır.

'Baader-Meinhof' foto resimler dizisi birlikte izlendiğinde, biri birlerinin içinde gelişen değişken solma ve bulanıklaşmalar sinematik bir etki yaratarak olayın faillerinin belirli bir zamanda yaşadıklarını görsel olarak izlenen bir süreye sıkıştırmaktadır. Bir sinema filmi gibi zamana işaret eden bu ardışık resimler, Richter'in hareketli bulanıklaştırması ile aralarındaki boş kareleri tamamlar gibidir. Orijinaleri gazetelerde yer alan bu fotoğraflar, gerçekliğin gazetecilik formatı ile kurgulandığı yanlışlamalı bir gerçeklik sunar. Sanatçı da bu fotoğrafları tuvale taşımadan önce yeniden kurgulamıştır. Böylece *Yüzleşme* ve *Ölüm* imgeleri asıl anlamlarını kadrajın dışında bırakır ve imgeler gerçeği gizler. Bu gösterenler hakkındaki belirsizlik ve bulanıklık onları izleyicinin gözünde sıradan imgeler haline getirirken gerçeklik belleğimizde yeniden yaratılır. "(...) "Dead" dizi resimlerindeki anlık görüntünün akışkanlığına dair yapısal olarak devreye giren bulanık montajlı "video yüzeyi" tadındaki görüntüler, sanatçının sınırsız gerçeklik algılamalarının bir manifestosu gibidir" (Yaşayanlar, 2008: 21).

Sonuç

Gerçeklik, kavram olarak dış dünya nesnelere varlığını işaret etmektedir ve bu varlıkları algılamamızdaki en önemli pay da görsel algımıza aittir. İlk çağlardan beri gerçeklik bu görsel algılamamızın ardındaki teoride aranmış olsa da sonuç olarak gerçeklik kavramı görüntülere bağlı kalmıştır. Bu bağlılık, insanlığı onu görsel olarak kopyalayabilme uğraşına itmiş, fotoğrafın icadıyla nihai olarak kesin bir temsiline ulaşılabilmesi sağlamıştır. İcadından sonra fotoğraf, doğaya bakışımızı, gerçeklik algımızı değiştiren bir araca dönüşmüş ve o güne kadar gerçekliğin görsel temsili konusunda sanatçıların referans aldığı bir araç haline almıştır.

Fotoğraf zaman içinde farklı amaç ve anlamlar kazanmıştır. Önceleri gerçekliğin kesin bir temsili olan fotoğraf 1960'lı yıllarda bu özelliğini yitirerek kurgusal bir görselleştirme için de kullanılabilen en önemli araçlardan birine dönüşmüştür. Fotoğrafın bu kurgusal imge üretme becerisinin dolaylı etkisiyle sanat alanında boya resim üretmek de Modern anlayıştaki itibarını yitirmeye başlamıştır. Buna rağmen Richter boya resim üretmek konusunda ısrarcı olmuştur. Bu ısrarındaki amacı boya resmi eski günlerine döndürmek değil, onun bir gerçeklik alanı olarak orada yer aldığını kanıtlayabilmek olmuştur.

1960'lı yıllarda üretmeye başladığı foto resimler, iddiasının en önemli araçlarından biri olmuştur. Richter, foto resimlerinde kaynak olarak pek çok fotoğraf türü kullanmış, seçtiği fotoğrafların görselleştirdiği imgelelerin görselliğindeki gerçekliği boya resim ile yeniden üretmeyi denemiştir. Richter bir fotoğrafçı değildir ancak fotoğrafçının çektiği fotoğraf imgelelerinin gerçekliğini boya resim ile yeniden kavramaya çalışmıştır. Fotoğrafın gerçeğin temsili ve bellek kavramı ile olan kuramsal ilişkisi, Richter'in foto resimlerinin görselleştirme yöntemini, fotoğrafın görüntüleme pratiği ile foto resimler arasında kurduğu görsel benzerliklerin ya da farklılıkların; resimlerde yaratılmaya çalışılan gerçeklik algısının belirleyicisi olmuştur. Richter'in foto resimlerinde çoğunlukla kullandığı gri tonlama onları pasifleştirirken, izleyiciyi bulanıklaştırmaya odaklayarak gerçekliği yorumlama ve birden fazla anlam üretebilme olanağı sağlamaktadır. Referans alınan fotoğraftaki imgelerin tuvale boyanması sırasında kullanılan bulanıklaştırmanın gerçekliğin görsel temsili ile soyutlama arasında açtığı oyuntu, foto resimleri fotoğraftan farklı kılmaktadır.

Richter, gerçekliğin görsel temsiliinde resim ve fotoğrafçılığın paylaştığı ortak sınırları ve olanakları sorgulayarak postyapısalcı anlayışın teorik yapısına önemli bir görsel katkı sağlamıştır. Bu nedenle Richter'in foto resimleri, fotoğrafa olan gerçeklik inancının alt üst olduğu bir dönemde boya resim,

gerçeklik ve fotoğrafın birbirleri ile ilişkisi konusunda merkezi bir öneme sahip olmuştur. Sonuç olarak Richter, hem resim ve fotoğraf arasındaki mesafeyi hem de gerçeği görselleştirebilme olasılıklarını birleştirerek iki görsel ortam arasındaki temas ve sınırları sorguladığı görülmüştür.

Kaynakça

- Bajac, Q. (2011). *Fotoğraftan Sonra / Analog Fotoğraftan Dijital Devrime* (çev. M. Franco). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2011). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (çev. R. Akçakaya). İstanbul: Altı Kırk Beş yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (çev. O. Adanır). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Bowie, M. (2007). *Lacan* (çev. V. Pekel Şener). İstanbul: Dost Yayınları.
- Cevizci, A. (2017). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Corbin, A., Courtine, J. ve Vigarello, G. (2011). *Bedenin Tarihi: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaşa* (çev. O. Türkay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crowley, D., Heyer, P. (2010). *İletişim Tarihi / Teknoloji, Kültür, Toplum* (çev. B. Ersöz). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* (çev. G. Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Elger, D. ve Obrist O. H. (Editörler). (2009). *Gerhard Richter Yazılar 1961 – 2007* (çev. İ. Donmez). İngiltere: D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Erzen, J. N. (2015). *Fotoğraf Notları*. İstanbul: Say Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (çev. G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard* (çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın Öyküsü* (çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S. ve Yolsal, Ü. H. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2012). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Krause, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (çev. D. Zaptıoğlu). Almanya: Literatür Yayınları.

- Phillips, S. (2016). *...izimler Modern Sanatı Anlamak* (çev. D. N. Özer). İstanbul: Yem Yayın.
- Platon. (2002). *Devlet* (çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Richards, K. M. (2014). *Yeni Bir Bakışla Derrida*, (çev. Z. Talay). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Ruhrberg, K., Schneckeburger, M., Fricke ve C., Honnef, K. (2000). *Yirminci Yüzyıl Sanatı* (çev. İ. Dönmez). Taschen: Fransa.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Whitman, G. ve Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (çev. T. Göbekçin) İstanbul: Hayal Perest Yayınları.
- Yaşayanlar, G. (2008). "Muğlak Deneyimlerin Büyüsü ya da Risk Haline Gelen (Hakiki) Sanat", *Rh+ Sanart Dergisi*, 51, 21-23.
- Yıldız, D. (2006). *Henri Bergson'un Felsefesi, Kozmik Bir Füg gibi Gelişen Dünya*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınları

İnternet Kaynakları

- İnternet: Robert Storr (ed.), *Gerhard Richter. October 18, 1977, The Museum of Modern Art, New York, 2000*, pp. 106-107. (çev. İ. Donmez)
- <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/confrontation-1-7694/?&categoryid=56&p=1&sp=32> 30.07.2020'da alınmıştır.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/001_a01_camera_obscura_abrazolas.jpg 30.07.2020'de alınmıştır.
- Görsel 2: <http://hnedense.com/tarihte-cekilen-ilk-fotografin-hikayesi/30.07.2020>'de alınmıştır.

Görsel 3: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/household-icons-39/table-4954> 30.07.2020'de alınmıştır.

Görsel 4: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/families-11/family-5500/?&categoryid=11&p=1&sp=32> /06.03.2021'de alınmıştır.

Görsel 5: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/aeroplanes-19/phantom-interceptors-5538/?&categoryid=19&p=1&sp=32> /06.03.2021'de alınmıştır.

Görsel 6: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/aeroplanes-19/aeroplanes-5486/?&categoryid=19&p=1&sp=32> /06.03.2021'de alınmıştır.

Görsel 7: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595/?&categoryid=9&p=1&sp=32> 30.07.2020'de alınmıştır.

Görsel 8: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56> 30.07.2020'de alınmıştır.

Görsel 9: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56> 30.07.2020'de alınmıştır.

Yaratıcılığı Tetikleyen Çalışma Mekânları; “Paylaşımli Ofisler”

Dr. Öğr. Üyesi Armağan Seçil Melikoğlu Eke

Makale Geliş Tarihi: 24.03.2020
Yayına Kabul Tarihi: 28.02.2021

Özet

Günümüz çalışma ortamlarının evrilerek birer üretim ortamına dönüşmesi yaratıcılığa imkan vermeleri ile mümkün olmaktadır. Aynı işi yapmayan, aynı dili konuşmayan, aynı hayatı yaşamayan fakat aynı ortamı paylaşarak yaratıcı ve girişimci işler yapılması son yılların çalışma kültürü olarak görülmektedir. “Paylaşımli ofisler” de girişimci ve yaratıcı eylemleri barındırmakta ve gerçekleşmesine olanak sağlamaktadır. Özellikle sosyalleşmeye dönük çalışma ve etkileşim mekanı olarak bu anlayış çalışanların tercihi olmaktadır. Paylaşımli ofislerin formel ve enformel çalışma düzeniyle, düşünce üretmede oynadığı rolle, iletişim kurma yöntemleriyle çalışanın yaratıcılığını etkilediği düşünülmektedir.

Bu bakış açısıyla araştırmanın amacını paylaşımli ofislerde yaratıcılığı tetikleyen mekan kodlarının ortaya konulması ve çözümlenmesi şeklinde belirtmek mümkündür. Araştırma; ilki literatür tarama olacak şekilde iki bölümden oluşmuştur. İkinci bölümde ise benzer ve farklı dinamikleri olan Atölye ve Habita paylaşımli ofisleri üzerinden belirlenen mekan kodları ile mekan çözümlemesi yapılarak, sonuçları tartışılmıştır. Çalışmanın ileride yaratıcı çalışma mekanlarının geleceği üzerine yapılacak araştırmalara ve mekan tasarımlarına temel olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, Çalışma Eylemi, Yaratıcı Çevre, Paylaşımli Ofis

WORK SPACES ENCOURING CREATIVITY: “COWORKING OFFICES”

Abstract

Working spaces of today turn into productive spaces provided that they make creativity possible. It is the one of latest forms of working culture that people who do not speak the same language or do not do the same work or do not lead similar lives but they share the same space and make creative attempts. Meanwhile, coworking offices provide them with the right space to realise their creative targets. Such offices are preferred by employees who look for spaces that are open to socialisation and interaction. It is claimed that coworking offices have an impact on producing ideas, communication and workers' creativity in formal and informal levels.

Therefore, the aim of the study is to investigate and analyze the spacial codes triggering creativity in coworking offices. The study consists of two parts; the first part is allocated to a literature review. The second part discusses the results after analysing the spacial codes designated by looking at coworking offices in Atölye and Habita which have similar and different dynamics. It is suggested that this study may be a basis for future space designs and researches on the future of creative working spaces.

Keywords: Creativity, Working Style, Creative Space, Coworking Office

Giriş

“Bir araya gelmek bir başlangıçtır. Bir arada bulunmak bir gelişmedir. Beraber çalışabilmek ise başarıdır”

Henry Ford

Tasarlama eyleminde her şey fikirle başlamaktadır. Fikrin bilgiye dönüşerek tasarım haline gelmesi yaratıcı ve yenilikçi bir yaklaşımla; tasarımın yaratıcı ve yenilikçi ürünlerle sonuçlanması da etkileşime ve birlikte üretmeye dayalı bir çalışma anlayışıyla mümkün olmaktadır. Günümüzün yaratıcı girişimlerine ve ürünlerine bakıldığında birçoğunun birlikte ve etkileşim içindeki üretime dayandığı görülmektedir. Bir dönemin “home office” yani “evden çalışma” olarak tanımladığı yeni çalışma biçimi yerini insanların bir araya gelebildikleri, birbirlerini tanımlarına imkan veren, bilginin paylaşarak çoğaltıldığı platformlarda üretmeye ve çalışmaya bırakmıştır. Andreasen’in da yaratıcılığı besleyen çevrenin sahip olduğu özelliklerden ikisinin fikir özgürlüğünü teşvik edici olma ve yaratıcı bir toplulukla iletişim kurma olarak belirtmiş olması dikkat çekicidir (Andreasen, 2015). Paylaşımlı ofisler de dahil olmak üzere birçok çalışma mekanı artık yeni bir çalışma kültürüne sahiptir. Bu kültür; katılımcı olma, etkin iletişim kurma, esneklik sağlama ve farklı mahremiyet düzeylerine cevap verebilme olarak kabul edilmektedir. Böyle bakıldığında paylaşımlı ofislerin bir çalışma mekanından daha çok bir yaşama mekanına dönüştüğü anlaşılmaktadır.

Diğer bir yandan ise insanlar artık doğdukları yerlerde değil farklı yerlerde büyümekte, okumakta ve çalışmaktadırlar. Modern yaşam ile sağlanan ulaşım ve iletişim kolaylığı ile hareketlilik artmıştır. İnsanlar daha gezgin durumda, gününbirlik şekilde sürekli hareket halindedirler. Bu durumun da yeni bir çalışma kültürünün oluşmasında ve dolayısıyla paylaşımlı ofislerin yaygınlaşmasında ve artmasında etkili olduğu düşünülmektedir.

Birlikte çalışma kültürünün bir ürünü olan paylaşımlı ofisler de tekrar tekrar yorumlanmakta ve çeşitlenmektedirler. Birer “etkileşim ve yaratıcı platform” olarak tanımlanan bu mekanlar; farklı kullanıcıların beraber yaşamasını ve paylaşmasını temel alan bir komün yaşam anlayışına temelendiği görülmektedir.¹ Tek bir disipline bağlı olmadan yenilikçi platform olarak da kabul edilen bu tip çalışma-üretim ortamlarını bildik çalışma

mekanlarından ayıran özellik farklı insanların bir araya gelip beraber proje üretmesi olmaktadır. Anlaşıldığı üzere böyle bir çalışma kültürünü kendinde barındıran ortamlar için yaşam ve insanların aralarında kurdukları bağlar; üretimi yaratan esin kaynağı, yaratıcılığı tetikleyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma mekanlarının yaratıcılığı arttırması, yaratıcı sürecin önemli bir parçasıdır. Mekanın oluşturduğu etkileşimler ile kurulan çalışma ortamları günümüz firmalarının da ilgisini çekmektedir. Çünkü günlük çalışma rutini içinde çalışanların etkileşimde ve grup çalışmalarına imkan veren ortamlarda olması yenilikçi ve yaratıcı eylemleri ve düşünceleri etkilemektedir (Moultrie, Nilsson, Dissel, Haner, Janssen ve Lugt, 2007) Bu yüzden Google benzeri öncüler grup yaratıcılığını desteklemek ve yaratıcılığı inovasyonun temel bir bileşeni olarak teşvik etmek için özel alanlar geliştirmişlerdir.

Moultrie ve diğerleri (2007) yenilikçi çevrelerin stratejik amaçlarından birini grup çalışması olarak belirlemişler ve bunu “inovasyonda takım çalışmasını geliştirmek, daha iyi iletişimi teşvik etmek, formel ve enformel sosyal etkileşimi teşvik etmek ve çalışanı motive etmek” olarak tanımlamışlardır. Bateson ve Martin’in (2014) aktardığına göre de Csikszentmihalyi kişisel yaratıcılığın önünde birçok engel olduğunu belirtmiştir. Bu engellerin üstesinden gelebilmek için de önerilerde bulunmuştur. Bunlardan birinin derin düşünmeyi ve yaratıcılığı arttıran özel yerler ve mekanlar bulmak olduğunu, diğerinin de kişinin iletişimde olduğu kişilerin çokluğu ve çeşitliliği olduğunu söylemiştir (Bateson ve Martin, 2014). Paylaşımlı ofislerin de çıkış noktasını oluşturan sosyal etkileşim ve iletişimi sağlayan mekanlar, yeni çalışma ortamlarının içeriğini oluşturmaktadır. İnsanlar tek başlarına çalışırken değil, birbirleriyle etkileşim içindeyken farklı düşünceleri yaratıcı bir şekilde bir araya getirebilmektedirler.

Bu bilgiler ışığında araştırmanın literatür taraması kapsamında öncelikle tasarlama ve tasarlama mekanının doğası ile yaratıcılık ve yaratıcı çevreler irdelenmiştir. Tasarımcının mekanla, diğer insanlarla, nesnelere olan ilişkisi ve bunun yaratıcılığını etkileme biçimi konunun kavranması bakımından önemli görülmektedir.

1. Tasarlama ve Tasarlama Mekanının Doğası

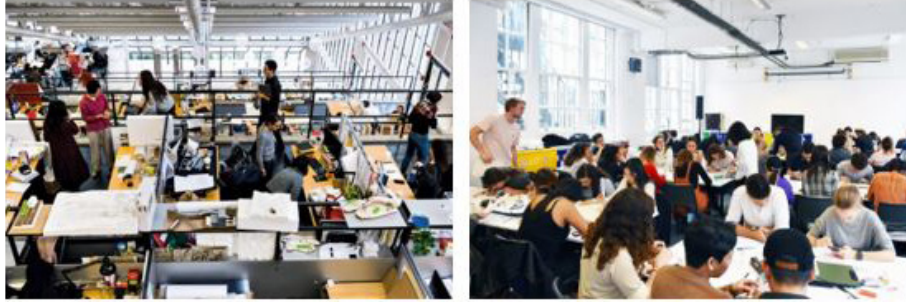
Schön, tasarlamayı “bir sorunu “ortaya koyma”, bir çözüme yönelik “hamleler” yapma ve bu hamlelerin yeni hamlelere veya yeni bir alanı ortaya koymaya yol açabilecek “evriminin” bir süreci” şeklinde tanımlamaktadır (Lawson ve Dorst, 2009). Ertürk’e göre ise tasarım “yaratıcılık, problem çözme, düşünme, öğrenme, algılama, bilimsel araştırma gibi

¹ Bilgiç, C. (2017, 22 Ekim). İstanbul Yaratıcı Platformlar Ağı. Bloomberg HT. Web: <https://www.youtube.com/watch?v=4H8xK8OC9Gk> adresinden 20 Ekim 2019’da alınmıştır.

süreçleri kapsayan, onların belirli, değişebilen bileşmelerinden oluşan bir süreçtir” (Ertürk, 1981). Schön ve Ertürk’ün tanımlarında tasarılmanın bir süreç olarak ifade edilmesi dikkat çekicidir. Tasarlama bu şekilde bitmeyen, sonu olmayan bir sürecin ve eylemin karşılığı olmaktadır. Özellikle günümüzde sonuç ürüne odaklı bir anlayış var olduğundan sürecin önemsenmesi tasarımcının tasarlamaya bakış açısını etkilemektedir.

Yürekli de tasarım sürecini “kara deliğe” benzetir ve şöyle tanımlar “tasarım süreci; her türlü bilgi ve enerjinin emildiği ve öngörülemeyen tasarımların yaratıldığı bir kara deliktir.” (Yürekli, 2007).

Belirtilen tüm olasılıkların var olmaya çalıştığı, tasarımcının kendini gerçekleştirdiği, üretimiyle bir olduğu mekanlar tasarım sürecinin önemli parçasıdır. Yaratımın gerçek olmaya çabaladığı yerler olan tasarım stüdyoları hem eğitimde hem de meslek pratiğinde tasarlama ve yaratma eyleminin mekanı olmaktadır. Tasarım stüdyosu; tasarım eğitiminde tasarımın deneyimlendiği mekanlar olarak bilinmektedir. Shoshi ve Oxman (2000) tarafından tasarım stüdyoları, tasarım eğitimi alan öğrencilerin en çok vakit geçirdikleri ve tasarlama yöntemlerinin öğrenildiği mekanlar olarak tanımlanmaktadır. Bilgin de “Mimarlık Nerede Öğrenilir?” başlıklı yazısında tasarım stüdyosu hakkında mimarlık eğitiminde atölyenin amfi ve sınıftan daha belirleyici bir konumda olduğundan bahsetmektedir (Bilgin, 2019). Belirleyici olmasının yanında tasarım stüdyolarının esnek ve etkileşim oluşturabilecek bir sinerji alanını tanımladığını da belirtmektedir.



Görsel 1. Harvard Mimarlık Okulu ve AA Mimarlık Okulu tasarım stüdyoları²³

² Bilgin, İ. (Ocak, 2020). Mimarlık Nerede Öğrenilir? Web: <https://yapidergisi.com/mimarlik-nerede-ogrenilir/> adresinden 1 Şubat 2020 tarihinde alınmıştır.

³ The AA School in Realtime: The Architectural Association School of Architecture Web: <http://life.aaschool.ac.uk/?m=201909> adresinden 1 Şubat 2020 tarihinde alınmıştır.

Yürekli’nin benzetmesiyle kara deliklerin resmi adresi olan tasarım stüdyosu; iletişim, etkileşim, paylaşım ve derin düşünmenin yeridir (Yürekli, 2007). Öğrenenlerin öğretenlerle, diğer öğrenenlerle ve öğrenme araçlarıyla tanıştığı bir enerji alanı olarak tasarım stüdyoları çözümlerden çok yeni soruların ve fikirlerin havada uçtuğu ortamlardır. Stannard (1998), Wojtowicz (1995), Kolarevic (1998) gibi araştırmacılar da yaratıcılığın geliştirilmesinde stüdyo ortamının düşünce üretme ve geri beslemeler açısında etkili olduğunu kanıtlar çalışmalar yapmışlardır (Kahvecioğlu, 2001).

Tasarım stüdyoları yaratıcı eylemin kendini var ettiği mekanlar olarak görülebilir. Lawson ve Dorst ise tasarım stüdyolarını bir faaliyet kovanına benzetmenin yanında farklı bir noktada ele alır ve bir fikir için pazar olarak görülebileceğini de belirtmektedirler (Lawson ve Dorst, 2009).

Bu bilgiler ışığında tasarım eğitiminin mekanı olan tasarım stüdyolarını gece-gündüz yaşayan, sürekli değişen, esnek, iletişime, etkileşime dolaşısıyla sürekli ve enformel öğrenmeye imkan verebilen çalışma ve üretim ortamları olarak ifade etmek mümkündür.

Paylaşımlı ofisler de tasarım stüdyolarıyla kurdukları benzerlik üzerinden tasarımcıların bilgiyi bulabildiği, tavsiyelerin verildiği, benzer zihinlerin bir araya gelip ortak değerleri paylaşabildiği birer üretim mekanı olarak değerlendirilebilir. Fikir üretme, özel-kamusal alan ilişkisi, etkileşim, iletişim ve paylaşma odaklı olma gibi tasarım stüdyolarına özgü bazı mekansal kodlar ve işleyiş biçimi paylaşımlı ofislerin biçimlenmesinde de etkili olduğu görülmektedir. Bu anlamda yaratıcı bir eylem olarak tasarılmanın gerçekleştiği çevreyi anlamının ve çalışma mekanlarının benzer ilke ve görüşlerle kurgulamanın yaratıcılıkla ilişkili olduğu ön görülmektedir.

2.Yaratıcılık ve Yaratıcılığı Etkileyen Çevreler

Yaratıcılık; 21. yüzyıl için sadece entelektüel ve kültürel gelişmeler için değil aynı zamanda ekonomik gelişim için de ana itici güçtür. Ulusların, şirketlerin ve bireylerin birbiriyle yarıştığı bu dönemde yaratıcılık, kazanımı öne çıkartabilecek öneme sahiptir. Yaratıcılık araştırmaları tarihinde dönüm noktasını belirleyen J.P. Guilford’a göre de insanlığın en önemli özelliği olduğunu düşündüğü şey “yeni fikirler üretebilme yetisi” dir (Andreasen, 2015). Bateson ve Martin ise yaratıcılığı “var olan eylem, düşünce ve tasarımları yeni biçimlerde bir araya getirerek veya bunları yeni durumlara uygulayarak yeni eylemler veya düşünceler üretme” olarak tanımlamışlardır (Bateson ve Martin, 2014).

Yaratıcılık, deneyimlerle zenginleşen bir üretime odaklanır ve yeni olanı

aramaktadır. Bu noktada yeni deneyimlerle, eğilimlerle, kişilerle, yerlerle karşılaşmak keşfetmenin ufkunu görebilmeyi sağlamaktadır. May'e göre yaratıcı edimde dikkati çeken ilk şey bir "karşılaşma" olmasıdır ve kendini dışı vuracak bir fikirle, bir iç hayalle ortaya çıkabilmektedir (May, 2013). İnsanın zihninde dönüp dolaşan, birbirine çarpan ve var olmayan bağlantıların gerçekleşmesine imkan veren karşılaşmalar ancak fikir çokluğu ve sınırsızlığıyla dolu yaratıcı çevrelerde bulunmaktadır.

Yaratıcı Beyin Dehanın Nörobilimi adlı kitabında Andreasen yaratıcılık ve çevre arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır;

Yaratıcı bir beynin tek başına gelişmesi zordur. Yaratıcı sürecin yaratıcı bir ürünle sonuçlanabilmesi için yalnızlık elbette çoğu zaman gereklidir, ama bu süreci tetikleyen unsur genelde başkalarıyla etkileşim ve fikir alışverişi içinde bulunmaktır. Başka yaratıcı insanlarla çevrili olduğunda yaratıcı insanın daha üretken ve daha özgün olması beklenebilecek bir şeydir. Çünkü yaratıcı beynin yeni bağlantılar kurması ve yeni fikirler üretmesi açısından uygun bir ortam sağlamaktadır (Andreasen, 2015).

Richard Florida'da; "yaratıcılık en iyi şekilde eşsiz bir sosyal ortamda gelişir. Çabaların sürekliliğini sağlayacak kadar istikrarlı, yaratıcılığı tüm yıkıcı biçimlerinde besleyecek kadar çeşitli ve geniş görüşlü." diye belirtmektedir.

Yaratıcılığı ve yaratıcı süreci etkileyen çeşitlilik ise aynı ortamda farklı bilgi ve becerileri olan insanların bir arada olma durumundan kaynaklanmaktadır. Disiplinlerarası, multidisipliner ve hatta disiplinlerötesi çalışmalara bakıldığında içerisinde farklı düşünce, bilgi ve yeteneğe sahip insanların birlikte üretime odaklandığı görülmektedir. Özellikle tasarlama gibi yeninin, daha önce var olmayanın yaratıldığı eylem sürecinde de bilinmedik ilişkilerin ve yeni sentezlerin kurulmasına imkan veren ortamlar oldukça önem taşımaktadır. Bununla birlikte yaratım ve üretim sürecinde kullanılan birçok teknik incelendiğinde de insanların bir araya gelerek çalıştığı görülmektedir. Örneğin tasarlama dahil birçok alanda kullanılan "beyin fırtınası" tekniğine grup çalışmalarında yeni düşünceler üretmek için sıklıkla başvurulmaktadır. Osborn'un söyledikleri bu açıdan dikkat çekicidir.

"Esinleyici her düşüncenin; düşünce sahibi ve grubun öteki üyeleri için uyarıcı bir etkisi vardır" (Rouquette, 2007).

Yaratıcılığın artırılması yeni fikirlerle var olan kurum ve kuruluşlar için sürekli araştırılan ve geliştirilmesi gereken bir konu olmuştur. Özellikle inovatif kuruluşlar çalışanlarının yaratıcılıklarını arttırmaları için farklı düzeylerde girişimlerde bulunmuşlardır. Bateson ve Martin yaratıcılık misyonunu yüklenmiş kuruluşların yeni fikirler üretmekten sorumlu olan bu çalışanlara

çepeçevre düşünceleri ve çılgın fikirler bulmaları için genellikle serbest zaman ve ortamlar verildiğini belirtmişlerdir. Örnek olarak da Google'ın, yazılım mühendislerine "inovasyon izni" adını verdikleri serbest bir zaman verildiğini, düşüncelerin serbest akışının gün boyu teşvik edildiğini ve insanların konuşmak için bulunduğu kafeteryalarda bedava yiyecek sunulduğunu tespit etmişlerdir (Bateson ve Martin, 2014).

Çünkü yaratıcılık cesaretlendirilebilir, zorla ortaya çıkamamaktadır. Bunu sağlamak için de insanlar arasında iletişim ve etkileşimi sağlayan ortak mekanların, teşvik edici imkanların, özgün ve kişileri bir arada tutabilen ortamların olması gerekmektedir. Paylaşımlı ofislerin kuruluş ve çalışma mantığı tam da burada kendini var etmektedir.












3. Çalışma Mekanının Değişimi ve Paylaşımlı Ofisler

Ortak çalışma; dijital devrimin ve insan akışının iyice arttığı günümüz şehirlerinde dönüşen çalışma kültürünün yeni adıdır. Geçmişten bugüne dinamik, sürekli değişen ve gelişen çalışma mekanı ofisin son yıllardaki modeli "paylaşımlı ofis" olarak karşımıza çıkmaktadır. İş yaşamında "paylaşımlı ofis" modelinin benimsenmesinde birçok etken vardır. Bunlardan ilki dizüstü bilgisayarın üretilmesiyle gelişen teknolojik devrim ile mekandan bağımsız iş yapabilme olanağıdır. Böylece bireyler artık işlerini yapmak için bir mekana bağımlı kalmadan bireysel olarak uzaktan fakat teknolojiye bağımlı şekilde işlerini yürütebilmektedirler (Fuzi, Clifton ve Loudon, 2014:4-5). Diğer bir neden ise tüm dünyada girişimcilik ile yeni ve yaratıcı fikirlere duyulan ihtiyaçtır. Ortak çalışma aynı zamanda bu çalışma gruplarının sosyal anlamda bir araya gelmesini, birlikte çalışırken ortaya çıkan sinerjiyi ve bazı değerleri paylaşmalarını da sağlamaktadır.

Paylaşımlı ofisleri açıklamadan önce çalışma eylemini ve çalışma mekanının değişimini ortaya koymak gerekli görülmektedir. Çalışma; "emekçinin düşünsel veya bedensel gücünü bir mal veya hizmet üretim sürecinde kullanması" olarak tanımlamak mümkündür. Aynı zamanda çalışma eylemi, amaçlı faaliyet olarak bilinci ve iradeyi içermekte ve tasarlanmış sonuç, daha işin başında zihinsel olarak var olmaktadır. İnsan, iş yapma yeteneğini kullanarak güçlerini ve yetkinliklerini geliştirdikçe, kendi varlığını da gerçekleştirilmektedir.

Çalışma eylemi; yıllar içinde teknoloji, üretim teknikleri, düşünce biçimlerinde yaşanan gelişmelerden etkilenmiştir. Bunun sonucunda yaşam şartlarının ve çalışma biçiminin sürekli değişimiyle birlikte çalışma eyleminin geçtiği ofisler de başkalaşmıştır. Çünkü çalışma mekanının sosyal yapı, üretim yöntemi ve teknoloji ile uyum sağlaması gerekmektedir. Kapalı ofis, açık

ofis, home ofis ve son yılların “paylaşımlı ofisleri” gibi tarihsel süreçte oluşan yeni çalışma mekanı modelleri; değişen karmaşık ve öngörülemez bilgi ortamı, bilişim ve teknolojiye hızlı ilerleme, serbest meslek ile girişimcilik sayısındaki artış ile ortaya çıkmıştır. Görsel 2’de geçmişten günümüze değişen çalışma mekanları aşağıdaki gibi özetlenebilir.

DÖNEM	ORTA ÇAĞ	Fransız Devrimi Sanayi Devrimi 18 y.y. ve 19 y.y.	19 y.y. ve 20 y.y.	20 y.y.
ORTAM	 Tapınak Katedral	 Fabrika	 Gökdelen Ofis	 Kafe Ev Paylaşımlı Ofis
ARAÇ	İnsan Gücü ile Çalışma ve İletişim	 Morse Telgrafı Daktilo ve Telefon	 Masaüstü Bilgisayar İcadı	 Kişisel Bilgisayar
ÇALIŞMA DÜZENİ	 Din Adanı, Kral ve Halk	 Hiyerarşik Düzen	 Hiyerarşik Düzen	 Serbest Çalışma Düzeni
ÇALIŞMA MODELİ	Geniş Aralıklı Sütun Tipi Yapılar Arası	Hücreli Ofis Tipi	Açık Ofis Tipi	Açık Ofis Tipi ve Serbest Çalışma Alanları

Görsel 2. Değişen çalışma koşulları ve mekana yansımaları (Akdağ ve Melikoğlu Eke, 2020)

Tarihsel olarak çalışma mekanı ile ilk olarak Antik Mısır’da karşılaşılacaktır. Çalışma mekanlarına ait dönemin en önemli özelliği olarak kral ve krala bağlı çalışanların ayrı, hiyerarşik bir düzen içinde çalıştığı ve tapınaklar çevresinde toplandığı söylenebilir. Antik Yunan dönemindeyse çalışma eylemi; ticari, siyasi ve dini fonksiyonlarla birlikte sanatın yoğunlaştığı ve sosyal olayların meydana geldiği kentin odak noktası olarak adlandırılan “agora” da gerçekleşmiştir. Halka açık olan bölümlerde büyük salonlardan oluşan mekanlar iş üretimi için kullanılmıştır. Bu dönemde yapılacak olan işlere göre yeni mekanlar üretilmektense, var olan mekanlar çalışanların ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde esnek bir yapı kurgusu ile tasarlanmıştır (Hascher, Arnold, Jeska ve Klauck, 2002). Roma dönemindeyse agoranın yerini ticaret, iş, ibadet ve adalet ile ilgili görüşmelerin yapıldığı yer olan “forum” almıştır. Halka açık olan forum dışında konutların da ticaret ve iş amaçlı kullanıldığı görülmektedir. Anlaşılabileceği üzere antik dönemde çalış-

ma eylemini ticaret, yönetim, ibadetle ilişkilendirmek mümkündür.⁴

15. yy.’dan itibaren ise ticaret önemli bir ivme kazanmış ve bu da üretimin artmasına, ticaret merkezlerinin kurulmasını sağlamıştır (Yaşar, 2016). Bu dönemde inşa edilen “Uffizi Palace” ilk çalışma mekanı olarak dikkati çekmektedir. Bir avlu etrafında U biçiminde tasarlanmış mekanın, 1900’lerde tasarlanan çalışma mekanlarına örnek oluşturduğu bilinmektedir (Kroemer, 2001). Bu binanın en önemli özelliklerinden biri yapının iç mekan organizasyonunun çalışanların bir arada çalışacak şekilde mekanlara sahip olmasıdır. Bu yapı bir yandan da Vassari’ye göre yapıldığı dönemde “güzellik, iş ve yaratım” in bir arada kurgulandığı sosyal bir yapı organizasyonunu temsil etmektedir (Kuruç, 2014). Endüstri Çağı’nın başlaması ve ülkeler arası ticaretin çoğalması, 19. yüzyıl itibariyle çalışma mekanlarına olan talepte bir yükselmeye neden olmuştur (Tercan, 2014). 20. yüzyılda telefon ve daktilonun bulunması beraberinde ofislerin mekan organizasyonunun ve mobilya düzeninin değişmesini tetiklemiştir. İnsan hayatında önemli bir yeri olan çalışma eylemi ve çalışma mekanlarının değişimini farklı örnekler üzerinden anlamak mümkündür. Görsel 3’de 1800’lerin başından günümüze kadar değişen çalışma mekanları takip edilebilir.



Görsel 3. 1800’lerin başından günümüze kadar değişen çalışma mekanları (Akdağ ve Melikoğlu Eke, 2020)

⁴ İktisat Terimleri Sözlüğü Web: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 25 Kasım 2019 tarihinde alınmıştır.

Toplumsal yaşantı ile birlikte kamu binalarıyla başlayan çalışma hayatı; ticaretin başlaması, gelişmesi, ekonomik nedenler ve teknolojinin ilerlemesiyle değişim göstermiştir. Çalışma mekanlarının tasarımı da bu duruma paralel olarak farklılaşmıştır. Mimarlık ve iç mimarlık gibi mekan tasarlama disiplinleri özelinde bakılacak olursa, ofis mekanları ile kullanıcı arasında olan doğrudan ilişki iş verimini de etkilemektedir. Bu yüzden yaratıcı, etkileşime açık, yeniliğe imkan veren ofis mekanlarını çalışanın yaratıcılığını da tetiklemektedir.

Ofis mekanları bir çok faktörün göz önünde bulundurularak tasarlanması gereken bir tasarım modelidir. Değişen yaşam standartları ile ofis mekanlarının ihtiyaçları da sürekli değişmekte ofis modeline farklı bir yön vermektedir. Özellikle son yıllarda İngilizce olarak "third place" şeklinde ifade edilen çalışma mekanları yaygınlaşmıştır. Bu tip çalışma ortamları Fuzi'nin (2015) aktardığına göre toplum yaşamının odak noktaları olarak hizmet veren, enformel toplantıları kolaylaştıran, açıklık, esneklik, yaşayabilirlik ve erişilebilirlik yoluyla yaratıcı sosyal etkileşimleri mümkün kılan yeni nesil ofis mekanlarıdır.

Paylaşımlı ofislerin ortaya çıkmasını da etkileyen "third place" yaklaşımı ile insanların bir arada daha yaratıcı, girişimci ve deneyim odaklı çalışmalar içinde bulunabileceği ortak bir çalışma mekanından ve kültüründen bahsedilebilir. Fuzi, Clifton ve Loudon'a (2014) göre ortak çalışma, son yıllarda hızla genişleyen bir terimdir. Ortak çalışma; toplumun, onu oluşturan ilişkilerin, üretkenliğin ve yaratıcılığın vurgulandığı ortak ve işbirlikçi çalışma alanlarında gerçekleşen bir fenomen anlamına gelmektedir. Bu görüşe göre, birlikte çalışma, yalnızca mekanın kendisine değil, bir alanda yapılan göreve / faaliyete / işe işaret etmektedir. İşbirlikçi çalışmayı kolaylaştıran, aynı zamanda alışılmadık, yaratıcı bir şekilde bağımsız çalışma özgürlüğünü de sağlayan bir yöntem olarak ortak çalışma kültürü çalışma mekanlarının da bu bakış açısıyla dönüşümünün sebebi olmuştur. Impact Hub Amsterdam CEO'su Tatiana Glad, yeni ortak çalışma alanının önemini şu şekilde açıklamaktadır;

"Dünya genelinde "işbirliğine" doğru genel bir eğilim görülmektedir. Birlikte, kültürlerde, zihniyetlerde, sektörlerde birlikte çalışmak en büyük sorunlarımızdan biridir. Bu yüzden ortak çalışma alanlarını dünyada görmemiz gereken bir tür değişimin temel direği olarak görüyorum.

4. Paylaşımlı Ofislerin Mekan Kodları

Araştırma kapsamında öncelikli olarak yaratıcılığı tetikleyen çalışma mekanlarına ait mekan kodlarının ortaya konulması gerekmektedir. Bunun için literatür taramada kapsamında yaratıcılık ve ortak çalışma ortamları üzerine yapılan okumalardan elde edilen bilgileri Görsel 4'deki bir kavram analiziyle ortaya koymak mümkündür.

Kavram analiziyle birlikte ortak çalışma üzerine yapılan çalışmalardan Kwiatkowski ve Buczynski'nin araştırması oldukça önemli bir yere sahiptir. Kwiatkowski ve Buczynski (2011) ortak çalışma kültürünün beş temel değerini aşağıdaki şekilde belirlemişler ve geliştirmişlerdir;

İşbirliği: değer yaratmak için başkalarıyla işbirliği yapma isteği,

Açıklık: fikirlerin, bilgilerin ve insanların özgürce paylaşılması,

Topluluk: ortak bir amacı ve birlikte çalışma hakkında ortak düşünceleri olan bir grup,

Erişilebilirlik: her çalışanın çalışma alanlarına sosyal ekonomik olarak erişilebilir olması,

Sürdürülebilirlik: ekonomik ve ekolojik fayda sağlayan kaynakların birlikte kullanılması.

yaratıcılık "var olan eylem, düşünce ve tasarımları yeni biçimlerde bir araya getirerek veya bunları yeni durumlara uygulayarak yeni eylemler veya düşünceler üretme"dir (Bateson & Martin, 2014).

yaratıcı edimde dikkati çeken ilk şey bir "karşılaşma" olmasıdır (May, 2013).

yaratıcı bir beynin tek başına gelişmesi zordur. Yaratıcı sürecin yaratıcı bir ürünle sonuçlanabilmesi için yalnızlık elbette çoğu zaman gereklidir, ama bu süreci tetikleyen unsur genelde başkalarıyla etkileşimi ve fikir alışverişi içinde bulunmaktır. Başka yaratıcı insanlarla çevrili olduğunda yaratıcı insanın daha üretken ve daha özgün olması beklenebilecek bir şeydir. Çünkü yaratıcı beynin yeni bağlantılar kurması ve yeni fikirler üretmesi açısından uygun bir ortam sağlamaktadır" (Andreasen, 2015).

Florida'daya göre yaratıcılık en iyi şekilde eşsiz bir sosyal ortamda gelişir. Çabaların sürekliliğini sağlayacak kadar istikrarlı, yaratıcılığı tüm yıkıcı biçimlerinde besleyecek kadar çeşitli ve geniş görüşlü."

esinleyici her düşüncenin; düşünce sahibi ve grubun öteki üyeleri için uyarıcı bir etkisi vardır" (Rouquette, 2007).

Oldenburg'a göre (1989) ortak çalışma ortamları; toplum yaşamının odak noktaları olarak hizmet veren, enformel toplantıları kolaylaştıran, açıklık, esneklik, yaşayabilirlik ve erişilebilirlik yoluyla yaratıcı sosyal etkileşimleri mümkün kılan yeni nesil ofis mekanlarıdır.

Görsel 4. Kavram analizi

Bu bilgiler ışığında ortak çalışma alanlarına ait yaratıcılığı etkileyen mekan kodları; işbirliği, iletişim ve paylaşımı içeren "etkileşim" ile esneklik, sürdürülebilirlik ve açıklığı içeren "çeşitlilik" olarak belirlenmiştir. Belirlenen kodlar işlevlerin ilişkisinden doğan mekan organizasyonu temel alınarak ortaya konmuştur. Mekanı oluşturan renk, malzeme, aydınlatma gibi bileşenler araştırma dışında bırakılmıştır. Her mekan kodunun kullanıcı-kullanıcı ve kullanıcı-mekan ilişkisi özelinde açıklamak mümkündür. Böylece ortaya çıkan mekan kodları kendi içinde de çoğalmaktadır.

4.1. Etkileşim

İletişim, bir aklın bir başkasını etkilediği tüm işlemleri ve insan davranışlarını içermektedir (Usluata, 1994). İletişim de amaç; iletmek isteneni karşısındaki ne amaçlanan biçimde iletebilmek, isteneni elde etmek ve beklenen tepkiyi uyandırmaktır. Tüm bu süreç, bir konum, zaman ve yer içinde gerçekleşmektedir. Mekan, insan ile sürekli etki tepki halinde ve insan yaşantısı içinde etkin bir iletişim ögesi olmaktadır. Çünkü insansız düşünülemez olan mekan, sosyal ilişkiler kuran ve toplumsal bir varlık olan insanın bu ilişkilerin kurulmasına zemin hazırlamasının yanında bireyin bireyle, toplumla, çevreyle olan iletişimini de biçimlendirmektedir.

Göçer, Karahan ve İlhan (2018) değişen çalışma kültürü ile çalışma mekanlarının çalışanların iletişimini kuvvetlendirecek ve yatay hiyerarşiyi destekleyecek şekilde tasarlanmaya başlandığını belirtmişlerdir.

Bu perspektiften paylaşımlı ofisler sadece çalışma mekanını değil bir iletişim ve etkileşim mekanını da tanımlamaktadır. Bireysel olarak gerçekleşen çalışma eyleminin yanında kullanıcılarının hem çeşitli etkinliklerle hem de ortak ve açık mekanlar aracılığıyla birçok karşılaşmaya imkan vermesiyle iletişim/etkileşim sağlanmaktadır.

Paylaşımlı ofislerde topluluğu oluşturan, farklı ilgi ve meslek alanına sahip kullanıcıların birbiriyle etkileşime geçmesi ile yeni ve yaratıcı fikirlerin, işbirliklerinin, ortaklıkların ortaya çıktığı görülmektedir.

Mekansal anlamda ise paylaşımlı ofislerin açık plan kurgusuyla tasarlanmış olmaları etkileşim ortamını sağlamaktadır. Kapalı çalışma mekanlarına kıyasla açık planın kişilerarası erişim ve açık iletişim sundukları, bu yönüyle işbirliklerini kolaylaştırdıkları görülmektedir. İç mekan tasarımını oluşturan unsurlar düzeyinde ise Göçer ve diğerlerinin (2018) belirttiği gibi kullanılan mobilyalar, yüksek paneller yerine çoğu zaman şeffaf ve alçak panellerden veya panelsiz gruptardan seçilmektedir. Tekli oturma çözümleri yerine çok sayıda kişinin yan yana veya karşılıklı oturduğu mobilya uygulamalarının

yaygın olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak paylaşımlı ofislerde yaratılan olumlu sosyal iklim yaratıcılık seviyesini arttırmakta bu nedenle yaratıcı endüstrilerin çoğu "etkileşim" odaklı çalışma mekanı yaklaşımını tercih etmektedir.



Görsel 5. Google Campus Dublin⁵

4.2. Çeşitlilik

Mekanın, insan davranışlarına ve çevre koşullarına cevap veren eylemlerin sonuç ürünü olmasından dolayı çeşitliliğe olanak tanıyan bir niteliğe sahip olması beklenmektedir.

Gür'e (1996) göre, bir fiziksel konumun kolay ve çabuk değiştirilebilmesi, devingen donatı, kolay değişen duvar, perdeler gibi nesnelere tasarlanması kişi ve grupların gelişme sürecini hızlandırmaktadır. Esnek mekanlar, katı mekanlardan çok daha fazla kullanıcıya çeşitli kullanıma, alt mekanların paylaşımına olanak vermektedir. Gür bu nitelikteki mekanları "olanak barındıran" mekanlar olarak tanımlamıştır.

Mekan içerisindeki fiziksel öğelerin, psikolojik duyumların, sosyal örgütlenmeye ait eylemlerin çeşitlerinin artması mekanın zenginleşmesini sağlamaktadır. Böylece mekan, çeşitlenmeyi destekleyen bir esnek sisteme uygun olarak kurgulanmaktadır.

Yürekli de (1983) esnekliği, davranış sistemi-mimari çevre uyumunun her durumda kurulabilmesi ve sürdürülebilmesinin mimari çevrede değişim ile sağlanabilmesi ile yapı sisteminde değişebilirlik niteliklerine uygun görülen karşılık olarak tanımlamakta ve tasarım esnekliği ile kullanım esnekliği olarak sınıflandırmaktadır.

⁵ Google Campus Dublin / Camenzind Evolution + Henry J. Lyons Architects. Web: <https://www.archdaily.com/393582/google-campus-dublin-camenzind-evolution-henry-j-lyons-architects> adresinden 28 Ekim 2019 tarihinde alınmıştır.

Rapoport da mekanlardaki çeşitliliğin nedenini orada gerçekleştirilen eylemler olduğunu belirtmiş, çeşitliliğe sebep olan eylemleri de eylemin kendisi, nasıl yapıldığı, öteki eylemlerle sisteme nasıl bağlandığı ve eylemin anlamı olarak dört bileşene ayırmıştır (Rapoport, 2004).

Tanımlamalara göre çeşitlilik beraberinde esneklik kavramını getirmektedir. Özellikle çalışma mekanlarına bakıldığında teknolojinin sağladığı olanaklar ofislerde esneklik ve çeşitlilik stratejilerinin geliştirilmesine ön ayak olmuştur.

Yeni nesil çalışma anlayışı olarak paylaşımlı ofislerin en önemli özelliğinden biri de çeşitliliğin yarattığı esnekliktir. Mekan organizasyonu, kullanım biçimi, zaman gibi konularda sahip oldukları esneklik stratejileriyle paylaşımlı ofisler diğer çalışma mekanlarından ayrılmaktadır. Çalışanın belirli sabit bir masasının olmayışıyla esnek bir çalışma alanının bulunması ya da çalışma saatlerindeki esneklik bu çalışma kültürünün yansımalarıdır.

Bu bilgilere göre araştırma kapsamında ele alınan örnek paylaşımlı ofisler etkileşim ve çeşitlilik kodları üzerinden analiz edilmektedir.

5. Araştırma

Ortak çalışma alanları veya paylaşımlı ofisler; özellikle küçük firmalar, çalışmaya yeni başlayanlar ve serbest çalışanlar için işbirliğini, yaratıcılığı, fikir paylaşımını, ağ oluşturmayı, sosyalleşmeyi ve yeni iş fırsatları yaratmayı teşvik etmek için tasarlanmış bir çalışma mekanı olarak ortaya çıkmıştır. Bu araştırma kapsamında yaratıcılığı tetiklediği düşünülen paylaşımlı ofisler üzerine öncelikle konuya ilişkin bir literatür tarama yapılmıştır. Araştırmanın ikinci bölümü ise edinilen bilginin örnek paylaşımlı ofisler üzerinden mekansal analizinden oluşmuştur.

İstanbul ölçeğindeki paylaşımlı ofisler araştırıldığında kullanıcı tipi, mekan kimliği ve kullanım şekli bakımından Atölye ve Habita'nın konuya örnek olacağı düşünülmüştür. Atölye; üretim odaklı olması ve yaratıcı endüstrilerde çalışanların sıklıkla tercih etmesi açısından; Habita ise sosyal-meslek hayatını entegre etmesi ve ilk açılan paylaşımlı ofislerden biri olması nedeniyle çalışmanın örneklem grubuna dahil edilmiştir.

Araştırma kapsamında veriler; incelenen paylaşımlı ofis işletmelerinin kurumsal web sitelerinden ve çevrimiçi kaynaklarda yer alan metinlerden, plan şemaları ve görsellerden yararlanılarak toplanmıştır. Her bir işletmede yer alan farklı nitelikteki çalışma ve etkinlik mekânları, işletmelerin sunduğu hizmetler, tanıtım metinlerinde sıklıkla tekrar edilen kavramlar ve işletmelerin sloganları araştırmaya dahil edilerek incelenmiştir.

5.1. Örneklerin İncelenmesi

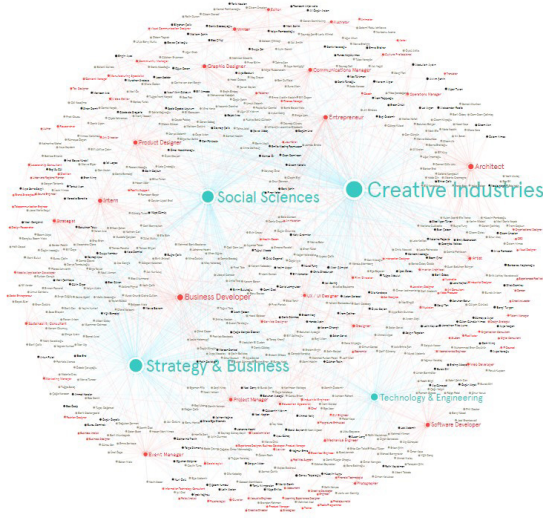
Atölye, yaratıcı bir ortam olarak stratejik tasarım stüdyosu bileşenlerinden oluşan disiplinlerötesi bir inovasyon platformudur. Yalnızca mekân odaklı yaratıcı bir platform ve müşteri projelerine odaklanan bir tasarım danışmanlığının yanında Atölye'de yeni bir iş yapma anlayışı geliştirilmektedir.

Tarihi Bomonti Bira Fabrikası'nda yer alan Atölye; Stanford d.school ve NYU Tisch ITP ile bağları bulunan akademik bir proje olarak doğmuştur. Atölye'nin yaklaşımı; kurumları, ürün-hizmet-sistemleri ve platformları üç farklı düzeyde tasarımla birleştirmek şeklinde tanımlanmıştır. Kurumlarla ilişkileri yaşadıkları zorlukların keşfedilmesi, fırsatların haritalandırılması ve birlikte hayal ettikleri gelecek üzerine düşünmekten oluşmaktadır. Sonrasında ise organizasyonel dönüşüm yolculuklarında yönlendirme veya yeni ürün ve hizmet sistemlerinin geliştirilmesinde rol oynamaktadırlar. Bu anlamda sadece farklı disiplinlerle ilgilenen kişileri çalışma ortamında bir araya getirmenin ötesinde geliştirdikleri projelerle öğrenmeyi sürdüren bir yapı olarak kalmakta, iletişim ve paylaşım üzerine odaklanmaktadır.⁶

Çalışmalarının merkezinde sahip oldukları tasarım stüdyoları ile inovasyonu farklı ölçeklerde sağlamayı hedefleyen stratejist ve tasarımcıdan oluşan grupları bulunmaktadır. Tasarım stüdyosu; komünite, etkinlik alanı ve prototipleme laboratuvarı olmak üzere kendi deyimleriyle yaratıcı platformlara özgü unsurlarla çevrilmiştir. Birey ve kurumlardan oluşan 150 kişilik komünite, çeşitlilik ve etkileşim düzeylerine dair kriterlere göre özenle bir araya gelerek aynı çatı altında yer almaktadır. Bu komünite, projeleri yürütmek, geri bildirim oturumları yoluyla birlikte öğrenmeyi ve yeni işbirliklerini sağlamak için bir omurga görevi görmektedir.

Prototipleme Lab'ı ise, küresel MIT Fab Lab ağının bir parçası olarak, çeşitli ekipmanlar ve workshop çalışmaları ile bir prototip oluşturma kültürünü temsil etmektedir. Prototipleme Lab'da yaratıcı zihinlerde oluşan fikir ve tasarımların gelişmesi ve gerçekleşmesi için çalışılmaktadır. Farklı disiplinlerde çalışan, ama ortak amacı yaratmak ve üretmek olan kişilere, laboratuvarındaki fiziksel ve dijital prototipleme aletleri ile fikirlerini tasarıma, tasarımlarını fiziksel ürünlere dönüştürme imkânı sağlanmaktadır.

⁶ Atölye hakkında (2019, Ekim) Web: <https://atolye.io/tr/anasayfa/> adresinden 28 Ekim 2019 tarihinde alınmıştır.



Görsel 6. Atölye Komünite Dağılımı ⁷

Prototipleme Lab'ı ise, küresel MIT Fab Lab ağının bir parçası olarak, çeşitli ekipmanlar ve workshop çalışmaları ile bir prototip oluşturma kültürünü temsil etmektedir. Prototipleme Lab'da yaratıcı zihinlerde oluşan fikir ve tasarımların gelişmesi ve gerçekleşmesi için çalışılmaktadır. Farklı disiplinlerde çalışan, ama ortak amacı yaratmak ve üretmek olan kişilere, laboratuvarındaki fiziksel ve dijital prototipleme aletleri ile fikirlerini tasarıma, tasarımlarını fiziksel ürünlere dönüştürme imkânı sağlanmaktadır.

Bunun yanında Atölye'de etkinliklerin ihtiyaçlarına ve içeriklerine göre kurgulanabilen; konuşma, workshop, gösterim, sergi, lansman gibi farklı etkinliklere ev sahipliği yapan esnek bir alan olarak etkinlik alanı ile 10, 20, 30 kişi kapasiteli toplantı odaları ve etkinlik odaları bulunmakta ve kiralanabilmektedir.⁸ Çalışma alanları ise yaratıcılığa ve etkileşime imkan sağlayabilecek biçimde organize edilmiştir. Bu mekanlarda çeşitli eğitimler, beyin fırtınaları ve geri bildirim seansları ile birlikte komünitenin sosyal gelişimine de imkan veren beş çayı, ritim çemberi, yoga, oyun turnuvaları gibi etkinlikler de düzenlenmektedir.

⁷ Atölye hakkında (2019, Ekim) Web: <https://atolye.io/tr/komunite/> adresinden 28 Ekim 2019 tarihinde alınmıştır.

⁸ İtez, Ö. (Aralık, 2015) Atölye İstanbul, Web: <https://www.arkitera.com/proje/atolye-istanbul/> adresinden 28 Ekim 2019 tarihinde alınmıştır.

Habita, yatırım yapmak, ofis idaresi gibi yük ve zorunlulukları ortadan kaldırarak etkileşime, paylaşarak büyümeye ve yaratıcı düşünceye zaman yaratan bir ortam olarak ortaya çıkmıştır. Kurucu ekip Habita'yı etkileşim halinde, paylaşan, konuşan, tartışan, üreten, mutlu bir komünite oluşturma vizyonu ile yola çıktığını; hayatın her alanında paylaşım kültürünün, yaratıcılığın ve pozitif enerjinin ön plana çıktığı bir yaşam alanı olarak tasarlandığını belirtmişlerdir. "Habitus" adı verilen komüniteyi oluşturan her bireyi kurucuları "mesleği, geçmişi ne olursa olsun habita'da kendini çalışırken daha iyi hissetmek isteyen, nefes almaya ihtiyaç duyan ve belki de en önemlisi hep beraber "güzel şeylerin" yaratıldığı bir ekosistemin bir parçası olmak isteyen" şeklinde tanımlamaktadırlar.⁹ Habita'nın ortak aklın serpiştiği, fikirlerin ivmelendiği, verimli ilişkilerin kurulduğu, birlikte öğrenilen, çok yönlü bir paylaşım iklimi, bir "habitus" sunma hayali ile ortaya çıktığı belirtilmektedir. Buna göre kendini çalışırken daha iyi hissetmek isteyen, nefes almaya ihtiyaç duyan ve hep beraber "güzel şeylerin" yaratıldığı bir ekosistemin parçası olmak isteyen herkese göre bir oluşum olduğu anlaşılmaktadır.

Habita'yı şekillendiren bu bakış açısıyla mekan; karşılaşmalara, etkileşime olanak tanıyan açık ve geçirgen bir dilin yanı sıra, insanlara nerede ve nasıl çalışacaklarını seçme şansı veren, farklı konumlarda, farklı oturma biçimlerinde (sandalyede, kanepede, ayakta, yatarak), farklı mahremiyet oranlarında, kısaca farklı "mood"larda çalışma olanağı sunan esnek bir mimariye sahiptir.¹⁰ Habita'nın 650 metrekarelik mekanında en küçüğü 10 metrekare, en büyüğü 18 metrekare olmak üzere 12 kapalı ofis, altışar kişilik sekiz adet sabit masadan oluşan açık çalışma alanı ve düzenli gelmeyi tercih etmeyen üyeler için esnek çalışma alanları bulunmaktadır.¹¹ İnsan ve mekan ilişkilerinin paylaşmayı esas alan bir ofis kültürüne yönelik tasarlandığı Habita, ofis mekanının sosyal bir platforma dönüştüğü, etkileşime, karşılaşmalara ve birlikte üretmeye açık bir çalışma anlayışını desteklemektedir. Bunun için de mekanın merkezinde yükseltilerek amfi biçiminde oluşturulan "habita hall" adı verilen etkinlik alanı bulunmaktadır. Aynı zamanda "habita venue" mekanı da farklı tipteki etkinliklere olanak tanıyan masa ve sandalyelerden oluşturulan bir ortak alan da paylaşımına imkan vermektedir.

⁹ Habita (2019, Ekim) Web: <http://habita.com.tr/> adresinden 28 Ekim 2019 tarihinde alınmıştır.

¹⁰ İtez, Ö. (Nisan, 2017) Habita Coworking, Web: <https://www.arkitera.com/proje/habita-coworking/> adresinden 28 Ekim 2019 tarihinde alınmıştır.

¹¹ İtez, Ö. (Nisan, 2017) Habita Coworking, Web: <https://www.arkitera.com/proje/habita-coworking/> adresinden 28 Ekim 2019 tarihinde alınmıştır.

5.2 Analiz Çalışması

Ortaya konan bilgiler ışığında araştırmanın analiz kısmı birkaç temele dayandırılmıştır. Buna göre örneklem grubuna dahil edilen paylaşımlı ofisler "etkileşim" ve "çeşitlilik" olarak adlandırılan mekan kodları üzerinden analiz edilmiştir.

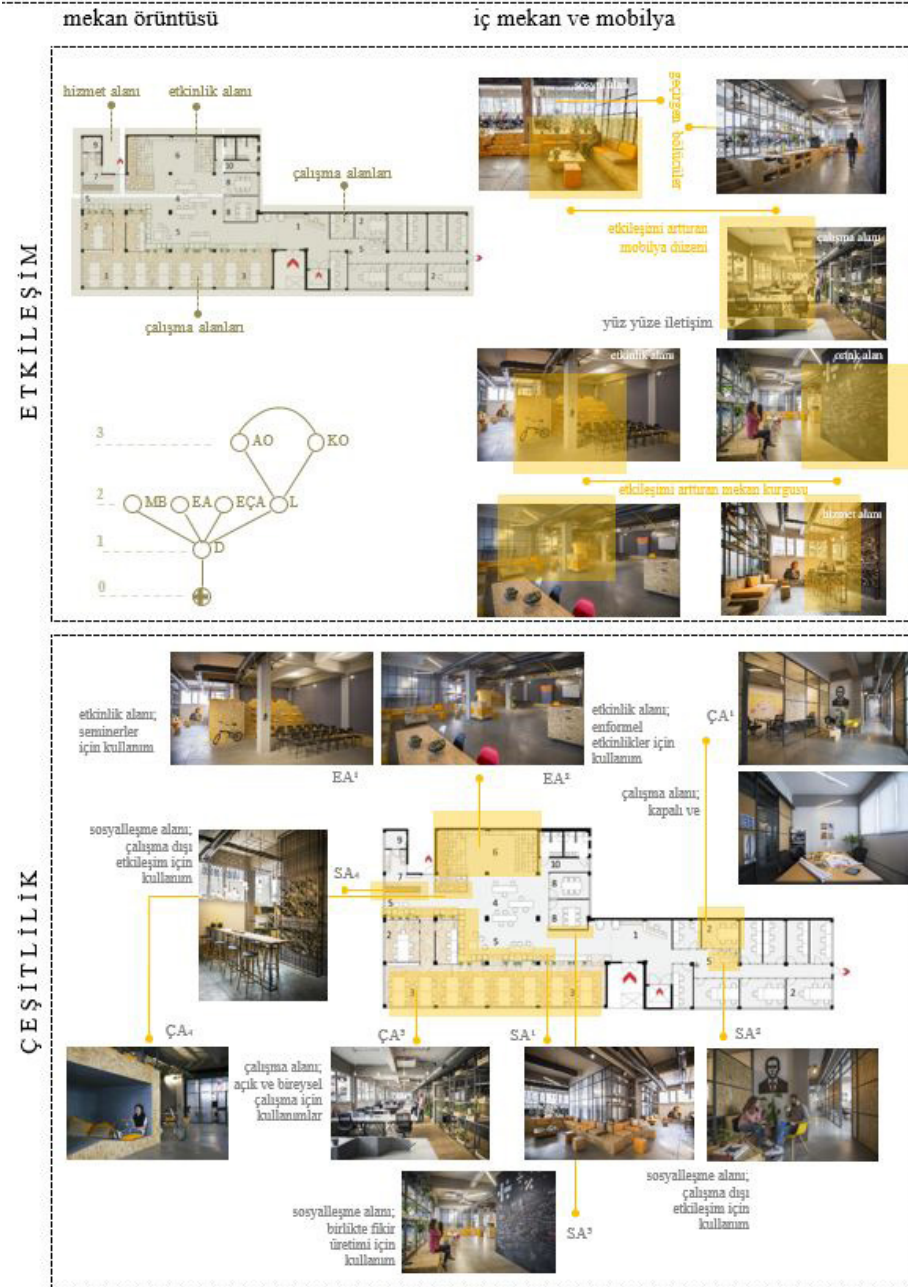
"Etkileşim" koduna göre örnekler mekan örüntüsü, iç mekan ve mobilya düzeyinde analiz edilmiştir. Mekan örüntüsü analizleri mekanlar arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak amacıyla yapılmıştır. Çünkü çalışmanın varsayımı bağlamında yaratıcılığın tetiklenmesi için mekanlar arası ilişki ve etkileşimin olması beklenmektedir. Mekan örüntüsünün analiz edilmesiyle aynı zamanda mekanın kullanımı ve sosyal değerini de saptamak mümkün olmaktadır. İncelenen örnekler paylaşımlı ofisleri oluşturan etkinlik alanı, çalışma alanı ve hizmet alanları olmak üzere üç temel fonksiyon şeklinde sınıflandırılarak analiz edilmiştir. Mekana ait işlevsel ilişkilerin yanında mobilya kurgusu gibi çeşitli mekan öğelerinin kullanılmasına da dikkat edilmiştir. Böylece etkileşimli yüzeyler, kurgular ve ortamlar ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır.

"Çeşitlilik" koduna göre de incelenen örnekler mekanda gerçekleşen eylemlerin kaç şekilde yapıldığı ve diğer eylemlerle kurduğu ilişki göz önünde bulundurularak mekan örüntüsü, iç mekan ve mobilya düzeyinde analiz edilmiştir. Bu noktada mekanın sağladığı esneklik göz önünde bulundurularak çalışma, etkinlik, toplantı ile hizmet veya sosyalleşme alanlarının olanağının belirlenmesine çalışılmıştır. Mekanın sağladığı çeşitlilik; örneğin toplanma eyleminin kaç şekilde gerçekleştiği, bunu sağlayan mobilya ve kurgusu ile çalışma eylemiyle olan ilişkisi belirlenerek ortaya konulmuştur.

Bu açıklamalara göre yapılan analizler Tablo 1 ve Tablo 2'de görüldüğü gibidir.



Tablo 1. Atölye paylaşımlı ofise ait analizler



Tablo 2. Habita paylaşımlı ofise ait analizler

Sonuç ve Değerlendirme

“Yaratıcılığı Tetikleyen Çalışma Mekanları; Paylaşımlı Ofisler” başlıklı çalışma kapsamında son yıllarda yenilikçi ve yaratıcı endüstrilerinin en önemli dinamiklerinden olan yaratıcılığı etkileyen ve arttıran çalışma ortamları üzerine bir değerlendirme yapılmıştır. Atölye ve Habita paylaşımlı ofis örneklerinin incelendiği çalışmada hedef; paylaşımlı ofislerde yaratıcılığı tetikleyen mekansal kodların ortaya konulması ve çözümlenmesi şeklinde belirtilmek mümkündür. Bunun için yapılan analiz çalışması sonucunda aşağıdaki değerlendirme ve sonuçlara varılmıştır.

- Günümüzde çalışma kültürü ve çalışma ortamlarının değişim içinde olduğu ortaya çıkmıştır. Bireysel çalışma kültüründen çok topluluk halinde kolektif bir çalışma kültürünün yaygınlaştığı görülmektedir. Buradaki en büyük etkenin ise özellikle yaratıcı endüstrilerde ihtiyaç duyulan yenilikçi bakış açısının geliştirilmesi olduğu anlaşılmaktadır. Son yıllarda yaygınlaşan ortak çalışma ortamları olan paylaşımlı ofisler farklı zihinleri, yaratıcı bakış açılarını bir araya getirerek olası yenilikçi üretimlerin ortaya çıkmasına aracı olmaktadır. Bu nedenle çalışmada paylaşımlı ofisler çalışma alanı olarak kabul edilmiştir.

- Seçilen paylaşımlı ofis örnekleri; kavram analizi sonucunda ortaya konan mekan kodları “etkileşim” ve “çeşitlilik” üzerinden incelenmiştir. Atölye ve Habita paylaşımlı ofisleri mekan örüntüsü, iç mekan ve mobilya düzeyinde analiz edilerek bulgular görsel tablolar şeklinde ifade edilmiştir.

- “Etkileşim” mekan kodu bağlamında varılan değerlendirmeler şu şekildedir; Atölye; karmaşık problemlere disiplinler ötesi, bütüncül ve yenilikçi yaklaşımlar geliştiren, bu süreçte farklı kişi ve ağlardan beslenen, yeni ağlar kurmaya imkan veren bir komünite ve çalışma ortamı sunmaktadır. İnsanlar arasındaki etkileşim düzeyinde ortaya çıkan ağlarla farklı deneyimlerin gelişmesi sağlanırken ve bu deneyimlerle yaratma ve üretim teşvik edilmektedir. Bunu desteklediği düşünülen mekana bakıldığında ise çalışma alanı ve etkinlik alanı sabit bir duvar ile ayrılarak planlanmıştır. Hizmet alanları ise çalışma ve etkinlik alanıyla iç içe kurgulanmıştır. Bu şekilde farklı eylemlere odaklanan insanların kesişmeleri sağlanmaktadır. Çalışma alanları ise kendi içinde farklılıklar göstermektedir. Bireysel çalışmanın yanında grup çalışma imkanları çeşitli hafif bölücüler ve hareketli duvarlarla mekan içinde

sağlanmıştır. Ayrıca workshop alanı ve etkinlik alanının da etkileşimi kuvvetlendirecek iç mekan düzenlemeleri dikkati çekmektedir. Sabit ve hareketli mobilyaların organize edilmesiyle yüz yüze ve katılımcı iletişime imkan sağlandığı düşünülmektedir.

Habita örneğindeyse çalışma alanları açık ve kapalı olacak şekilde düşünülmüş, plan kurgusu içinde girişi merkez olarak farklı yönlerde organize edilmiştir. Etkinlik alanı Atölye örneğindeki tersine tüm mekan içinde bölücülerle ayrılmadan etkileşime, ilişki kurmaya açık bir şekilde tasarlanmıştır. Etkinlik alanı; çalışma alanları ve hizmet alanlarıyla direkt ilişki içinde total mekan yaklaşımı göz önünde tutularak planlandığı görülmektedir. Hizmet alanları mekan örüntüsü içinde en derinde bulunmasına rağmen etkileşime açık tasarlandığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte iç mekan ve mobilya düzeyinde mobilya kurgusuyla, etkileşimi arttıran düşey düzlemlerle, açık plan kurgusuyla da iletişimin sağlanması mümkün kılınmıştır.

• “Çeşitlilik” mekan kodu bağlamında varılan değerlendirmeler şu şekildedir;

Çeşitlilik veya esneklik her iki mekan için de belirgin ve ortak özelliktir. Aynı zamanda pek çok paylaşımlı ofis veya ortak çalışma alanında da esneklik önemli bir mekan kodu olarak göze çarpmaktadır. Atölye örneği üzerinden bakılacak olursa toplantı alanı, etkinlik alanı ve workshop alanının esnek kullanım anlayışıyla biçimlendiği ve çeşitlilik sağlandığı söylenebilir. Toplantı alanının 8’er kişilik gruplar halinde ayrı ayrı veya birlikte olabileceği ya da 14 kişilik büyük grup halinde toplanmaya imkan verdiği görülmektedir. Bunu yapabilmek için mekanda hareketli bir bölücü ve hareketli mobilyalar kullanılmıştır. Workshop alanının da toplantı alanıyla benzer nitelikte çeşitlilik sağladığı ortaya çıkmıştır. Etkinlik alanının ise çeşitli sanat performanslarına, enformel etkinliklere ve atölye gibi yüz yüze iletişime olanak tanıdığı görülmekte, mekan hareketli mobilya ve hafif bölücülerle esneklik kazanmaktadır.

Habita örneğinde de hareketli mobilya ve bölücüler Atölye’de kine benzer kullanılmamakla birlikte mekanlar çeşitliliği planlamanın başında kurgulanmıştır. Çalışma eylemi kapalı ve açık ofislerde olabileceği gibi bireysel olarak sosyalleşme alanları içerisinde de mümkün kılınmıştır. Sosyalleşme alanları da tanımlı ancak farklı kullanım imkanlarına sahiptir. Etkinlik alanı sunum ve atölye çalışmaları için farklı kullanım senaryolarına sahiptir. Diğer alanlardan etkinlik alanında bu farklı alternatif kullanım biçimi hareketli mobilyalar ile sağ-

lanmaktadır.

Sonuç olarak çalışma ile elde edilen bulgular değerlendirildiğinde çalışma eyleminin dönüştüğü ve dinamiklerinin değiştiği anlaşılmaktadır. Özellikle yaratıcı endüstrilerde çalışanların, girişimcilerin, yaratıcı zihinlerin durağan, iletişimsiz dolayısıyla bireysel üretim yapmalarının olanaklı olmadığı ortadadır. Bunu desteklemek amacıyla da ortaya çıkan paylaşımlı ofisler son yıllarda yaygınlaşmaktadır. Birbirinden öğrenmenin, birlikte üretmenin, yeni ilintiler yaratmanın bir yolu olarak paylaşımlı ofislerde çeşitlilik ve etkileşim aranan mekan kodları olmaktadır. Mimar veya içmimar gibi mekan tasarlayanlar için de bu kodlar tasarım ilkeleri olarak kabul edilmelidir. Çeşitliliği ve etkileşimi sağlamak amacıyla da hareketli bölücüler, hareketli mobilyalar kurgunun önemli araçları olmaktadır. Mekanın sürdürülebilirliği açısından da elverişli görülen bu araçların sıklıkla kullanılması yaratıcı ortamlar ortaya çıkması bakımında gerekli görülmektedir.

Bu çalışmanın yaratıcılık ve çalışma mekanı arasında kurulacak ilişkiye temellenen farklı araştırmalar için kaynak olabileceği düşünülmektedir. Aynı zamanda elde edilen verilerin tasarımcılar tarafından kullanılması ile günümüzün eğilimi olan girişimcilik ve yenilikçi çalışmalara imkan veren yaratıcı çalışma ortamlarının tasarlanmasında yol gösterici olacaktır.

Kaynakça

Akdağ M. ve Melikoğlu A. S. (2020) "Değişen İnsan-Mekan İlişkisinin Çalışma Mekanına Yansımaları: Paylaşımlı Ofisler", İÇLİS-III İç Mimarlık Lisansüstü Çalışmalar Sempozyumu-III, 20-21 Şubat 2020, Yaşar Üniversitesi, İzmir.

Andreasen, N. C. (2015). *Yaratıcı Beyin*. Ankara: Akılçelen Kitapları.

Bateson, P. ve Martin, P. (2014). *Oyun, Oyunbazlık, Yaratıcılık ve İnovasyon*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ertürk, D. Z. (1981). *Mimari Tasarlama: Süreçler, Görsel Modeller ve Teknikler Açısından Bir İnceleme*. Trabzon.

Fuzi, A., Clifton, N. ve Loudon, G. (2014) "New In-House Organizational Spaces That Support Creativity And Innovation: The Co-Working Space", R&D Management Conference, 3-6 June, Stuttgart

Fuzi, A. (2015) "Co-Working Spaces For Promoting Entrepreneurship In Sparse Regions: The Case Of South Wales", *Regional Studies, Regional Science*, Vol.2, No.1, 462-469, Routledge

Göçer, G., Karahan, E. ve İlhan Oygür, I. (2018) "Esnek Çalışma Mekanlarının Çalışan Memnuniyetine Etkisinin Akıllı Bir Ofis Binası Örneğinde İncelenmesi", *Megaron Dergisi*, 13(1):39-50

Gür, Ş. Ö. (1996). *Mekan Örgütlenmesi*. Trabzon: Gür Yayıncılık.

Hascher, R., Arnold, T., Jeska, S., ve Klauck, B. (2002). *A Design Manual: Office Buildings*. New York: Princeton Architectural Press.

Kahvecioğlu, N.P. (2001) *Mimari Tasarım Eğitiminde Bilgi ve Yaratıcılık Etkileşimi*, Doktora Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kroemer, K. ve Kroemer, D. (2001). *Office Ergonomics*. New York: Taylor & Francis Inc.

Kuruç, A. (2014). "Ofis Katı. *Mimarist*", Sayı:49 46-49.

Kwiatkowski, A. ve Buczynski, B. (2011). *Coworking: How Freelancers Escape The Coffee Shop Office*. Fort Collins, Colorado, US: Cohere Coworking

Lawson, B. ve Dorst, K. (2009). *Design Expertise*. Oxford: Elsevier.

May, R. (2013). *Yaratma Cesareti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Moultrie, J., Nilsson, M., Dissel, M., Haner, U.-E., Janssen, S. ve Lugt, R. (2007). *Innovation Spaces: Towards a Framework for Understanding the Role of the Physical*

Environment in Innovation. Innovation Spaces, 53-65.

Rapoport, A. (2004). *Kültür, Mimarlık, Tasarım*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Rouquette, M.L. (2007). *Yaratıcılık*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Shoshi, B. ve Oxman, R. (2000) "The Architectural Design Studio: Current Trends And Future Directions", *Design Studio: The Melting Pot Of Architectural Education Conference*.

Tercan, A. (2014). "Ofis Binalarında Sürdürülebilir Bir Uzlaşma İçin Tasarım. *Mimarist*", Sayı: 49, 59-65.

Usluata, A. (1994). *İletişim*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yaşar, Ş. (2016). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Çift Taraflı Kayıt Yöntemine Geçişin Sebepleri ve Sonuçları: Kapitalizme Doğru İlk Adımlar", *Alanya İşletme Fakültesi Dergisi*, 201-207.

Yürekli, F. (1983). *Mimari Tasarımda Belirsizlik; Esneklik/Uyabilirlik İhtiyacının Kaynakları ve Çözümü Üzerine Bir Araştırma*, Doçentlik Tezi, İTÜ Mimarlık Fakültesi.

Yürekli, H. (2007). *The Design Studio: A Black Hole*. içinde İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

İç Mekânda Mekânsal Davranış Üzerine Bir Değerlendirme: Kütüphane Örneği

Arş. Gör. Hande Eyüboğlu
Prof. Dr. Tülay Zorlu

Makale Geliş Tarihi: 15.10.2020
Yayına Kabul Tarihi: 21.03.2021

Özet

İnsanlar içinde yaşadıkları çevre ile sürekli etkileşim halindedir. Bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan davranış şekli mekânsal davranış olarak tanımlanır. İnsanların mekânsal davranışlarının oluşmasında mahremiyet gereksinmesi ve bu gereksinmeyi sağlama stratejilerinden kişisel mekan ve egemenlik alanı davranışı önemli bir yere sahiptir. Kişisel mekan insanın etrafını saran gözle görünmeyen bir sınırları olan bir alandır. Egemenlik alanı ise insanların gereksinmelerini karşılayabilmek amacıyla içinde buldukları ortamı sahiplenmeleridir. Kişisel mekan ve egemenlik alanı kavramlarının mekânsal davranış ve kullanıcı tercihlerindeki rolü ve öneminin irdelendiği bu çalışma Trabzon İl Halk Kütüphanesi örneğinde insanların mekânsal davranışlarına ve mekan kullanım kalıplarına etkileri sorgulanmaktadır. Çalışma kapsamında Trabzon İl Halk Kütüphanesi okuma salonunda kullanıcıların davranışları gözlemlenerek rastgele seçilen kullanıcılarla anket çalışması yapılmıştır. Elde edilen veriler SPSS programında analiz edilerek genel frekans dağılımları hesaplanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kişisel Mekan, Egemenlik Alanı, Kullanıcı Tercihleri, Mekânsal Davranış, İç Mekan

AN EVALUATION ON SPATIAL BEHAVIOR IN INTERIOR: THE LIBRARY EXAMPLE

Abstract

People are in continuous interact with the environment they live in. The behavior resulting from this interaction is defined as spatial behavior. In the formation of spatial behaviors of people, the need for privacy and one of the strategies to provide this need, personal space and territoriality behavior have an important place. Personal space is a space that surrounds a person with invisible borders. The domain of sovereignty is the ownership of the environment in which people live in order to meet their needs. This study, which examines the role and importance of the concepts of personal space and territoriality in spatial behavior and user preferences, investigates the effects of people's spatial behaviors and space usage patterns in the Trabzon Provincial Public Library sample. In the extent of the study, a questionnaire was conducted with randomly selected users by observing the behavior of the users in the reading room of the Trabzon Provincial Public Library. General frequency distributions were calculated by analyzing the obtained data in the SPSS program.

Keywords: Personal Space, Territoriality, User Preferences, Spatial Behaviour, Interior

Arş. Gör. Hande Eyüboğlu, Samsun Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Samsun. E-mail: hande.eyuboglu@samsun.edu.tr. ORCID: 0000-0003-0504-2886

Prof. Dr. Tülay Zorlu, Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Trabzon. E-mail: zorlutulay@ktu.edu.tr. ORCID: 0000-0001-5096-7146

1. Giriş

İnsanlar yaşadıkları doğal ya da yapılı çevre ile karşılıklı etkileşim içindedirler. İnsanların içinde buldukları mekanlarla etkileşimi sonucunda ortaya koydukları davranış biçimleri mekânsal davranış olarak tanımlanır. Kullanıcıların farklı gereksinmelerini karşılamaya yönelik olarak inşa edilmiş özelya da kamusal yapılar da sergiledikleri mekânsal davranışları yönlendiren pek çok faktör söz konusudur. Özellikle inanç, dünya görüşü, gelenek ve görenekler gibi kültürün sosyal bileşenleri ve psiko-sosyal gereksinmeler mekânsal davranışı ve mekan kullanım kalıplarını belirleyen en önemli etkenler arasındadır. Mekânsal davranışı, mekan kullanım kalıplarını şekillendiren psiko-sosyal gereksinmeler içinde özellikle mahremiyet gereksinmesi ve mahremiyet gereksinmesini sağlama stratejileri olarak kişisel mekan ve egemenlik alanı davranışı ön plana çıkar.

Genellikle insanların mekan içerisindeki davranışlarını ifade etmek için kullanılan kişisel mekan kavramı hayatımıza çevre ve davranış alanında çalışmalar yapan Robert Sommer'in 1969'daki Personal Space adlı kitabı ile girmiştir (Ünlü, 1998: 46). Sommer 1969'da yaptığı bir çalışmada kişisel mekanı, gözle göremediğimiz sınırları olan, insanın etrafını saran bir alan olarak tanımlamakta ve kişisel mekanı "sabun köpüğüne ya da küçük bir kabuğa" benzetmektedir (Sommer'dan akt. Ünlü, 1998:46). Hall (1969: 10) bu benzetmeyi hayvanlar üzerinden açıklamaya çalışarak her hayvanın etrafında mekanlaşma olgusuna yardımcı olan ve herhangi bir şekli olmayan balonlar şeklinde ifade etmektedir. Öymen Gür (1996: 98) ise kişisel mekân kavramını, insanların çevresindeki diğer bireyler ile arasındaki dışarıdan gözle görülmeyen sınırlara sahip "amorfor mekanlar" tanımlamaktadır. Lee (1976: 39) kişisel mekanı, insanı çevreleyen ve sınırlarının insan zihinlerinde yer eden bir alan olarak tanımlarken bir yanda da bu sınırın çığnemesini durumunu bir saldırı olarak kabul etmektedir. Ünlü (1998: 46) ise kişisel mekânın ihlal edilmesi durumunda insanların birbirinden farklı memnuniyetsizlik düzeyleri gösterdiklerini ifade etmektedir. Yapılan tüm bu tanımlamalarda vurgulanan ortak nokta ve çıkarımlar kişisel mekânın göremediğimiz sınırları olan, insanların diğer insanlar ile arasına koyduğu mesafe ve kişinin etrafındakilere karşı kendini koruma mekanizması olarak özetlenebilir.

Kişisel mekan kavramı ile ilgili geçmişten günümüze kadar birçok araştırma ve deneysel çalışma yapılmıştır. Sommer, Hall, Russo, Goffman ve Esser bu

konuda öne çıkan önemli isimlerdir. Sommer yaptığı bir çalışmada, banka oturmakta olan birinin yanına başka birinin yaklaşıp oturduğunda, bir süre sonra oturmakta olan kişinin kalkarak farklı bir banka doğru yönelip orada oturmaya devam ettiğini gözlemlemiştir. Aynı zamanda bu iki kişi arasındaki olan uzaklığı koruyarak benzer oturma düzenlerini alternatifleri deneyerek insanların yüz yüze konuşma sıklıklarını ölçen bir çalışma ile kişisel mekan davranışlarını incelemiştir (Sommer'den akt. Çakın, 1988). Sommer'in (1959: 247-260) akıl hastanesindeki gerçekleştirdiği başka bir çalışmada ise yemekhanede kullanıcıların hangi masaları daha çok tercih ettikleri ve masalardaki oturma düzenlerini gözlemlemiştir. Gözlem sonucunda kullanıcılar ilk olarak masanın köşe noktalarını tercih etmişlerdir. Bununla birlikte masada bir köşeye bitişik kenarlarda oturan kişiler, yan yana oturan bireylerden daha çok birbiri ile etkileşimde bulunmuştur. Hall (1969: 113-123) kişisel mekan ile ilgili olarak mekân uzaklıklarını açıklayan Proxemics kuramında kişisel mekân mesafelerini 4'e ayırarak her mesafeyi de kendi içinde yakın ve uzak mesafe olarak ele almıştır.

1. Samimi Uzaklık: (0-46 cm arası): Bu uzaklıkta diğer kişinin varlığı belirgindir ve bazen de büyük ölçüde arttırılmış duyumsal girdiler nedeniyle bunalıcı olabilmektedir.
 - 1.a. Samimi uzaklık-yakın aşama (0-15 cm arası)
 - 1.b. Samimi uzaklık-uzak aşama (15-46 cm arası)
2. Kişisel uzaklık (46-122 cm arası): Bu uzaklık ilk kez Hediger tarafından kullanılan birbiriyle ilişkisi olmayan kişileri tutarlı bir şekilde ayıran mesafeyi belirtmek kullanılan bir kavramdır. Bir canlının kendisi ve diğerleri arasındaki küçük bir koruyucu küre veya balon olarak düşünülebilir.
 - 2.a. Kişisel uzaklık-yakın aşama (46-76 cm arası)
 - 2.b. Kişisel uzaklık-uzak aşama (76-122 cm arası)
3. Toplumsal uzaklık (122-366 cm arası): Kişisel uzaklığın uzak aşaması ile toplumsal uzaklığın yakın aşaması arasındaki sınır çizgisi "üstünlük sınırı"ni simgeler. Yüzdeki detaylar algılanmaz ve kimse özel bir çaba göstermediği sürece başka bir kişiye dokunamaz.
 - 3.a. Toplumsal uzaklık-yakın aşama (122-213 cm arası)
 - 3.b. Toplumsal uzaklık-uzak aşama (213-366 cm arası)
4. Kamusal uzaklık (366 cm'den sonrası): Bu uzaklık, kişisel ve toplumsal uzaklığın ilgi dairesinin dışında kalan uzaklıktır.
 - 4.a. Kamusal uzaklık-yakın aşama (366-762 cm arası)
 - 4.b. Kamusal uzaklık-yakın aşama (762 cm ve sonrası)

Bu mesafeler toplumdan topluma değişiklik gösterebildiği gibi bireyin

sahip olduğu yaşa, cinsiyete, sosyal ve ekonomik durumuna, statüsüne, kişisel özelliklerine ya da kültüre göre de farklılaşabilir. Fisher ve Byrne (1975: 15- 21) yaptıkları bir çalışmada cinsiyetin kişisel mekan davranışı üzerindeki etkisini inceleyerek kadınların kişisel mekan mesafelerinin erkeklerden daha dar/küçük olduğu sonucuna varmıştır. Üniversite kütüphanesinde yaptığı çalışmada uzun süre raflarda kitap arayan bir kadının yanına erkek bir birey yaklaştığında kadının kısa bir süre sonra oradan hemen ayrıldığını gözlemlemiştir. Altman ve Sundstrom (1976: 47-67) kişisel mekan davranışının bir arkadaş grubu üzerinden incelemiştir. Yapılan çalışma arkadaşların veya birbirleri ile daha samimi bir etkileşimde olan kişilerin daha yakın mesafeleri tercih ettiğini, bazı durumlarda ise bu yakınlığın özellikle yabancılar tarafından rahatsız edici karşılandığını göstermektedir. Russo ve Sommer (1975: 206-214) insan mekan davranışları ile ilgili yaptığı bir alan çalışmasında kütüphanede oturmakta olan öğrencilerin aralarında boş bıraktıkları yerlere oturarak onların kişisel mekan uzaklıklarını ihlal etmiştir. Öğrenciler kişisel mekanları çiğnendiğinde kendi sınırlarını korumak ve özel alanlarını tanımlamak için çeşitli eşyalar ile mesafelerini ayarladıkları görülmüştür.

Kişisel mekan kavramı ile birlikte mekânsal davranışı ve mekan kullanım kalıplarını etkileyen bir diğer davranış egemenlik alanı davranışıdır. Egemenlik alanı kavramı hayatımıza ilk olarak H. E. Howard'ın hayvan davranışlarının gözlemi sonucunda göstermiş oldukları sahiplenme ve içinde bulunulan alanı savunma davranışı olarak tanımlamıştır (Howard'dan akt. Hall, 1969: 6). Daha sonra davranış alanında çalışmalar yapan araştırmacılar tarafından ele alınan bu kavram son zamanlarda tasarım alanında da öne çıkmıştır. Egemenlik alanı davranışı ile ilgili literatürde farklı tanımlar yer almaktadır. Rapoport'a (1969: 60-63) göre egemenlik alanı bireylerin temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek için buldukları ortamı sahiplenmeleridir. Altman, egemenlik alanını bireylerin sahip olma duygusuyla mekanın işaretlenmesi veya kişiselleştirmesi olarak tanımlamaktadır (Altman'dan akt. Ünlü, 1998: 61). Sommer' a (2002: 647-660) göre egemenlik alanı yaşam faaliyetlerini sürdürebilmek için canlı tarafından savunulan ve işaretlenen alandır.

Egemenlik alanı kavramı kendi içinde eşiklerden oluşmaktadır. Bu eşiklerin oluşumunda koruma ve denetleme özelliği önemli bir yere sahiptir. Kamusal alandan özel alana doğru bir hiyerarşik yapıya sahip olan egemenlik alanı içinde sınırlar belirleyerek yarı kamusal ve yarı özel diye adlandırılan

alanlar oluşturur (Habraken, 2000: 125-143).

Ünlü (1998: 62) çalışmasında egemenlik alanı davranışının sahip olma, kişiselleştirme, savunabilme temel gereksinimlerden estetik beğenilere kadar çok sayıda işleve hizmet ettiğini vurgular. Öymen Gür (1996: 103) ise egemenlik alanı davranışı özelliklerini mülkiyet, mekan üzerinde hak iddaa etme, koruma, kendileme ve farklı eylemlere cevap verme şeklinde sıralamaktadır.

Egemenlik alanının boyutları, ölçü ve konumu zaman içinde değişkenlik gösterebilir. Bireylerin ilişkilerinin tanımlanmasında ve düzenlenmesinde bir araç olan egemenlik alanının sınırları işaret ya da sembollerle belirlenebildiği gibi sözlü ya da sözsüz olarak da ifade edilmektedir (Gür, 2000: 78). Egemenlik alanı sınırı bahçe duvarı, parmaklık, çit, bitki, su benzeri elemanlarla oluşturulabilirken aynı zamanda kişisel eşyalar, aksesuarlar ya da nesnelere de sağlanabilir. Edney (1976: 189-205) çalışmasında bireylerin birbirleri kurdukları ilişkinin düzeyini belirlemede etkili olan egemenlik alanı davranışının bireylere güven hissi vererek bireye özgürce hareket etme, denetleme ve tercih etme şansı verdiğini vurgulamaktadır. Yapılan tüm egemenlik alanı tanımlamalarında ortak noktalar sahip olma, denetleme, koruma ve kişiselleştirme olarak özetlenebilir.

Egemenlik alanı ve kişisel mekan arasındaki en önemli fark egemenlik alanının bir konumu ifade etmesidir. Egemenlik alanının sınırları işaretlenmiştir ancak kişisel mekanın sınırları görünmezdir. Kişisel mekanın merkezinde beden bulunurken, egemenlik alanının merkezi evdir (Çakın, 1998:23; Sommer, 2002:647-648).

Yapılan araştırma ve deneysel çalışmalarda görüldüğü gibi kişisel mekan ve egemenlik alanı kavramlarının daha belirgin gözlemlenebildiği mekanlar insanların gün içinde bir arada olduğu ve uzun süre vakit geçirdiği kamusal mekanlardır. Bu mekanlardan olan kütüphaneler, kullanıcıların kişisel mekan ve egemenlik alanı davranışının ön plana çıktığı yerlerden biridir. İnsanların mekânsal davranışlarında kişisel mekan ve egemenlik alanı davranışının etkili olduğu savından hareketle kurgulanan bu çalışma kişisel mekanın ve egemenlik alanı davranışının mekan kullanım kalıplarına/mekânsal davranışa etkileri sorgulanmaktadır. İnsan mekan ilişkisinin ve mekansal davranışın ele alındığı bu çalışma kapsamında Trabzon İl Halk Kütüphanesi okuma salonunda haftanın belirli günlerinde okuma salonundaki kullanıcıların davranışları gözlemlenmiş ve bu zaman aralıklarının

da mekanı kullanan kişiler arasından rastgele seçilen kullanıcılar ile anket çalışması yapılmıştır. Sonuçlarda davranış gözlemi ve anket çalışmaları ile kullanıcıların kişisel mekan ve egemenlik alanı davranışlarının mekandaki oturma tercihlerine etkisi ortaya konmaktadır.

2. Yöntem

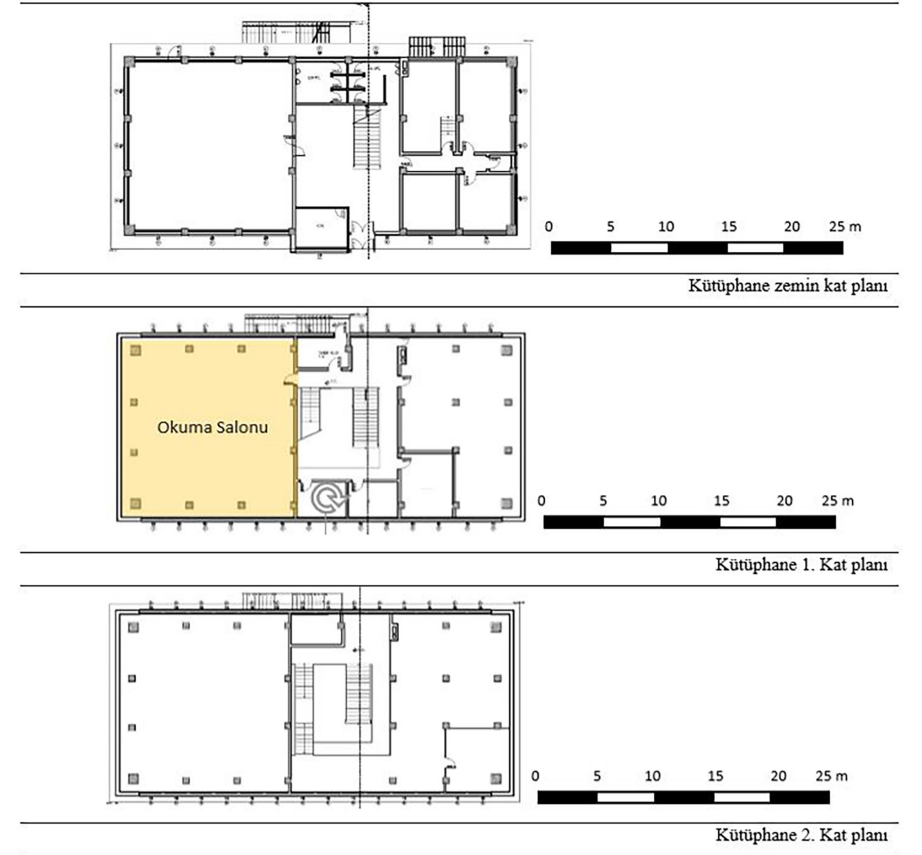
Kişisel mekan davranışının insanların iç mekan kullanımları üzerindeki etkisini ve kullanıcı tercihleri ile ilişkisini ortaya çıkarmak amacıyla Trabzon İl Halk Kütüphanesi okuma salonunda yapılan deneysel çalışma dört temel adımda gerçekleştirilmiştir. İlk adım mekânın mevcut durumunun tespitine yönelik olup, bu adımda okuma salonunun mevcut donatı düzeni (mekânda yer alan kitaplıklar, masalar, oturma düzenleri) plan şemalarına işlenerek dijital ortama aktarılmıştır. İkinci adımda haftanın belirli günlerinde okuma salonunun her alanına hakim olunabilecek bir konumdan/noktadan salon içerisindeki kullanıcıların mekânsal davranışları ve masa tercihleri gözlemlenmiştir. Üçüncü adımda ise gözlem sürecinde mekanı kullanan kişiler arasından rastgele seçilen kullanıcılar ile anket çalışması yapılmıştır. Çalışmanın son adımında ise yerinde tespit, gözlem ve anketlerden elde edilen veriler birlikte değerlendirilmiş ve anket sorularına verilen yanıtların genel frekansları yapılmıştır ve yanıtlar arasındaki ilişki SPSS programında ki-kare testi ile analiz edilmiştir (Tablo 1).

1.adım: Yerinde Tespit	Okuma salonunda yer alan mobilyaların ve mekân örgütlenme biçiminin ölçü ve fotoğraflarla tespiti
2.adım: Davranış Gözlemi	Kullanıcıların oturma tercihleri ve kişisel mekân davranışlarının belirlenmesi
3.adım: Anket	Kullanıcı değerlendirmeleri
4.adım: Analiz	Yerinde tespit, gözlem ve anketlerden elde edilen verilerin analizi

Tablo 1. Deneysel Çalışmanın Adımları

1.Adım yerinde tespit: Çalışma alanı olarak belirlenen Trabzon İl Halk Kütüphanesi; dikdörtgen formda, kuzey ve güney cepheleri saydam, doğu ve batı cepheleri sağır olan galerili bir plana sahip bir yapıdır. Güney cephesinden girilen zemin katta çocuk okuma salonu, ıslak hacimler ve teknik birimler yer alırken, 1.katta idari birimler, okuma salonu, kitap deposu, asma katta ise bilgisayar salonu, ödünç alma/verme birimi ve süreli yayınların yer aldığı mekanlar bulunmaktadır. Çalışma dâhilinde kütüphane

binasının 1. katında yer alan okuma salonu ele alınmıştır (Tablo 2). Okuma salonunda mekansal örgütlenmenin tespitine ve gözlem aşamasına altlık oluşturmasına yönelik temin edilen ölçekli plan üzerine gerekli donatı düzenleri ve ölçümleri yapılarak mevcut yerleşim ve organizasyon işlenmiştir.



Tablo 2. Kat Planları

2.Adım davranış gözlemi: Okuma salonunda tüm salona hâkim olunabilecek bir konumdan haftanın belirli gün ve periyotlarında yapılan davranış gözlemi çalışması ile kullanıcıların mekansal davranışlarını ve tercihlerini tespit etmek amaçlanmıştır. Gözlemler hafta başı- hafta ortası ve hafta sonu olarak belirlenen 3 günde 30 dakikalık periyotlar halinde sabah ve öğleden sonra saatleri olmak üzere 2 farklı zaman diliminde gerçekleştirilmiştir. Sabah saatlerinde yapılan gözlemlerde kullanıcıların mekana ilk girdiklerinde tüm masalar boş iken hangi masaları tercih ettiğini tespit etmek

amaçlanmıştır. Okuma salonundaki masalar numaralandırılarak kullanıcıların oturma tercihleri ve masaların doluluk- boşluk durumları plan üzerinde işaretlenmiştir. Öğleden sonra yapılan gözlemlerde ise okuma salonunda hangi masaların dolu olduğu gözlemlenmiştir.

3.Adım kullanıcı değerlendirmeleri: Davranış gözlemleri sonucunda kullanıcıların mekandaki yer tercihleri üzerinde kişisel mekan ve egemenlik alanı kavramlarının etkisinin olup olmadığını tespit etmek amacıyla rastgele seçilen 50 kullanıcı ile yüz yüze bir anket çalışması yapılmıştır. Anket üç bölümden oluşmakta olup, ilk bölümde kullanıcı özellikleri, ikinci bölümde okuma salonunu kullanım alışkanlıkları ve üçüncü bölümde ise oturma tercihlerini belirlemeye yönelik sorulara verilmiştir. Bu sorular ile mekânın hangi kitle tarafından tercih edildiği, mekânın kullanım sıklığı ve kullanıcı tercihlerinin kişisel mekan ve egemenlik alanı davranışları ile ilişkisinin olup olmadığını ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

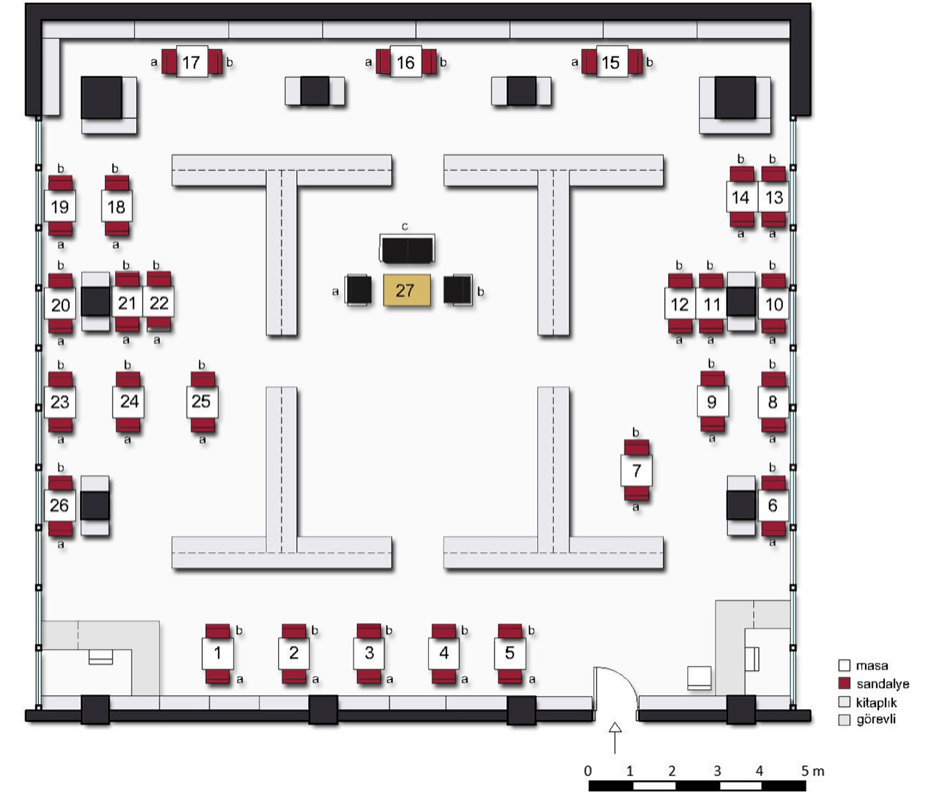
4.Adım verilerin analizi: Tespit ve gözlemden elde edilen verilerin analizinde davranış gözlem haritaları ve SPSS istatistik programı kullanılmıştır. Davranış gözlemleri, okuma salonu planına işlenerek kişisel mekan ve egemenlik alanı kavramlarının mekânsal davranış ve kullanıcı tercihleri üzerindeki etkisi değerlendirilmiştir. Anket sorularında tüm yanıtlara ilişkin genel frekansları hesaplanmış ve kullanıcıların mekânda rahatsız oldukları hususlar ile beklentileri arasındaki ilişki ki-kare testi ile sorgulanmıştır.

3. Bulgular ve Değerlendirmeler

Okuma salonu kareye yakın dikdörtgen bir plan şemasına sahip olup, girişler batı yönündendir. Salonun kuzey ve güney cephelerinde tüm yüzeyi kaplayan pencereler yer almakta olup diğer duvarlar ise sağır bırakılmıştır. Salonun orta alanında T şeklinde 4 adet, duvar ve kolonlarda yüzey boyunca devam eden kitaplıklar bulunmaktadır. Okuma salonunda 24 adet 2 kişilik, 2 adet 4 kişilik çalışma masası yer almaktadır. Kullanım sırasında zaman zaman bu masalardan birbirine yakın konumdaki 2 kişilik masalar birleştirilerek 4 kişilik masalara dönüştürülmektedir. Ayrıca salonda 2 farklı yere konumlanmış kitap ödünç alma ve danışma bankoları/birimleri yer almaktadır (Görsel 1) (Şekil 1).

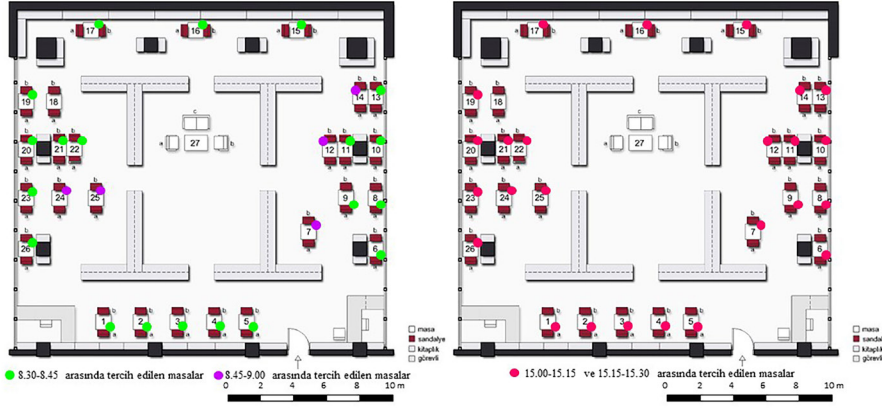


Görsel 1. Okuma salonu iç mekanı, Hande Eyüboğlu, Kişisel Arşivi, 2019

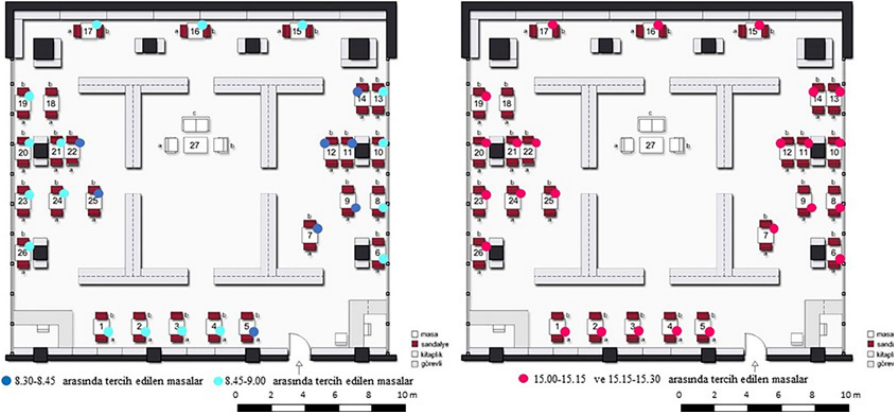


Şekil 1. Okuma Salonu Yerleşim Planı

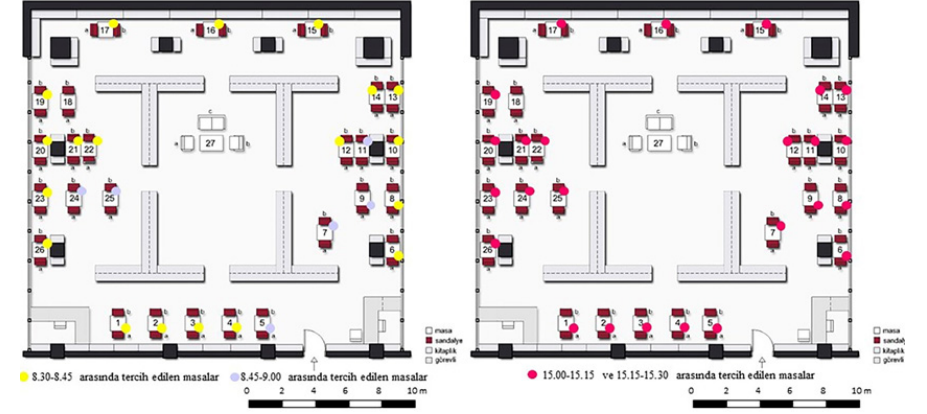
Okuma salonunda 3 gün boyunca yapılan davranış gözlemlerinde kullanıcıların sabah saatlerinde ilk 15 dakikada masaların büyük bir bölümünün doldurduğunu sonrasında ise orta alan yer alan koltukların olduğu masa dışındaki tüm masaların dolu olduğu gözlenmiştir. Öğleden sonraki gözlemlerde de sabah olduğu gibi tüm masaların dolu olduğu ve gözlem süresi boyunca salondaki hiçbir masanın boşalmadığı görülmüştür (Şekil 2, Şekil 3 ve Şekil 4).



Şekil 2. Davranış gözleminin 1. günü sabah ve öğleden sonra masaların doluluk- boşluk durumlarının okuma salonu yerleşim planı üzerinde gösterimi



Şekil 3. Davranış gözleminin 2. günü sabah ve öğleden sonra masaların doluluk- boşluk durumlarının okuma salonu yerleşim planı üzerinde gösterimi



Şekil 4. Davranış gözleminin 3. günü sabah ve öğleden sonra masaların doluluk- boşluk durumlarının okuma salonu yerleşim planı üzerinde gösterimi

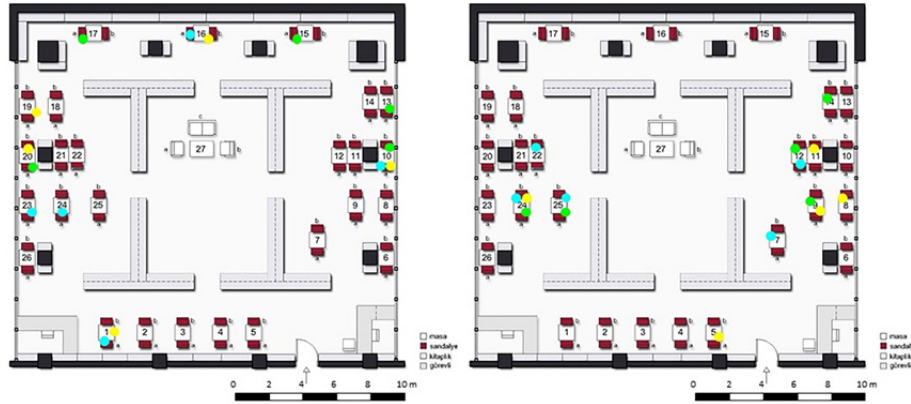
Yapılan gözlemlerde kullanıcılar tüm masalar boş iken salona ilk girdiklerinde ilk tercih edilen koltuklar cam kenarında ve mekanın arka bölümünde yer alan 2 kişilik masalar olmuştur. Davranış gözleminin yanı sıra kullanıcılar anket çalışmasında da tüm masalar boş iken oturmak istedikleri ilk yerin cam ya da duvar kenarı olduğunu belirtmişlerdir (Tablo 3). Oturacakları yeri seçtikten sonra bazı kullanıcılar seçtikleri masa ve sandalyelere defter, kitap, su şişesi gibi kişisel eşyalarını ya da şemsiye, gözlük, çanta gibi aksesuarlarını bırakarak oturdukları yeri kişiselleştirdikleri, kendi egemenlik alanlarını tanımladıkları/ilan ettikleri görülmüştür (Görsel 2).



Görsel 2. Kullanıcıların okuma salonundaki egemenlik alanı davranışları, Hande Eyüboğlu Kişisel Arşivi, 2019

Kullanıcıların sandalyeye eşyalarını bırakıp gitmesi ve giderken burası “benim” deme davranışı bir egemenlik alanının göstergesidir. Bazı kullanıcılar kendi hâkimiyet alanlarını belirledikten ders çalışmaya başlarken, bazıları ise salondan kısa süreliğine ayrılmıştır. Kullanıcılar salonda geçirdikleri/ çalıştıkları süre boyunca oturdukları masalarda kişisel mekanlarının ihlal edilmemesi için yanlarındaki boş sandalyelere de mont ya da çanta gibi eşyalarını bırakmıştır. Böylelikle kullanıcı kendi kişisel alan sınırlarını/mesafelerini koruyarak yanına yabancı bir kişinin oturmasına engel olmuştur. Birbirine yakın konumlanan masalara oturan kullanıcılar ise masaları birbirinden tamamen ayırarak kendi özel çalışma alanlarını tanımlamışlardır.

Okuma salonunun ilk açıldığı sabah saatlerinde 2 kişilik masaların çoğunlukla hemen dolduğu, 4 kişilik masaların ise uzun bir süre boyunca boş kaldığı ancak 2 kişilik masalar dolduktan sonra tercih edildiği görülmüştür. Mekânın orta alanında kitaplıkların arasında kalan deri koltukları olan masa ise sabah saatlerinde genellikle boş kalmış, öğleden sonra tüm masalar dolduktan sonra tercih edilmiştir. Salonda öğleden sonra yapılan gözlemlerde ise 3 gün boyunca her iki zaman aralığında da masalarının tümünün dolu olduğu görülmüştür.



Şekil 5. Kullanıcıların okuma salonundaki ilk ve son 5 oturma tercihlerinin yerleşim planı üzerinde gösterimi

Kullanıcıların 3 gün boyunca salondaki ilk 5 oturma tercihleri birlikte değerlendirildiğinde kullanıcı tercihleri arasında benzerlik olduğu görülmüştür. Gözlem sürecinde ilk 5 tercihte ortak olarak kullanıcılar 10, 20 ve 16 numaralı masalara oturmuştur. Sabah tüm masalar boş iken salona giren

kullanıcılar öncelikli olarak cam kenarındaki masalara, ardından mekanın arka bölümünde yer alan masalara yönelmiştir. Bu seçimleri ile ilgili olarak kullanıcılar öncelikle yanında kolon olan masaları tercih ettiği görülmektedir (Şekil 5). Bunun sebebi anket çalışmasında da kullanıcıların dile getirdiği gibi kolonların bir bölücü görevi görmesi, görüş açısını kesmesi, kendi özel alanını oluşturması ve yanına bir başkasının oturamayacak olmasıdır.

Kullanıcıların 3 gün boyunca salondaki son 5 oturma tercihleri birlikte değerlendirildiğinde ise yine benzer tercihler olduğu görülmektedir. Kullanıcıların mekandaki oturma tercihlerinde genellikle birbiri ile bitişik düzende (11, 12 ve 22 numaralı) olan ve daha çok sirkülasyon alanlarının üzerinde (24, 25 ve 7 numaralı) olan masalar en son tercih edilmiştir. Bunun sebebi anketlerde de belirttiği gibi kullanıcılar birbirine bitişik yerleştirilen masalarda kişisel mekan mesafelerinin ihlal edilmesinden endişe duyması ve bu yüzden yanında tanımadığı birinin oturmasından rahatsız olmasıdır. Kullanıcılar bu masalarda kendisi ve diğerleri arasındaki kesin sınırı belirleyemediği için kendilerini güvende hissetmemektedir. Aynı zamanda kullanıcılar bu masalarda oturduğu yeri sahiplenememekte, özgürce hareket edememekte ve kendilerini gözetleniyor gibi hissetmektedir. Sirkülasyon alanı üzerinde yer alan masalarda ise kullanıcılar sürekli yanlarından geçen yabancı kişiler nedeniyle kendini rahat hissedememekte ve odaklanma problemi yaşamaktadır.

Okuma salonunda kullanıcıların mekânsal davranışları üzerine yapılan anket çalışmasında kullanıcıların büyük bir çoğunluğunu salonu sık sık veya genellikle, ders çalışma amacı ile 5 ve üzeri saat boyunca kullanan 18-24 yaş arası öğrenciler oluşturmaktadır (Tablo 3).

Kullanıcı Profili	Grup	Yüzde (%)
Yaş	18 yaş altı	4,0
	18-24 yaş arası	90,0
	25 ve üzeri	6,0
Cinsiyet	Kadın	62,0
	Erkek	38,0
Meslek	Öğrenci	88,0
	Memur	8,0
	Özel sektör	4,0
Eğitim Durumu	Lise	74,0
	Ön lisans	4,0
	Lisans	22,0
Medeni Durum	Bekâr	100,0
	Evli	0,0
Çalışma Durumu	Evet	10,0
	Hayır	90,0
Ekonomik Gelir	Alt Gelir	8,0
	Orta Gelir	70,0
	Üst Gelir	22,0
Kullanım Sıklığı	Sık sık	20,0
	Genellikle	66,0
	Nadiren	14,0
	Hiç	0,0
Kullanım amacı	Ders Çalışma	86,0
	Araştırma Yapma	10,0
	Kitap Okuma	4,0
Geçirilen vakit	3 saat altı	12,0
	3 ve 5 saat	32,0
	5 saat ve üzeri	56,0

Tablo 3. Kullanıcı Profiline İlişkin Bulgular

Okuma salonunda anket çalışması için rastgele seçilen kullanıcıların mevcut yer tercihleri çoğunlukla cam kenarı olmuştur (Tablo 4). Kullanıcılar mevcut oturdukları yeri seçme nedenleri olarak “..kendimi güvende ve rahat hissediyorum”, “..insanlardan uzak ve çalışırken çevreden tamamen soyutlanıyorum”, “..gözden daha uzak” gibi psikolojik özelliklere; “..aydınlık olması”, “..ışık alması”, “...geniş olması” gibi mekanın fiziksel özelliklerine değinmişlerdir. Ayrıca kullanıcılar okuma salonunda diğer olarak belirttikleri orta alanlara oturma nedenlerini tamamen zorunluluktan olduğunu belirtmişlerdir. Bunun sebebi olarak orta alanlarda yer alan masalarda kendilerini rahat hissetmediklerini, odaklanma problemi yaşadıklarını dile getirmişlerdir. Kullanıcılar okuma salonunda tüm masalar boş olsaydı oturmak istedikleri yer ile ilgili olarak ise; ağırlıklı olarak cam kenarını ve duvar kenarını tercih ederken, tercih etme nedenleri ile ilgili verdikleri yanıtlar, mevcut oturdukları yeri tercih etme nedenleri ilgili yanıtlar benzerlik göstermiştir. Kullanıcıların tümü orta alanlarda oturmak istemediklerini

belirtmişlerdir (Tablo 4).

Kullanıcı Tercihleri	Grup	Yüzde (%)
Mevcut oturdukları yer ve tercih nedenler	Cam kenarı	36,0
	Duvar kenarı	32,0
	Diğer (orta alanlar)	32,0
Oturmak istedikleri yer ve tercih nedenleri	Fiziksel özellik	20,0
	Psikolojik özellik	46,0
	Diğer (zorunluluk)	34,0
Okuma salonunun yerleşiminde memnun olmadıkları şeyler	Cam kenarı	68,0
	Duvar kenarı	32,0
	Diğer (orta alanlar)	0,0
İstedikleri okuma salonuna ilişkin unsurlar	Fiziksel özellik	46,0
	Psikolojik özellik	54,0
	Mekân küçüklüğü	12,0
Okuma salonunun yerleşiminde memnun olmadıkları şeyler	Donatı niteliği ve sayısı	36,0
	Donatı organizasyonu	38,0
	Diğer	14,0
İstedikleri okuma salonuna ilişkin unsurlar	Mekân büyüklüğü	14,0
	Donatı niteliği ve sayısı	28,0
	Donatı organizasyonu	46,0
	Diğer	12,0

Tablo 4. Kullanıcı Tercihlerine İlişkin Bulgular

Okuma salonunda kullanıcılarının anket sorularına verdikleri yanıtlar arasındaki ilişki olup olmadığı SPSS programında ki-kare testi ile analiz edilmiştir. Kullanıcıların mevcut okuma salonunda memnun olmadıkları özellikler ile istedikleri okuma salonuna ilişkin özellikler arasında uygulanan Likelihood Ratio testine göre istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki saptanmıştır (LR:61,945, df:9, p:0,00). Kullanıcıların mekanda rahatsız oldukları ve istedikleri salona ilişkin özellikler arasında bir tutarlılık/ benzerlik söz konusudur (Tablo 5). Kullanıcılar hayallerindeki okuma salonu ile ilgili olarak mevcut salonda şikayetçi oldukları tüm konular ile tutarlılık gösteren yanıtlar vermiştir. Salon büyüklüğünün yetersiz oluşunu memnun olmadıkları özellik olarak dile getiren kullanıcılar hayallerindeki okuma salonuna ilişkin özelliklerde mekanın büyük ve geniş olmasına vurgu yapmıştır. Buradan hareketle kullanıcılar için mekanda geçirdikleri süre boyunca mekan boyutlarının mekansal davranış üzerinde ne derece önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Rahatsız oldukları özellik olarak dile getirdikleri donatı niteliği ile ilgili kullanıcılar uzun süre masayı yabancı biri ile paylaştıklarında masada oturdukları süre boyunca kendi özel alanlarını tanımlamakta güçlük çektiklerini ve kişisel mekan mesafelerinin çığnendiğini belirtmişlerdir. Bu sebeple hayallerindeki okuma salonu için bireysel/tek kişilik, uzun süreli çalışmaya imkan veren çalışma alanları istemişlerdir. Böylece donatı niteliğinin kullanıcının

egemenlik alanı ve kişisel mekanını oluşturmada etkili olan bir özellik olduğu ortaya çıkmaktadır. Donatı düzeni okuma salonunda kullanıcıların kendilerini rahat hissetmesi, kendi özel alanlarını kurgulamalarında önem arz eden diğer bir konudur. Kullanıcılar nasıl bir okuma salonu istediklerine ilişkin olarak; “..masalar arası çeşitli bölücüler ile sınırlar belirlenebilir”, “..birbirinden daha uzakta konumlandırılan masalar ile fazla iç içe çalışma ortamı engellenebilir”, “..bireysel tek kişilik çalışma alanları oluşturulabilir”, “..görsel mahremiyet için kitap rafları ve kolonlar çoğaltılabilir”, “..her masanın kendine ait bir alanı olacak şekilde yerleşimler yapılabilir” gibi özellikleri vurgulamışlardır. Bu durum mobilya/donatı özellikleri ve mekândaki organizasyonunun kişisel mekan ve egemenlik alanı davranışları üzerindeki önemini öne çıkarmıştır.

Kullanıcıların Mevcut Okuma Salonunda Memnun Olmadıkları Özellikler	Kullanıcıların İstedikleri Okuma Salonuna İlişkin Özellikler								LR	df	p
	Mekan Büyüklüğü		Donatı Niteliği		Donatı Organizasyonu		Diğer				
	%	Adj. Res.	%	Adj. Res.	%	Adj. Res.	%	Adj. Res.			
Mekan Küçüklüğü	8,0	4,0	0,0	-1,6	4,0	-,7	0,0	-1,0	61,945	9	,000
Donatı Niteliği	4,0	-,4	22,0	3,9	10,0	-1,9	0,0	-2,0			
Donatı Organizasyonu	0,0	-2,2	6,0	-1,5	32,0	4,2	0,0	-2,0			
Diğer	2,0	0,0	0,0	-1,8	0,0	-2,6	12,0	6,5			

Tablo 5. Kullanıcıların Okuma Salonunda Memnun Olmadıkları Özellikler ile İstedikleri Okuma Salonuna Dair Özellikler Arasındaki İlişkinin İrdelenmesi

4. Sonuç

İnsanların içinde yaşadıkları çevre ile etkileşimleri sonucu ortaya çıkan mekansal davranış olarak kalıplarının oluşmasında mahremiyet gereksinmesi, güvenlik gereksinmesi önemli bir yere sahiptir. Özellikle kamusal mekanlarda daha da ön plana çıkan mahremiyet, ve güvenlik gereksinmesinin sağlanmasında kişisel mekan ve egemenlik alanı davranışları önemli bir rol oynar. Kullanıcıların mekanla ilişkisinde mekanın fiziksel özellikleri ile birlikte mekandaki mobilya/donatı özellikleri ve örgütlenme biçimi de önemli bir yere sahiptir.

Çalışma kapsamında ele alınan kütüphane okuma salonunda mekanda geçirdikleri süre boyunca kullanıcıların öncelikli tercihleri cam veya duvar kenarı gibi denetlenebilir ve olabildiğince az sayıda yabancı kişi ile etkileşimde buldukları yerler olmuştur. Dolaşım/sirkülasyon alanları üzerindeki masalar ise en son tercih edilmiştir. Tüm bu tercihlerinin nedeni kişinin mekanda geçirdiği süre boyunca kendini rahat ve güvende hissetmesi, oturduğu yerde egemenliğini kurması, denetimi elinde tutması ve alanını kişiselleştirmek istemeleridir. Buradan da görüldüğü gibi kullanıcıların yer seçimlerinde egemenlik alanı ve kişisel mekan kavramı oldukça önemlidir. Okuma salonlarının tasarımlarında insanların mekansal davranışları ve mekan kullanım kalıpları göz önüne alınarak masalar arası uzaklığına dikkat edilmesi, birbirine çok yakın konumlanmaması ve bireysel çalışmaya imkan veren alanların tasarlanması gerektiği söylenebilir.

Kütüphane üzerinden ele alınan bu çalışmada yapılan davranış gözlemleri ve anketler birlikte değerlendirildiğinde kullanıcıların mekansal davranışlarının, mekan kullanım kalıplarının oluşmasında kişisel mekan kavramı ve egemenlik alanı davranışının etkili olduğu görülmüştür. Mekanda yer alan mobilyaların özellikleri ve yerleşim karakteristiği bu mekansal davranışları etkileyen, yönlendiren temel unsurlar arasında yer almaktadır. Kamusal mekanların tümünde bu tarz mekan davranış kalıplarını inceleyen çalışmalar yaygınlaştırılmalıdır.

Kaynakça

- Altman, I. ve Sundstrom, E. (1976). "Interpersonal Relationship and Personal Space: Research Review and Theoretical Model", *Human Ecology*, 4(1), 47-67.
- Çakın, Ş. (1988). *Mimari Tasarım, İnsan, Toplum ve Çevre İlişkileri*. İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Edney, J. J. (1976). *Human Territoriality*. H. M. Proshansky, W. H. Itelson ve L. G. Rivlin. (Editörler). *Environmental Psychology: People and Their Physical Settings*. 2nd edition. United States. Holt, Rinehart and Winston Publishing, pp. 189-205.
- Fisher, J. D. ve Byrne, D. (1975). "Too Closer for Comfort: Sex Differences in Response to Invasion of Personal Space", *Journal of Personality and Social Psychology*, 32(1), 15-21.
- Habraken, N. J. (2000). *Territory*. J. Teicher. (Editör). *The Structure of the Ordinary: Form and Control in the Built Environment*. First Paperback Edition. Cambridge. The MIT Press, pp. 125-143.
- Hall, E.T. (1969). *The Hidden Dimension*. New York: Anchor Book Editions.
- Howard, H. E. (1920). *Territory in Bird Life*. London: E.P. Dutton Publishing.
- Lee, T. (1976). *Psychology and the Environment*. London: Methuen Publishing.
- Öymen Gür, Ş. (1996). *Mekan Örgütlenmesi*. Trabzon: Gür Yayıncılık.
- Öymen Gür, Ş. (2000). *Doğu Karadeniz Örneğinde Konut Kültürü*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Rapoport, A. (1969). *House Form and Culture*. P. L. Wagner (Editör). *Environments and Peoples*. New Jersey. Prentice Hall Publishing, pp. 46-82.
- Russo, N. F. ve Sommer, R. (1975). "Invasions of Personal Space, Social Problems, 4(2), 206-214.
- Sommer, R. (1959). "Studies in Personal Space", *Sociometry*, 20(3), 247-260.
- Sommer, R. (1969). *Personal Space: The Behavioral Basis of Design*. New Jersey: Prentice Hall Publishing.
- Sommer, R. (2002). *Personal Space in a Digital Age*. R. B. Bechtel ve A. Churchman (Editörler), *Handbook of Environmental Psychology*. New York. John Wiley & Sons Inc, pp. 647-660.
- Ünlü, A. (1998). *Çevresel Tasarımda İlk Kavramlar*. İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Hande Eyüboğlu, Kişisel arşiv, 2019.
- Görsel 2. Hande Eyüboğlu, Kişisel arşiv, 2019.

İç Mekân Tasarımında Özgünlük ve Konsept: Özgün ve Özgün Olmayan Mekânların Karşılaştırılması*

İç Mimar Elif Buket Gündüzlü
Dr. Öğr. Üyesi. Begüm Erçevik Sönmez

Makale Geliş Tarihi: 09.04.2020
Yayına Kabul Tarihi: 14.11.2020

Özet

Özgün mekânlar, form, renk, malzeme gibi tercihlerin anlamlı bir bütün oluşturabilmek amacıyla bir konsept üzerinden şekillendiği tasarımlardır. Çalışma kapsamında, bir iç mimar tarafından tasarlanmış mekânlar “özgün mekân”; bir tasarımcı tarafından düzenlenmemiş mekânlar ise “özgün olmayan mekân” olarak kabul edilmiş ve bu mekânlar arasındaki farkları ortaya koymak amaçlanmıştır. Sayısı hızla artan ve çok sık kullanılan yeme-içme mekânlarının tasarımcıya ihtiyaç duyulmadan, işletmeci tarafından kurgulanmasının kullanıcı ve mülk sahibi açısından ne gibi etkileri olduğu bilinmemektedir. Bu doğrultuda, özgün ve özgün olmayan tasarımlara sahip iki yeme-içme mekânı, mekân tasarımı ve konsept oluşum sürecinde dikkat edilmesi gereken parametreler (form, renk, malzeme, evrensel tasarım, ergonomi vd.) doğrultusunda incelenmiş ve seçilen yeme-içme mekânlarının olumlu ve olumsuz yönlerine değinilmiştir. Karşılaştırmalı analizler sonucunda, özgün mekânın, özgün olmayan mekâna göre evrensel tasarım bakımından daha güvenilir, ergonomik bakımından daha konforlu ve konsept bakımından daha bütüncül, kimlikli ve özgün olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İç Mimarlık, Özgün, Tasarım, Konsept, Mekân.

THE UNIQUENESS AND THE CONCEPT IN DESIGNING INTERIORS: THE COMPARISONS OF UNIQUE AND NON-UNIQUE SPACES

Abstract

Unique spaces are designs where preferences such as form, color and material are shaped over a concept in order to create a meaningful whole. Within the scope of the study, spaces designed by an interior designer are “unique spaces”; Spaces that are not arranged by a designer are accepted as “non-unique spaces” and it is aimed to reveal the differences between these spaces. It is not known what effects the rapidly increasing and frequently used food and beverage venues are designed by the operator without the need for a designer, for the user and property owner. In this direction, two eating and drinking places with unique and non-unique designs have been examined in line with the parameters (form, color, material, universal design, ergonomics, etc.) that need to be considered in the space design and concept formation process, and the positive and negative aspects of the selected eating and drinking places has been mentioned. As a result of the comparative analysis, it was concluded that the unique space is more reliable in terms of universal design, more ergonomically comfortable and conceptually more holistic, with identity and unique than the non-unique space.

Keywords: Interior Architecture, Unique, Design, Concept, Space.

* Bu çalışma birinci yazarın İstanbul Gedik Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Yüksek Lisans Programında hazırlamış olduğu yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

İç Mimar, Yüksek Lisans Öğrencisi Elif Buket Gündüzlü, Gedik Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Yüksek Lisans Programı, İstanbul. E-posta: e.b.gunduzlu@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9198-7431

Dr. Öğretim Üyesi Begüm Erçevik Sönmez, Yeditepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul. E-posta: begum.ercevik@yeditepe.edu.tr. ORCID: 0000-0001-9435-6443

Giriş

Mekân, boşluğa anlam veren, sınırlayan ve o sınırlar içerisinde eylemler gerçekleştirebilme imkânı sunan bir kavramdır. Mekânı oluştururken kullanılan malzeme, renk, doku gibi etkilerle mekânın içselleştirileceği ve mekânın kullanıcısı ile bütünleşebileceği düşünüldüğünde, mekân, insanın bir dışavurumudur.

Mekânı insan için nitelikli, kullanılabilir, ergonomik bir hale getirmek ise iç mimarın görevidir. İç mimar, mekân kullanıcısının gereksinimlerini ve tasarım prensiplerini harmanlayarak içinde bulunulan mekânın bütüncül bir yapıya sahip olmasını sağlar. Kullanıcının mekândan beklentisi ne ise iç mimar bu beklentiye yönelik düşünür ve tasarlar. Aynı zamanda işlevsel, estetik ve kendine ait nitelikleri olan tasarımlarla kullanıcının duyularına hitap eder. İç mimarlar, mekânı bir tasarım fikri doğrultusunda tasarlamaktadırlar. Mekânın bağlamı, kullanıcıların ihtiyaçları, yapının karakteristik özelliği gibi durumlardan yola çıkarak, hem o mekânın ruhuna hem de kullanıcısının ruhuna hitap edebilecek tasarımlar ortaya çıkarmayı hedeflemektedirler.

Bu çalışmanın amacı; konsept dahilinde tasarlanmış mekanların önemini vurgulamak, iç mimar tarafından tasarlanmış mekan ile bir tasarımcı tarafından düzenlenmemiş, belli tasarım ilkeleri barındırmayan mekânlar arasındaki farkları ortaya koyabilmek, iç mimarın görev ve sorumluluklarına dikkat çekmektir. Çalışmada nitel karşılaştırmalı araştırma ve görüşme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Karşılaştırmalı araştırmada, örnekler arasında aynı ve farklı olan özellikleri incelemek ve çeşitlikleri ortaya çıkartmak amaçlanır (Neuman, 2013: 630). Bu çalışmada da seçilen iki adet iç mekân form, renk, malzeme, aydınlatma, akustik, doku, kurum kimliği, evrensel tasarım, ergonomi değişkenleri üzerinden karşılaştırılmıştır. Ayrıca seçilen iç mekânlardan birinin tasarımcısı ile karşılıklı görüşme (röportaj) yapılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda değerlendirilmelere ulaşılmıştır.

1. İç Mekân Tasarımında Konsept (Tasarım fikri) ve Özgünlük

İç mimarlık 20. yüzyılın başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde kurumsallaşmıştır. International Federation of Interior Architects / Designers (IFI: Uluslararası İç mimarlar Federasyonu) iç mimar / tasarımcı tanımını ve sorumluluklarını,

- Mekânın işlevi ve kalitesi hakkında yeterli bilgiye sahip olmak,
- Problemleri saptamak, araştırmak ve en uygun şekilde çözüme ulaştırmak,

- Yönetmelikler, donanım, malzeme gibi bina sistemlerine dair gerekli tüm bilgiye sahip olmak ve bu bilgiler ışığında programlama, analiz, planlama, denetim, uygulama dâhil olmak üzere mekânla ilgili hizmetler sunmak olarak tanımlamıştır.

Aynı zamanda bireylerin yaşam kalitesini, sağlığını, güvenliğini, refahını üst seviyeye taşımak için şemalar, çizimler ve belgeler hazırlamaktır.¹

Türkiye'de tezyinat (süsleme) eğitiminin başlangıcı 1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi şimdiki adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi tarafından gerçekleştirilmiş ve bölümden mezun olanların hizmet ettiği alanların tanımını şu şekilde yapmıştır: Mekân ve kullanıcı sorunlarını özgün bir biçimde, temel veriler ışığında, güncellemek ve revize etmek için araştırır. Mekânda kullanılacak mobilya ve donatıların mekâna uygun boyut ve kullanım alanlarını belirler ve bu doğrultuda özgün tasarımlar gerçekleştirir.²

Bireyler kendilerini özel hissettikleri mekânlarda yaşamakta ve bu mekânlar bireylerin gereksinimleri doğrultusunda şekillenmektedir (Erçevik Sönmez, 2016: 1). Böylece bireyler içinde buldukları mekânda özel hissedeceklerdir. Bireylerin kendilerini özel hissedebilmeleri için ise mekânın bütüncül yaklaşıma sahip bir tasarıma ihtiyacı vardır. Bu noktada, tasarımcı ve tasarımcının mekan ve kullanıcı kitlesi için tasarlamış olduğu konsept devreye girmektedir. Tasarımcı, mekânın özgün ve özel olabilmesi için mekân ve konsepti kullanıcısı ışığında harmanlar.

Konsept, tasarım sürecinin şekillenme aşamasında en önemli hususlarından biridir. Bir mekanın özgün, nitelikli, kimlikli vb. niteliklere sahip olması konsept dahilinde gerçekleşir. Mekânın ruhunu ve yansıtmak istediği duyguyu niteleyen bir olgudur. Tasarım kıstaslarının somutlaştırılması ve özgün yaklaşımın bir sonucudur. Tasarım öğeleri ve mekânı oluşturan elemanlar, konsepti somutlaştırmada etkilidir. Tasarımcı, mekân ve konsepti harmanlarken form, renk, malzeme gibi anlamlı parçalarla bir bütün oluşturur. mekân tasarımı ve konsept arasında bir parça bütün ilişkisi söz konusudur. Her biri kendi içinde farklı alanlara hizmet eden bu parçalar, aynı zamanda bir bütünü de temsil ederler. Şekil 1'de bu bileşenlerin parça bütün ilişkileri ifade edilmeye çalışılmıştır fakat bunların dışında dikkat edilmesi gereken hususların da olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Araştırma kapsamında her birine kısaca değinilmiştir.

¹ ABOUT IFI, International Federation of Interior Architects / Designers. Web: <https://ifiworld.org/about/> adresinden 27 Aralık 2019'da alınmıştır.

² Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İç Mimarlık. Web: <https://www.msgsu.edu.tr/faculties/mimarlik-fakultesi/ic-mimarlik-bolumu> adresinden 27 Aralık 2019'da alınmıştır.

ÇİZGİ	NOKTA	DOĞAL YAPAY	TEKRAR	DENGE	ANA RENKLER	ARA RENKLER	AKROMATİK	TAŞIYICI	AYRINTI	MEKANİK	FİZİKSEL KİMYASAL
FORM ÖĞELERİ	HACİM VE KÜTLE	FORM İLKELERİ	ZİTLİK	KORAM	RENK GRUPLARI	RENK ÇEŞİTLERİ	KULLANIM YERİ	ÖZELLİKLERİ			
FORM ÇEŞİTLERİ	RENK KONTRASTLIKLARI	RENK									
SOYUT VE SOMUT	İÇ VE DIŞ	STATİK VE DİNAMİK	YALIN RENK	AÇIK - KOYU	SICAK - SOĞUK	MİKTAR	SERAMİKLER	POLİMERLER	KOMPOZİTLER	ASBEST	
POZİTİF VE NEGATİF	KAPALI VE AÇIK	ORGANİK VE İNORGANİK	YANILTICI	KALİTE	TAMAMLAYICI		MALZEME TÜRLERİ				
YAPAY	DOĞAL	DİREKT AYDINLATMA	YARI ENDİREKT AYDINLATMA	SESİN İLETİLMESİ	SESİN YUTULMASI	GÖZENEKLİ LEVHALAR	AKUSTİK LEVHALAR	ALAN GEREKSİNİMİ	ERİŞİME UZAKLIĞI	HERKES	HER ZAMAN
ÇEŞİTLERİ	BIÇIMLARI	SESİN TUTUMLARI	MALZEMELER	KRİTERLER	ERİŞİLEBİLİRLİK						
AYDINLATMA	AKUSTİK	EVRENSEL									
İŞİK AKISI	İŞİK ŞİDDETİ	AYDINLIK DÜZEYİ	PARILTI	ARKA PLAN GÜRÜLTÜSÜ	YANŞIŞIM SÜRESİ	ERKEN SONUMLAMA	SESİN NETLİĞİ	EŞİTLİK	ESNEKLİK	BASİT	SEZGİSEL
ÖZELLİKLERİ	PARAMETRELERİ	TASARIM İLKELERİ									
YANŞIŞMA	İŞİĞİN YUTULMASI	DAĞILIM GEÇİRGENLİK	RENK	KONUŞMA İLETİM İNDEKSİ	YANAL ENERJİ ORANI	SES YÜKSEKLİĞİ	ZAMANSAL AĞIRLIK MERKEZİ	ALGILANABİLİR	TOLERANS	BOYUT VE MEKAN	DÜŞÜK GÜÇ
FİZİKSEL	KAVRAMSAL	GERÇEKLEŞTİRİLEBİLİR KABUL EDİLEBİLİR	HÖŞNÜTLÜK	FELSEFESİ	DAVRANIŞ	MONOLİTİK KİMLİK	MARKA KİMLİĞİ	İNCE	KABA	PÜTÜRLÜ	BOMBELİ
ÇEŞİTLERİ	ÖGELERİ	YAPILARI	NİTELİKLERİ								
ERGONOMİ	KURUM KİMLİĞİ	DOKU									
REFAH	GÜVENLİK	PERFORMANS	İŞ VERİMİ	VAR OLMA	KURULUŞ	GELİŞME	DEĞİŞME	DOĞAL	YAPAY	ORGANİK	GEOMETRİK
KRİTERLERİ	SÜREÇLERİ	TÜRLERİ									
KOLAYLIK	VERİMLİLİK	SAĞLIK	RAHAHLIK	BİRLEŞME	FARKLAŞMA	AYRILMA	REKABET	KİMYASAL	DİNAMİK	KRİSTAL	

Şekil 1. Tasarım ve Konsept Oluşum Evresi (Gündüzlü, 2020)

Form, bir tasarım öğesidir; aynı zamanda zihinde var olan görüntülerin somutlaştırılmasıdır. Formun iç mimari mekânda anlam ifade edebilmesi için var olan iç mimari öğeler ile bütünü meydana çıkarması ve kullanıcı beklentilerini karşılaması gerekmektedir. İç mimari mekânda kullanılan formun konsept ile birlikte şekillenmesi, formun niteliğini ortaya koyabilecektir. Form; doku, renk, ışık ve aksesuarlar ile mekânla bütünleşebilmekte; aynı zamanda mekânın işlevine ve kullanıcı kitlesine göre şekillenmektedir. Kullanıcı profiline yaş aralığı, cinsiyeti, hobileri gibi etkenler veya mekân işlevi; yeme-içme mekânı, sinema salonu, huzur evi, konaklama gibi farklı işlevleri olan mekânlara göre form şekillenmektedir. Tasarımcı huzur evinde kullanıcı kitlesinin yaş aralığını göz önünde bulundurarak statik formlar tercih ederek dingin bir ortam sağlayabilir; fakat bunun tam tersi dinamik

formların kullanımı mekâna hareket katabilir. Bu durumda formun şekillenmesinde kullanıcı beklentileri ön planda tutulmalıdır. Kreş, ilköğretim gibi kullanıcı yaş aralığı küçük olan mekânlarda kullanıcı kitlesinin hareketli, dinamik olduğu göz önünde bulundurulduğunda, mekânın formu yine kitleye uygun seçilmelidir (Kaptan, 1997: 58). Mekan tasarımında form ile konsept arasında doğrudan ilişki bulunmaktadır. Formun dinamik, statik, organik veya inorganik gibi çeşitlerinin seçilmesinde dikkat edilmesi gereken unsur konsept, işlev ve kullanıcı kitlesine uygun olmasıdır.

Renk, mekânın kimliğini meydana çıkaran diğer unsurlardan biridir. Mekân, renkle anlam kazanmaktadır. Renk, mekâna sıcak-soğuk, resmi-samimi, geniş-dar gibi tanımlar kazandıran etkenlerden biridir. Renklerin birçok psikolojik etkileri vardır. Tasarımcı, rengin psikolojik etkilerinin bilincinde değildir. Böylece vermek istediği anlam ve imaj güçlenir. Renk seçimi, işleve uygun olması durumunda eylemlerimizi gerçekleştirebilmemizde kolaylık sağlar (Özdemir, 2005: 399).

Renklerin sıcaklık ve soğukluklarına göre psikolojik etkileri farklılık göstermektedir. Sıcak renklerin aktif, heyecan verici, soğuk renklerin ise pasif, sakinleştirici etkileri vardır (Neufert, 2012: 39). Tasarımcı mekân tasarımında konsepti pasiflikle ilişkilendirdiğinde soğuk renkleri, aktiflikle ilişkilendirdiğinde ise sıcak renkleri tercih etmelidir. Renk bir mekânın görünümünü ve imajını değiştirmektedir; bu sebeple duvar, zemin vb. yüzeylerin kapladığı alanın fazla olduğu göz önünde bulundurularak renk seçimi yapmak gerekir (Robinson, 1970: 24).

Malzeme, mekân tasarımı sürecinde görsel etkiyi meydana getiren en önemli unsurlardan biridir (Sümer, 2011: 34). Malzeme görsel, dokusal ve işitsel duylara hitap eder ve fiziksel, ve/veya psikolojik olarak bilincimizi etkiler. Mimarın hissedilmesinde rol oynar. Malzemenin karakteristik özellikleri, mekânı algılamamız noktasında bilincimize yön verir (Gezer, 2012: 115).

Malzeme, renk ve dokusu ile mekânın atmosferine katkı sağlamakta; mekâna farklı boyut ve anlam yüklemektedir. Mekânda bulunan bileşenler malzemeye somutluk kazanmaktadır. Bu nedenle, malzemenin niteliği, boyutları, renk ve dokusu, fiziksel ve kimyasal özellikleri dikkate alınmalıdır. Malzemenin yüzeyle ve mekânla uyumuna dikkat edilmelidir. Tasarımcı, mekânın atmosferi için gerekli olan desen, renk, doku etkisine uygun malzeme seçimini, sahip olduğu deneyim ve donanım sayesinde gerçekleştirebilmektedir (Sümer, 2011: 35).

Aydınlatma, mekânın kimliğini ortaya çıkaran en önemli unsurlardan biridir.

Mekânın kimliği; renk, doku, malzeme gibi etkilerin doğru algılanması için aydınlatmanın iyi kurgulanması gerekmektedir. Aydınlatma tasarımında seçilen rengin, malzemenin ve dokunun birbiriyle ilişkisi bulunmaktadır. Tavan ve duvarlarda koyu renk tercih edilmesi, ışık akısını yutar ve gölge özelliklerini değiştirir. Aynı zamanda mekân yeterli aydınlanmaz; bu durumda da kullanılan armatür sayısı artar. Bu durum ise gereksiz maliyeti doğurur (Harazi, 2018: 8).

Mekânda etkileşimin kaliteli, algılanmanın yüksek olabilmesi için aydınlatma tasarımının ergonomik ölçütlerde yapılmasına dikkat edilmelidir. Görme yetisi az olan bireyler için mekân yeterli aydınlatılmalı; yani evrensel tasarım ilkeleri göz önünde bulundurulmalıdır. Işık kaynağı doğrudan göze geldiğinde görsel algıyı, eylemleri, etkileşimi olumsuz etkiler. Aynı zamanda ışık rengi seçiminde malzeme, yüzeylerin matlık ve parlaklık oranları göz önünde bulundurulmadığında, istenmeyen ışıklık ve renk karşıtlıkları oluşur. Aydınlatma tasarımında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise oluşan gölgelerin sertlik dereceleridir. Sert ve yoğun gölgeler kişilerin mimiklerini sert algılanmasına sebebiyet verebilir (Harazi, 2018: 25).

Akustik, mekânda sesin istenilir düzeye getirilmesi ve işleve uygun olarak sesin mekânda yayılımını sağlamak için dikkat edilmesi gereken hususlardandır. Tiyatro salonu, ses stüdyoları, eğitim yapıları, restoran gibi mekânların her birinin ayrı ayrı işlevi ve bu mekânlara uygun akustik parametreleri bulunmaktadır (Gürani, 2018: 49).

Yeme-içme mekânlarının çok sessiz olması kullanıcıların iletişim içindeyken başkaları tarafından rahatlıkla duyulacağı algısı ile kaygı duymalarına, çok sesli olması da iletişim güçlüğü yaşamalarına sebebiyet verebilir. Bu sebepten arka plan gürültüsü yeteri kadar absorbe edilmelidir. Mekânda kullanılan halı, perde gibi aksesuarlar sesin yutulmasına katkı sağlamaktadır. Ayrıca kullanıcıların belirli bir oranda sese gereksinim duyması sebebiyle, sesi tamamen absorbe etmemek gerekir (Bedük, 1998: 46).

İç mekânlarda akustik amaçlı tekstil malzeme kullanımı işlevsel ve estetik değer taşımaktadır. Mekânda kullanılacak tekstil malzemenin tasarım ve konseptle uyum içerisinde olması o mekânın görsel kimliğine değer katacaktır (Gürani, 2018: 51).

Doku, doğal ve yapay olmak üzere iki türe ve ince, tırtıklı, pütürlü, sert vb. niteliklere sahiptir. Aydınlatma ve renk dokunun algılanmasını etkileyen faktörler arasındadır. Dokular özünde barındırdığı karakteristik özellikleri dışı vurmaktadırlar. Dışa vurulan bu karakteristik özellikler (sert, yumuşak vb.) ışık ve gölge ile etkileri artabilecektir (Dinçer, 2011: 85).

Dokular amaçlarına göre çeşitlilik göstermektedir. Bu duruma örnek olarak ise; ıslak mekânda sudan etkilenmeyecek, kolay temizlenebilir, ıslaklık sebebiyle düşüp kaymalara mani olacak dokunun tercih edilmesi gerekir. Buna uygun doku ise seramiktir. Dokuların nitelikleri ve türleri göz önünde bulundurularak kullanım alanı belirlenmelidir. Örneğin çalışma alanında sandalye dokusunun çok yumuşak olması vücutta uyuşukluk meydana getirebilir; aynı zamanda sert olması vücudun ergonomik yapısını zorlayacağından rahatsızlık verebilir. İşlev ve doku aynı anda düşünülmelidir (Kın, 2007: 74).

Aydınlatmayla ve malzemeyle vurgu sağlandığı gibi, doku ile de bu mümkündür. Bu vurgunun, mekânda kullanılan genel dokunun aksine farklı bir doku kullanılması ile mümkün olacaktır. Mekânda öne çıkması istenilen alanlara doku uygulayarak vurgu sağlanabilir (Dinçer, 2011: 92).

Dokular, mekânı anlamlandırmada yönlendirici etkiye sahiptir. Seçilen doku, mekânı sıcak veya soğuk hissettirebileceği gibi dar veya geniş, uzak veya yakın hissettirebilir. Tavanda kullanılan doku nedeniyle tavan olduğundan daha alçak algılanabilir. Yüksek tavana sahip mekânlarda doku kullanarak bu yükseklik algısı bir noktada kırılabilir. Mekânda daha samimi, sıcak bir ambiyans oluşturmak için tavanda doku kullanılabilir (Dinçer, 2011: 92).

Kurum kimliği, mekânın ismi, logosu ve logonun yazı fontu, mekânda kullanılacak kuverden, servis elemanlarının giyeceği kıyafete kadar her türlü detayı kapsar. Renk, doku, form, malzeme seçimi kurum kimliği ile bütünleştirildiğinde kurumun kimliğini belirginleştirir; ciddiyetini ve kalıcılığını sağlar (Güvensey, 2008: 42). Kullanıcıya verilmek istenen imaj kurum kimliği ile gerçekleşmektedir. Mekânı, kullanıcıya imaj yoluyla anlamlandırır. Örneğin; sıcak, resmi, samimi, saygın gibi sıfatlarla içsel olarak nitelendirmesine neden olur. Bu yüzden verilmek istenen imaj en ince detayına kadar ivedilikle düşünülmeli ve uygulanmalıdır. Kurum tasarımı, kurumun görsel kimliğini oluşturmaktadır.

Bir mekânda bulunan yaklaşımların, diğer bir mekânda bulunmaması o mekânın özgünlüğünü ortaya çıkarmaktadır. Bu özgünlük ise o mekânın kimlik öğelerini yansıtmaktadır (Uçar Kahraman, 2019: 9).

Evrensel tasarım, en genel tanımı ile herkes için ulaşılabilir tasarım anlayışdır. Universal Standards For Persons With Disabilities (Ustad) tarafından belirlenmiş; Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'ndan alınan bilgiler aşağıda sunulmuştur. Araştırma konusu ile doğrudan ilgili olanlar seçilmiştir. Ayrıca asansörler, merdivenler, tuvaletler, işaretlemeler gibi başlıkların da bir restoran tasarımı için dikkat edilmesi gereken hususlar olduğu göz

ardı edilmemelidir.

Masa ve tezgâhlar yerden 70 cm ile 86 cm yükseklikte olmalıdır. Servis tezgâhlarının 1,5 m uzunluğundaki bir kısmı 86 cm'den fazla olmamalıdır. Net bir dolaşım için en az 90 cm eninde dolaşım alanı olmalıdır. Self-servis alanlarının net genişliği en az 90 cm, tekerlekli sandalye kullanan kişinin yanından geçişi sağlayabilmek için ise 1,2 m olmalıdır. Tepsi kaydırma tezgâhları yerden en fazla 86 cm yukarıda sabitlenmelidir. Bankoların en az 90 cm uzunluğunda ve yerden en fazla 86 cm yüksekliğinde banko kısmı olmalıdır (Engelliler için Evrensel Standartlar Kılavuzu, 2019).

Görme, işitme, fiziksel vb. engeli olan bireylerin mekânlara erişimi için dikkat edilmesi gereken birçok husus vardır. Örneğin yeme- içme mekânları temel alınarak; tekerlekli sandalye kullanıcıları için rampa, görme engellilerin iletişimini kolaylaştırmak için menülerin vb. yazı içeren nesnelere Braille alfabesi, işitme engellilerin iletişimini kolaylaştırmak için ise personelin işaret diline hâkim olması gerekir.

Ergonomi, refahı, güvenliği, performansı, iş verimini, verimliliği, rahatlığı, sağlık ve kolaylığı üst seviyeye çıkarmayı hedefleyen bilim dalıdır. Ergonomik tasarım ilkeleri rahatlık, sağlık, güvenlik gibi nitelikler etrafında şekillenir. Mekân ve işlev söz konusu olduğunda bu ilkelerin önem katsayısı değişiklik gösterebilmektedir. Yeme- içme mekânlarında kullanıcıların ve personelin yüksek performansına önem verilmesi gerekir ve ergonomik yaklaşımlar, kullanıcıların mekân tercihlerini etkiler (Genç Sarı, 2019: 121).

Tasarım ve konsept sürecinde, bireylerin mekânla etkileşimlerini göz önünde bulundurarak, estetik karakter kazandırmak, işlevsellik sağlamak, mekânda gerçekleştirilecek eylemleri düşünmek ve bu doğrultuda boyutlandırma, aydınlatma ve renk seçimi yapmak dikkat edilmesi gereken hususlardandır (Bayram Kaya, 2012: 10). Mekân kullanıcıların antropometrik ölçütleri düşünülmeden tasarlanan mekânlarda, erişim güçleşecek ve mekân ve insan uyumu sağlanamayacaktır.

2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma kapsamında, tasarım eğitimi almış bir iç mimar tarafından tasarlanmış olan, belirli tasarım ilkeleri doğrultusunda tasarlanmış, altında yatan bir fikri ve ilkesi olan, renk, doku, malzeme, yerleşim açısından kendine has özellikler sergileyen, sıra dışı mekânlar "özgün mekân" olarak kabul edilmiştir. Diğer taraftan bir tasarımcı tarafından düzenlenmemiş, belli tasarım ilkeleri barındırmayan ve kendine has tasarım özellikleri taşımayan mekânlar ise "özgün olmayan mekân" olarak kabul edilmiştir.

Özgün mekân, kavramı en genel şekilde bütünsel bakış açısı olarak ifade edebilir. Bütünsel bakış açısı, içerisinde birçok kavramı barındıran bir ifadedir. Bu kavramlar; işlev, estetik, renk, denge, uyum, ritim, zıtlık gibi kavramlardır. Çalışmanın temel amacı özgün mekân ile özgün olmayan mekân arasındaki farkları tespit edebilmektir. Diğer amaçlar ise aşağıda sıralanmıştır:

- Özgün tasarımların önemini vurgulamak;
- İç mimarların görev ve sorumluluklarına dikkat çekmek;

3. Alan Çalışması: Özgün ve Özgün Olmayan Mekân Karşılaştırması

Günümüzde sık kullanılan mekânlardan olan yeme-içme mekânları kullanıcılara farklı konseptler sunmaktadır. Türkiye genelinde; kafe, kafeterya, kahvaltı salonu iş yeri sayısı Esnaf ve Sanatkarlar Genel Müdürlüğü tarafından 2014 yılında 10.636 olarak belirlenmiştir. Yeme-içme mekânları sayısı en fazla artan 20 meslek arasında yer almaktadır.³ Türkiye'de yeme-içme mekânlarının sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Bu artış işletmecilerin hayatta kalma sürecini doğrudan etkilemektedir. Kullanıcılar için seçenek artmakta ve seçimler kullanıcının memnuniyeti doğrultusunda şekillenmektedir. Kullanıcı memnuniyeti için ise kullanıcıların beklentilerinin iyi analiz edilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla gün geçtikçe artan bu mekânlardan kullanıcı ne kadar memnun; tasarımcının bu mekânlara katkıları nelerdir gibi sorulara cevap aranması önemlidir. Sayısı hızla artan ve çok sık kullanılan yeme-içme mekânlarının tasarımcıya ihtiyaç duyulmadan, işletmeci tarafından kurgulanmasının ne gibi etkileri olduğu merak konusudur.

Çalışma kapsamında, iç mimar tarafından tasarlanmış Ranchero Restaurant özgün mekân, tasarımcı tarafından düzenlenmemiş Demm Kafe ise özgün olmayan mekân olarak seçilmiştir. Çalışmada seçilen bu iki yeme- içme mekânı, mekân tasarımı ve konsept oluşum sürecinde dikkat edilmesi gereken parametreler (form, renk, malzeme, aydınlatma, akustik, evrensel tasarım, ergonomi, kurum kimliği, doku) doğrultusunda incelenmiş ve karşılaştırılmıştır.

3.1 Özgün Mekân: Ranchero Restaurant

İstanbul kentinin Ataşehir ilçesinde konumlanan Watergarden alışveriş merkezindeki "Ranchero Restaurant" araştırmanın "özgün mekân" olarak

³ Ticaret Bakanlığı Sayısı En Fazla Artan 20 Meslek Tablosu ve 2014 Yılı Sayısı En Fazla Artan 20 Meslek Tablosu. Web: <https://ticaret.gov.tr/data/5d774a8313b876bdfcd7c334/2-Sayisi%20En%20Fazla%20Artan%2020%20Meslek.pdf> adresinden 30 Aralık 2019'da alınmıştır.

seçilen mekânıdır. Kafenin konumu İstanbul haritası üzerinde işaretlenmiştir (Görsel 1).



Görsel 1. İstanbul kentinin Ataşehir ilçesinde konumlanan Watergarden alışveriş merkezindeki "Rancho Restaurant" konumu⁴

Bu mekânın tasarımı iç mimar Nazar Şigaher ve iç mimar Emre Evrenos tarafından gerçekleştirilmiştir.⁵ Rancho Restaurant 2015 yılında açılmıştır. Rancho Restaurant'ın çalışma saatleri, haftanın 7 günü 12.00 ve 01.00 arasındadır. Meksika mutfağının lezzetlerini sunmaktadır. Mekânın kullanıcı kapasitesi 158'dir.

Mekânın konsepti, Meksika kültürünün yansıtılması ile gerçekleştirilmiştir. Rancho isminin tercih edilmesi, kelime anlamının Meksika yerlisi anlamını taşımasıdır. Duvarlarda kullanılan lambri deseninde, tasarımcılar geleneksel Meksika kumaşını yalınlaştırıp doku olarak kullanmışlardır. Duvarlarda Street Art (Sokak Sanatı) ve Mural'lar⁶ kullanılmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Rancho Kafe iç mekân görüntüsü, Ataşehir, İstanbul Watergarden⁷

Mekânın genel renk seçiminde Meksika bayrağının renkleri tercih edilmiştir. Mekânda Meksika kültürünü ifade eden aksesuarlar; Aztek Güneşi, Meksika'ya özgü pançolar, şapkalar kullanılmıştır. Dış cephede belirli arklar yaparak Meksika geleneksel mimarisinin kemerli öğeleri grafikleştirilerek yansıtılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. Rancho Restaurant dış mekân görüntüsü, İstanbul, Ataşehir Watergarden⁸

⁴ Rancho Restaurant Google Maps haritası. Web: <https://www.google.com.tr/maps> adresinden 01 Ocak 2020'de alınmıştır.

⁵ Nazar Şigaher 2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İç Mimarlık bölümünden; Emre Evrenos ise 1999 yılında Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık bölümünden mezun olmuştur.

⁶ Mural: Duvar ve ya büyük yüzeylere çizilen resim anlamına gelmektedir.

⁷ Web: <https://www.turizminsesi.com/haber/rancheronun-atasehir-watergarden-acilisinda-unlu-isimler-de-meksika-lezzetlerini-23661.htm> adresinden 01 Ocak 2020'de alınmıştır.

⁸ Rancho. Web: <https://www.zomato.com/istanbul/rancho-bat%C4%B1-ata%C5%9Fehir-istanbul/reviews> adresinden 15 Nisan 2020'de alınmıştır.

Mekânın bitkilendirme tasarımında kaktüsler kullanılmış ve Meksika kültürünü ifade eden Ölüler Bayramı temalı kuru kafa illüstrasyonlarının olduğu bir cam yüzey tasarlanmıştır.

Yüzey formlarının çizgisel ve eğrisel tercih edilmesi, formun dinamik etki kazanmasını sağlamıştır. Mekânın geneli somut formlarla şekillendirilmiştir. Masalarda geometrik formlar (kare, dikdörtgen ve daire), cephede geometrik form (dikdörtgen) ve eğrisel çizgi tercih edilmiştir. Oturma öğelerinde eğrisel çizgiler tercih edilmiştir. Mekânda ana renk (kırmızı) ve ara renkler (turuncu, yeşil) birlikte kullanılmıştır. Mekânda kullanılan sıcak renkler, kırmızı, sarı, turuncu ve soğuk renk, yeşil ve tonları ile sıcak/soğuk karşıtlığı yapılmıştır. Mekânda kullanılan malzemelerde; zeminde granit, cephede cam ve metal, mobilyalarda ahşap tercih edilmiştir. Mekân doğal ve yapay aydınlanmaktadır. Masa üzerinde bölgesel aydınlatma, mekânın genelinde ise yarı direkt ve direkt aydınlatma tercih edilmiştir. Mekânın aydınlatmasında sarkıt aydınlatmalar ve ray spot tercih edilmiştir. Mobilyalarda ve perdelerde kumaş, zeminde halı tercih edilmiştir. Seçilen malzemeler, renkler, logo, web adresi ve aksesuarlar ile mekânın kurum kimliği desteklenmiştir. Havalandırma sistemi brüt halde kullanılmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Ranchero Restaurant iç mekân görüntüsü, Ataşehir, İstanbul Watergarden⁹

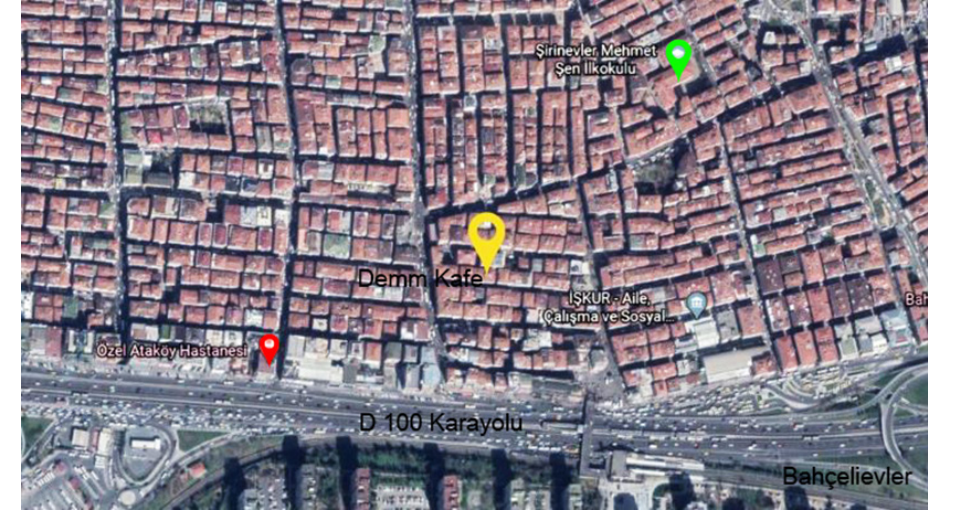
İç mimar Nazar Şigaher'le gerçekleştirilen röportajda konsept oluşum aşaması için yapmış olduğu açıklamalar şu şekildedir:

⁹ Ranchero Mexican Restaurant. Web: <https://ranchero.com.tr/atasehir> adresinden 01 Ocak 2020'de alınmıştır.

Konsepti oluştururken bütün Meksika'nın kültürün klişeleri veya Meksika deyince akla gelen birçok öğeyi mekâna yansıtarken tabii ki belirli bir hiyerarşide belirli bir düzen içerisine koymanız gerekiyor; yoksa orda bir kargaşa olur. Bizi zorlayan şey oydu. Orada taleplerinin her birini karşılarken iyi bir mekân çıkartabilmek... İşte o noktada biraz zorlandık. Mümkün olduğunca bu durumu yönetmeye çalıştık diyebilirim. İlk etapta dış cepheden Ranchero yazısını okumasanız da önündeki kaktüsler veya bitkilerle birlikte bakacağınız zaman buranın üç aşağı beş yukarı aslında bir Meksika restoranı olduğu hissiyatını öncelikle dış cepheden verme kaygımız oldu ve dediğim gibi kapıdan içeri girmek veya kapıdan içeri girmeden oranın Meksika restoranı olma hissiyatını vermek doğru iletişim kurmak adına çok önemli (Şigaher, 2019).

3.2 Özgün Olmayan Mekân: Demm Kafe

Bir tasarım fikri olmayan mekân olarak İstanbul Bahçelievler'de bulunan "Demm Kafe" seçilmiştir. Kafenin konumu İstanbul haritası üzerinde işaretlenmiştir (Görsel 5).



Görsel 5 : İstanbul kentinin Bahçelievler ilçesinde konumlanan "Demm Kafé" nin konumu¹⁰

Demm Kafe 2015 yılında açılmıştır. Demm Kafe'nin çalışma saatleri, haftanın 7 günü 09.00 ve 12.00 arasındadır. Kullanıcılarına aperatif yiyecekler sunmaktadır. Mekânın kullanıcı kapasitesi 140'dır.

¹⁰ Demm Kafé Google Maps haritası. Web: <https://www.google.com.tr/maps> adresinden 01 Ocak 2020'de alınmıştır.

Mekân zemin ve bodrum olmak üzere iki kattan oluşmaktadır. Ana hacim bodrum katta bulunmaktadır. Bu mekânda seçimler işletmeci tarafından gerçekleştirilmiştir. Yerleşim planı mahrem ve paylaşımlı masalarla çeşitlendirilmiştir. Mekânda somut ve statik formlar tercih edilmiştir. Masalarda geometrik formlar (kare, dikdörtgen ve daire) ve oturma öğelerinde eğrisel formlar tercih edilmiştir. Oturma öğelerinde sıcak ve soğuk renklerin (mekânda kullanılan sıcak renk; kırmızı, turuncu, soğuk renk; mor, yeşil) ve nötr renklerin (siyah, beyaz, gri) birlikte kullanıldığı görülmektedir. Duvar, tavan, kolon ve havalandırma sistemlerinde nötr renk tercih edilmiştir. Mekânda kullanılan malzemelerde; zeminde ahşap, duvarda boya ve tuğla kaplama, masalarda ahşap, kolçaksız oturma elemanları, kaplamalarında ise kumaş tercih edilmiştir. Aydınlatma olarak çoğunlukta tavan armatürleri; ek olarak bazı noktalarda sarkıt aydınlatma tercih edilmiştir. Mekânda canlı müzik için sahne ve ses sistemi uygulaması yapılmış; ayrıca sahneyi aydınlatması için spot armatür kullanılmıştır. Duvarlarda tablolar, aksesuarlar, panolar ve murallar tercih edilmiştir. Logo ile mekânın kurum kimliği desteklenmiştir; fakat web adresi bulunmamaktadır. Havalandırma sistemi brüt halde kullanılmıştır (Görsel 6 ve 7).



Görsel 6 : Demm kafe iç mekân görüntüsü, Bahçelievler, İstanbul (Gündüzlü, 2020)



Görsel 7 : Demm Kafe iç mekân görüntüsü, Bahçelievler, İstanbul (Gündüzlü, 2020)

3.3 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada karşılaştırmalı analiz ve tasarımcı ile görüşme (röportaj) yöntemleri tercih edilmiştir. Konu ile alakalı araştırmalar yapıldıktan sonra, iç mimar Nazar Şigaher ve Emre Evrenos'un tasarlamış olduğu mekânın (İstanbul / Ataşehir Ranchero Restaurant) konsepti hakkında bilgiler edinmek için tasarımcı Nazar Şigaher ile görüşme yapılmıştır. Tasarımcıya 6 adet soru yöneltilmiştir. Görüşme 28 Kasım 2019 tarihinde saat 19:14'de başlamış ve 20:11'de sona ermiştir. Görüşme ses kaydına alınmış daha sonra ses kaydı deşifre edilmiştir. Deşifre yapılırken tasarımcının her kelimesine sağdik kalınarak Word'e aktarılmıştır. Araştırmada İstanbul Ataşehir'de bulunan Ranchero ve Bahçelievler'de bulunan Demm kafe, araştırmacı tarafından deneyimlenmiş, mekân fotoğrafları çekilmiş ve ergonomik ölçümleri karşılaştırabilmek için gerekli ölçüler alınmıştır.

Yapılan araştırmalar ve tasarımcı ile görüşmeler sonucunda, konsept oluşum sürecinde dikkat edilmesi gereken parametreler olan form, renk, malzeme, aydınlatma, akustik, doku, kurum kimliği, evrensel tasarım, ergonomi değişkenleri üzerinden seçilen her iki yeme- içme mekânın karşılaştırılmasına karar verilmiştir.

4. Bulgular ve Yorum

Tablo 1'de yukarıda detaylı olarak anlatılan iki adet yeme-içme mekanının karşılaştırmalı analizi yer almaktadır.

Tasarım Ve Konsept Evresinde Dikkat Edilmesi Gereken Kavramlar	Demm Kafe	Ranchero Restaurant
Form	Mekânda düz formlar tercih edilmiştir. Mekân statik forma sahiptir.	Mekânda düz ve eğrisel formlar tercih edilmiştir. Mekân dinamik forma sahiptir.
Renk	Tavanda beyaz, duvarlarda siyah renk tercih edilmiştir. Mekânda kullanılan sıcak renkler; kırmızı ve turuncu tonlarıdır. Mekânda kullanılan soğuk renkler; mor ve koyu yeşildir.	Tavanda siyah renk, duvarlarda gri renk ve yeşil renk tercih edilmiştir. Mekânda kullanılan sıcak renkler; kırmızı, turuncu ve yeşil tonlarıdır.
Malzeme	Zemin kaplaması için parke tercih edilmiştir.	Zemin kaplaması için granit tercih edilmiştir.
Aydınlatma	Mekân yapay ışıkla aydınlatılmaktadır. Bodrum katta olması sebebiyle gün ışığı almamaktadır. Masaların üzerinde bölgesel aydınlatma kullanılmamıştır. Doğrultulu ve yaynık ışık alanları bir arada kullanılmamıştır.	Mekân gün ışığı ve yapay ışıkla aydınlanmaktadır. Masaların üzerinde bölgesel aydınlatma kullanılmıştır. Doğrultulu ve yaynık ışık alanları bir arada kullanılmıştır.
Akustik	Oturma öğelerinde kumaş malzeme seçilmiştir. Akustik bir önlem alınmamıştır.	Oturma öğelerinde kumaş malzeme seçilmiştir. Perde ve halı kullanılmıştır. Akustik bir önlem alınmamıştır.
Doku	Oturma öğelerinde kumaş tercih edilmiştir. Islak mekânda seramik tercih edilmiştir. Zeminde ahşap tercih edilmiştir. Duvarda tuğla kaplama ve boya tercih edilmiştir.	Oturma öğelerinde kumaş tercih edilmiştir. Islak mekânda seramik tercih edilmiştir. Zeminde granit tercih edilmiştir. Duvarda boya, ahşap ve cam tercih edilmiştir.
Kurum Kimliği	Web adresi bulunmamaktadır. Mekânın ismi Demm ile çay arasında bir bağlantı oluşturulmuştur.	Web adresi bulunmaktadır. Mekânın ismi Ranchero ile Meksika kültürü arasında bir bağlantı oluşturulmuştur.

Evrensel Tasarım	Mekân bodrum katta bulunmasına rağmen girişte rampa bulunmamaktadır. Merdiven kenarlarında korkuluk bulunmamaktadır. Masalar, sandalyeler ve benzeri mobilyalardan arındırılmış ve en az 90 cm eninde net bir dolaşım alanı ile erişim sağlanmamıştır. Bankoların önünde ve mekân girişinde en az 150 cm x 150 cm boyutlarında manevra alanı bulunmamaktadır. Mekânda bulunan kitaphânın konumu uygun değildir. Acil çıkış konumu uygun değildir.	Mekânda kot farkı bulunmamaktadır. Masalara, 90 cm eninde net bir dolaşım alanı ile erişilebilmektedir. Bankoların önünde ve mekân girişinde en az 150 cm x 150 cm boyutlarında manevra alanı bulunmamaktadır.
Ergonomi	Ulaşılabilir sabit masa ve yeme-içme tezgâhlar yerden 70 cm ile 86 cm arasındadır. Oturma öğesinin üzerinde bulunan dolabın konumu uygun değildir.	Ulaşılabilir sabit masa ve yeme-içme tezgâhlar yerden 70 cm ile 86 cm arasındadır.

Tablo 1. Mekânların karşılaştırılması tablosu (Gündüzlü, 2020)

Tablo 1'de özet olarak yer verilen form, renk, malzeme, aydınlatma, akustik, doku, kurum kimliği, evrensel tasarım, ergonomi başlıkları üzerinden mekân karşılaştırmaları aşağıda detaylı olarak yorumlanmıştır.

Form bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe'de düz formlar kullanılmıştır. Eğrisel formların kullanılmaması, mekânın statik forma bürünmesine neden olmuştur. Eğrisel formların kullanılması maliyeti artıracığından mekânın konumu ve kitlesi göz önünde bulundurulduğunda bu yaklaşımın uygun olduğu düşünülmektedir.

Ranchero Restoran'da tavan ve cephede, hareket ve devinim getirecek özgün formlar kullanılmıştır. Bu yolla mekana farklılık kazandırmış; kullanıcı algısında çekicilik ve hatırdaki kalıcılık sağlanmıştır. Mekânın konumu ve kullanıcı kitlesi göz önünde bulundurulduğunda, hedef kitleye uygun bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Renk bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe'de tavanın açık renk olması mekânın yüksek algılanmasını sağlamaktadır. Mekânda sıcak renkler olan kırmızı ve turuncu tonlarının kullanılması heyecan verici ve teşvik

edici bir etki vermektedir. Mekânda kullanılan soğuk renkler olan mor ve koyu yeşil ise pasif sakinleştiricidir ve içe dönüklük etkisi yapmaktadır.

Ranchero Restoran'da tavanda siyah renk, duvarlarda gri renk ve yeşil renk tercih edilmiştir. Tavanın koyu renk olması mekânın alçak algılanmasına sebebiyet vermektedir. Mekânda sıcak renkler; kırmızı, turuncu ve yeşil tonlarının kullanılması heyecan verici ve teşvik edici bir etki vermektedir.

Malzeme bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe'de zemin kaplaması için parke tercih edilmiştir. Parke malzeme kayma, düşme vb. durumları en aza indirmektedir ve sesi emer. Aşınabilir yapıya sahiptir. Kamuya açık alanlarda aşınabilir malzeme kullanımı malzeme ömrünü azaltacaktır. Bu durumda ekonomik sorunlara yol açabilir. Fakat sesi emmesi yeme- içme alanlarının gürültülü mekânlar olduğu düşünüldüğünde olumlu karşılanmaktadır.

Ranchero Restoran'da zemin kaplaması için granit tercih edilmiştir. Kaygan olması sebebiyle düşme tehlikesi ile karşı karşıya gelinmesi mümkün olabilmektedir. Sesi emmez. Aşınmaya dirençlidir. Yeme-içme mekânlarının kullanıcı kapasitesi göz önünde bulundurulduğunda, kolay temizlenebilir ve dirençli olması bu malzemenin avantajlarıdır.

Aydınlatma bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe yapay ışıkla aydınlatılmaktadır; bodrum katta olması sebebiyle gün ışığı almamaktadır. Gün ışığından faydalanamamanın ekonomik yönden olumsuz etkileri bulunmakta ve mekânın ambiyansını olumsuz etkilemektedir. Gün ışığı almayan mekânın gerçek kimliği okunamamaktadır. Masaların üzerinde bölgesel aydınlatma kullanılmamıştır. Duvarlarda koyu renk tercih edilmesi sebebiyle ışık akısı büyük oranda yutulmuştur. Demm Kafe'de aydınlık düzeyinin yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Ranchero Restoran'ın gün ışığı ve yapay ışıkla aydınlanması mekânın kimliğini doğru okunmasını sağlamıştır. Ayrıca gün ışığı ekonomik açıdan da avantaj sağlamaktadır. Masaların üzerinde bölgesel aydınlatma kullanılması masada bulunan nesnelere net algılayabilmemize, masanın yerinin belirlenmesinde, ayrıca masada bulunan diğer kişilerle iletişim kalitesini üst seviye taşımamıza olanak sağlayacaktır. Doğrultulu ve yayınlık ışık alanları bir arada kullanılmıştır. Tavanda koyu renk tercih edilmesi sebebiyle ışık akısı büyük oranda yutulmuştur.

Akustik bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe'de oturma öğelerinde kumaş malzeme seçimi sesi absorbe etmektedir. Zeminde kullanılan ahşap malzeme sesi absorbe ettiğinden akustik anlamda doğru tercih ol-

duğu düşünülmektedir.

Ranchero Restoran'da oturma öğelerinde kumaş malzeme seçimi sesi absorbe etmektedir. Ayrıca bu mekânda perde ve halı kullanılmış olması, akustik konfora olumlu etki etmektedir. Fakat zeminde kullanılan malzeme sesi absorbe etmediğinden akustik anlamda doğru tercih olmadığı düşünülmektedir. Diğer taraftan, yeme-içme mekanlarında kullanıcıların belirli bir oranda sese gereksinim duyması sebebiyle, sesi tamamen absorbe etmemek gerektiği unutulmamalıdır (Bedük, 1998).

Doku bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe'de oturma öğelerinde kullanılan kumaşın yumuşak dokuya sahip olması kullanıcıya kendini daha rahat hissettirecektir. Islak mekânlarda sudan etkilenmeyecek, kolay temizlenebilir, düşüp kaymayı engelleyecek dokuya sahip seramik tercih edilmiştir. Zeminde düşüp kaymayı engelleyecek dokuya sahip ahşap tercih edilmiştir.

Ranchero Restoran'da oturma öğelerinde kumaş tercih edilmiştir. Islak mekânlarda seramik tercih edilmiştir. Zeminde kaygan dokuya sahip granit tercih edilmiştir. Kaygan yapıya sahip malzemenin zeminde kullanılması düşüp kayma riskini artıracaktır.

Kurum kimliği bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe'nin web adresi bulunmamaktadır. Mekânın ismi Demm ile çay arasında bir bağlam oluşturulmuştur. Dem bilindiği üzere çayın renk ve koku bakımından ifade ettiği durumu nitelemektedir. İşletmecî mekânda "devamlı çay olmasından" dolayı bu ismi tercih etmiştir. Mekanın logosu, ismi gibi kurumsal imajları konsept ile bağıntılı olması gerektiğinden, tek bir noktaya vurgu yaparak verilmek istenen imajın doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir. İşletmecî devamlı çay olmasından ötürü böyle bir yaklaşımda bulunmuştur fakat bu düşüncenin yanı sıra bu fikri destekleyen yaklaşımlar olmalıdır. Mekânın konsepti ile mekânın logosu, ismi, mottosu, kullanılan renk, menü tasarımı gibi mekan kimliğini oluşturan öğeler arasındaki bağın kurulması önemlidir.

Ranchero Restoran'ın web adresi bulunmaktadır. Web adresi kullanılması mekânın kimliği hakkında kullanıcıya ön bilgi edinmesinde kolaylık sağlamaktadır. Ayrıca hedef kitleye ulaşmayı sağlamaktadır. Ranchero, Meksika yerlisi anlamına gelmektedir. Meksika mutfağı tanıtıldığından ötürü mekânın ismi mekânın kimliğini yansıtmaktadır. Mekân logosunun yazı fontu, mekânda kullanılan donatılar, aksesuarlar gibi mekânın kimliğine yönelik bütün tutumların konsept ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Mekânını ismi, seçilen renkleri, Meksika'ya özgü aksesuarlar ve bitkilendirme (kak-

tüsler), bu düşünceyi desteklemektedir.

Evrensel tasarım bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe bodrum katta bulunmasına rağmen girişte rampa bulunmamaktadır. Erişilebilir değildir. Merdiven kenarlarında korkuluk bulunmamaktadır. Masalar, sandalyeler ve benzeri mobilyalardan arındırılmış, en az 90 cm eninde net bir dolaşım alanı sağlanmaması kullanıcıların mekânda erişimini güçleştirecektir. Bankoların önünde ve mekân girişinde en az 150 cm x 150 cm boyutlarında manevra alanı bulunmaması tekerlekli sandalye kullanıcıları, bebek puseti kullanan bireylerin erişimini güçleştirecektir. Mekânda bulunan kitaplık oturma ögesinin arkasında bulunduğundan erişilebilir değildir. Acil çıkış herkes tarafından erişilebilir değildir. Ayrıca acil çıkış önünde masa bulunması bakımından ulaşılabilir değildir. Demm Kafe'nin birçok noktada evrensel tasarım ilkelerine uygun olmadığı düşünülmektedir.

Ranchero Restoran'da kot farkı bulunmamaktadır. Masalara, 90 cm eninde net bir dolaşım alanı ile erişilebilmektedir. Bankoların önünde ve mekân girişinde en az 150 cm x 150 cm boyutlarında manevra alanı bulunmaktadır. Erişim için tüm imkânların sağlanması kullanıcıyı mekânda güvenli ve konforlu hissettirecektir. İç mimar tarafından tasarlanan Ranchero Restoran'ın evrensel tasarım ilkelerine birçok konuda uygun olduğu düşünülmektedir.

Ergonomi bağlamında değerlendirildiğinde; Demm Kafe'de ulaşılabilir sabit masa ve yeme-içme tezgâhlar yerden 70 cm ile 86 cm arasında olup ergonomik kriterlere uymaktadır. Oturma ögesinin üzerinde bulunan dolap erişilebilir değildir. Aynı zamanda kazaya sebebiyet verebilecek potansiyelidir. Bu sebeple ergonomik kriterlere uygun değildir.

Ranchero Restoran'da ulaşılabilir sabit masa ve yeme-içme tezgâhlar yerden 70 cm ile 86 cm arasında olup ergonomik kriterlere uymaktadır.

Her iki mekân karşılaştırıldığında görüldüğü üzere, Demm Kafe'de ergonomik kriterlere uymayan yaklaşımların olduğu ve detayların göz ardı edildiği görülmektedir. Ranchero Restoran'da ise ergonomik kriterlere zıt düşecek bir durumla karşılaşılması. Ranchero Restoran ergonomik açıdan güvenilir, erişilebilir ve ulaşılabilir. Bu noktada, bir tasarımcı tarafından şekillendirilmiş mekânın en belirgin özelliğinin erişilebilirlik olduğu görülmektedir.

5. Sonuç

Bu çalışmada, özgün ve özgün olmayan mekân tasarımlarının arasındaki farkları ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda form, renk, malzeme, aydınlatma, akustik, doku, kurum kimliği, evrensel tasarım, ergonomi kav-

ramları üzerinden seçilen iki kafenin karşılaştırılması yapılmış ve çalışmayı desteklemesi için tasarımcının görüşlerinden faydalanılmıştır.

Çalışmada elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir:

- Bir fikir bağlamında tasarımcı tarafından şekillendirilmiş özgün mekânlar, özgün olmayan mekâna göre bütüncül, ayırt edici, fark yaratan kimliklere sahiptir.
- Özgün mekânlar, özgün olmayan mekâna göre evrensel tasarım bakımından daha güvenilir ve ergonomi bakımından daha konforlu mekanlardır.
- İç mimarın birincil görevleri, bireylerin mekânda güvenliğini, konforunu sağlamak ve mekânı, işlevine ve kullanıcı kitlesine uygun tasarlamaktır. Özgün mekanlarda, kullanıcıların güvenliği, rahatlığı, sağlığı ve memnuniyet seviyesi hassasiyetle düşünülmektedir.

Bir mekânın kavram seçimi yani konsepti kullanıcıyı doğrudan etkilemektedir. Mekânın konforlu, kimlikli, nitelikli ve özgün olarak algılanabilmesi için araştırmacı tarafından belirlenmiş form, renk, malzeme, aydınlatma, akustik, doku, kurum kimliği, evrensel tasarım, ergonomi ve mobilya seçimlerinin bir bütün olarak düşünülmesi gerekmektedir. Mekân, tasarımcısının bilgisi ve tecrübesi dâhilinde şekillendiğinde kimlikli, konforlu, güvenilir gibi nitelikler kazanacak ve kullanıcıyı memnun edecektir. Bir mekân formu, rengi, malzemesi, aydınlatması, akustiği, dokusu ile ayrılmaz bir bütündür. Bu bileşenlerden her hangi birinin düşünülmediği noktalarda eksikliklerin olması kaçınılmazdır. İç mimar, mekanı bir bütün olarak tasarlayabilecek donanımına sahiptir. Çalışmada iç mimar tarafından tasarlanmış özgün mekân kimlikli, konforlu ve güvenilirdir. İç mimar mekânla ilgili problemleri, kullanıcı ve işveren beklentilerini saptamış ve özgün bir biçimde tasarlamıştır. Mekânda kullanılan mobilya ve donatılar işleve ve kullanıcıya uygun bir şekilde tasarlanmıştır.

Bu çalışmada, özgün tasarıma sahip olan ve olmayan iki yeme-içme mekânının iç mimari özellikleri üzerinden karşılaştırılmıştır. Gelecek araştırmalarda, kullanıcıların içinde buldukları mekanla ilgili algıları da tartışmalara dahil edilebilir. Kullanıcıların farklı tasarımlara sahip mekanlardaki algıları ve duygu durumları tartışılabilir. Kullanıcıların sosyo-demografik özelliklerinin özgün ve özgün olmayan tasarımları algılamadaki etkisi araştırılabilir. Tasarımcılar tarafından geliştirilmiş konseptlerin ve bütüncül tasarımların kullanıcılar tarafından ne derece algılandığı tartışılabilir. Sonuç olarak, bu çalışma benzer konularda yapılacak diğer araştırmalara örnek olarak düşünülebilir.

Kaynakça

Bayram Kaya, K. (2012). *Geleneksel Mardin Evlerinin Tasarım ve Ergonomi İlişkisi Bağlamında İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Elazığ.

Bedük, D. (1998). *Şehir içi Otel Restoranlarının Tasarım İlkelerine Bir Yaklaşım ve İstanbul'daki Uygulamaların İrdelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Diñer, A. (2011). *Konutlarda Mekân Tasarımı Kriterlerinin Görsel Algılama Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

DEB Akreditasyon Merkezi. (2019). *Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu*. İstanbul.

Erçevik Sönmez, B. (2016). *Kentsel Mekânda Navigasyon Kullanımının Yön Bulma Sürecine Etkilerinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Programı, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Genç Sarı, E. (2019). *Alakart Restoranların İç Mekân Tasarımında Ergonomik İlkelerin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Gezer, H. (2012). "Malzemenin Gizil Güçlerinin Mimariye Katkısı", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 10 (20), 97-118.

Gündüzlü, E. (2019, 28 Aralık). *Nazar Şigaher ile Özgün Mekân Tasarımlarının Kullanıcıların Algı-Davranışları Üzerindeki Etkileri Üzerine Söyleşi*. İstanbul.

Gürani, Y. (2018). "Tekstil Yüzeylerin İç Mekân Tasarımında Akustik Amaçlı Kullanımı", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5 (6), 48-55.

Güvensey, Ç. (2008). *Kurum Kimliği ve Kafeler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Harazi, B. (2018). *Lüks Restoranlarda Aydınlatma Tekniği Kurallarının Uygulanması Ve Örnek Restoran İncelemeleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kaptan, B. (1997). *İç Mimaride Form-Mekân İlişkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Kın, R. E. (2007). *Tasarımda Doku Kavramı ve İşlevselliği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Neufert, E. (2012). *Yapı Tasarım Bilgisi* (çev. Burhan Çiçek). İstanbul: Beta Basın Yayım.

Neuman, W. Lawrence (2013). "Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar" 6. Baskı. Çeviren, Özge, Sedef, Yayın Odası, Ankara (2006).

Özdemir, T. (2005). "Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14 (2), 391-401.

Robinson, D. I. (1970). *An Investigation Of Psychophysical Color Phenomena And Their Application To Interior Design*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, North Texas State University, Texas.

Sümer, H. (2011). *İç Mekân Tasarımında İşlev-Eylem İlişkisi Kapsamında Zemin Döşeme Malzemeleri Ve Seçim Ölçütleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Uçar Kahraman, E. C. (2019). *Mekân Kimliğinin Fine Dining Restoranlar Örneğinde İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

İnternet 1: ABOUT IFI, International Federation of Interior Architects / Designers. Web: <https://ifiworld.org/about/> adresinden 27 Aralık 2019'da alınmıştır.

İnternet 2: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İç Mimarlık. Web: <https://www.msgsu.edu.tr/faculties/mimarlik-fakultesi/ic-mimarlik-bolumu> adresinden 27 Aralık 2019'da alınmıştır.

İnternet 3: Ticaret Bakanlığı Sayısı En Fazla Artan 20 Meslek Tablosu ve 2014 Yılı Sayısı En Fazla Artan 20 Meslek Tablosu. Web: <https://ticaret.gov.tr/data/5d774a8313b876bdfcd7c334/2-Sayisi%20En%20Fazla%20Artan%202020%20Meslek.pdf> adresinden 30 Aralık 2019'da alınmıştır.

Görsel Kaynakları

Görsel 1: Ranchero Restaurant Google Maps haritası. Web: <https://www.google.com.tr/maps> adresinden 01 Ocak 2020 'de alınmıştır.

Görsel 2: Ranchero'nun Ataşehir Watergarden açılışında ünlü isimler de Meksika lezzetlerini deneyimledi. Web: <https://www.turizminsesi.com/haber/rancheronun-atasehir-watergarden-acilisinda-unlu-isimler-de-meksika-lezzetlerini-23661.htm>

adresinden 01 Ocak 2020'de alınmıştır.

Görsel 3: Rancho. Web: <https://www.zomato.com/istanbul/rancho-bat%C4%B1-ata%C5%9Fehir-istanbul/reviews> adresinden 15 Nisan 2020'de alınmıştır.

Görsel 4: Rancho Mexican Restaurant. Web: <https://rancho.com.tr/atasehir> adresinden 01 Ocak 2020'de alınmıştır.

Görsel 5: Demm Kafé Google Maps haritası. Web: <https://www.google.com.tr/maps> adresinden 01 Ocak 2020'de alınmıştır.

Gerçeğin Mayasını Ortaya Çıkaran Yaratıcı Üretim Süreçlerinin “Küçük Prens” ve Çeşitli Örnekler Üzerinden İncelenmesi

Arş. Gör. Barış Hasırcı

Makale Geliş Tarihi: 15.10.2020
Yayına Kabul Tarihi: 26.02.2021

Özet

Antione de Saint-Exupéry'nin yazıp resimlediği “Küçük Prens” kitabındaki önemli bir ileti şöyledir: “İnsan ancak yüreğiyle baktığı zaman doğruyu görebilir. Gerçeğin mayası gözle görülmez” (Saint-Exupéry, 2015: 84). Makale, resimlemelerle dolu kitaptaki bu iletinin, yaratıcı üretim süreçleri üzerinden ele alınmasını içerir. Kitaba göre gerçekler gözle görülemiyorsa, resimlemelerin kitaptaki işlevinin sorgulandığı makalede, çocuksu ve yaratıcı etkinliklerin kişinin özüyle iletişim kurmasını sağladığı için yaratıcı üretim süreçlerinin kilidini açtığı görüşü sunulmaktadır. Küçük Prens öyküsündeki olay örgüsünün, yazarın kendi hayatı, psikiyatr Carl Gustav Jung'un deneyimleri ve yönetmen Tim Burton gibi insanların çalışmalarıyla örtüştüğü noktalardan hareketle, düşüncelere çokça bel bağlayan insanların içsel dünyalarının cansızlaştığı ve bu durumu değiştirmek için kişilerin duygularına, sezgilerine ve içgüdülerine kulak vermesi gerektiği görüşü savunulur. İnsanların özleriyle iletişimlerinin iyi olması ve sezgisel yetilerinden yararlanabilmesi için çocukluktan kendi özel yönlerinin korunup geliştirilmesi gerektiği yorumunun savunulduğu makalede, bireylerin bu şekilde yetiştirilmesi önerilir çünkü bu tür insanlar, kendilerini olduğu gibi topluluklarını da iyileştirme gücünü barındırırlar.

Anahtar Kelimeler: Resimleme, Çocuk, Kalıplaştırma, Sezgi, Simge.

AN INVESTIGATION OF CREATIVE PRODUCTION PROCESSES REVEALING WHAT IS ESSENTIAL THROUGH “THE LITTLE PRINCE” AND OTHER EXAMPLES

Abstract

A message in the book “The Little Prince” by Antoine de Saint-Exupéry is: “What is essential is invisible to the eye” (Saint-Exupéry, 2015: 84). The article questions both the statement and the purpose behind the illustrations and arrives at the point that, childlike and creative activities allow people to get in touch with their essence thus unlocking the creative process. Using parallels between the book, the life of the author, experiences of people like Carl Gustav Jung and Tim Burton, it is discussed that the inner lives of people who put much stock in logic become unlively and to remedy this, one has to take heed of one's intuition. For people to be in touch with their essences, their individuality needs to be developed from childhood. It is suggested that, people who are raised in this way will be able to heal themselves and their communities.

Keywords: Illustration, Child, Indocrination, Intuition, Symbol.

Giriş

Pilot ve yazar Antoine de Saint-Exupery'nin kaleme aldığı ve dünyanın en çok okunan kitaplarından olan "Küçük Prens", anlatıcının çocukken resim yapmayı çok sevdiğini yalnız resimlerini anlayamayan yetişkinlerin kendisini önemli kabul edilen bir meslek bulmaya yönlendirdiğini, bundan ötürü resim yetisini geliştiremeyip sonunda pilot olduğunu anlatmasıyla başlar. Bu giriş bölümünden sonra anlatıcı, Sahra Çölü'ne zorunlu iniş yapmak zorunda kaldığı bir uçuşta, çölün ortasında uçağını onarmaya çalışırken kendisinden koyun resmi yapmasını isteyen bir çocukla karşılaşmasını anlatır. Anlatıcının veya çoğu kaynakta tanımlandığı şekliyle "pilot"un "Küçük Prens" olarak adlandırdığı çocuk, başka bir gezegenden, sevdiği gülü geride bırakarak gelmiştir ve Dünya'ya doğru ilerlerken çeşitli gezegenlerde ilginç yetişkinlerle tanışmıştır. Dünya'ya varınca önce kendisini gezegenine geri yollayabileceğini söyleyen bir yılanla, ardından evcilleştirilmek isteyen bir tilkiyle karşılaşan Küçük Prens, susuz kaldığında pilotla birlikte gizli bir su kuyusu bulur ve ikisi de güçlerini geri kazandıktan sonra Küçük Prens gezegenine dönmek için yılanla tekrar buluşur ve pilot da önceki yaşamına döner. "İnsanların Dünyası" adlı kitabında, gerçek hayatında pilotluk mesleğini yürütmüş olduğunu ve bir uçuşunda Sahra Çölü'ne iniş yapması gerekince günlerce susuz kalıp kurtuluş yolları ararken bir tilkiyle karşılaştığını, sonuçta çöldeki bir yabancı tarafından kurtarıldığını anlatan yazarın (Saint- Exupéry, 2006: 101-142), "Küçük Prens" öyküsünü yaratırken kendi hayatından esinlenmiş olduğu görüşüne varılabilir. Buradan hareketle, kitabı kendi resimlemeleriyle renklendiren yazarın (Görsel 1), öyküdeki pilotun anlattığı gibi çocukken resim yapmayı çok sevmiş olmasına rağmen yetişkinlerin yönlendirmelerinden ötürü resim yeteneğini geliştirmek yerine pilot olmaya yönelmiş olduğu düşünülebilir.



Görsel 1. Küçük Prens kitabının ilk Fransızca basımının kapağı. İlk basıldığından itibaren kitap kapağında "yazarın kendi resimleriyle" tanımlaması yer alır.

Küçük Prens karakteri öyküde ilk kez ortaya çıktığında, pilota ilk söylediği şey "Lütfen... bir koyun çizer misiniz?" (Saint- Exupéry, 2015: 12) olur. Pilotun öykü boyunca yaşayacağı değişim ve gelişim, bu sorunun sorulmasıyla birlikte Küçük Prens'le tanışması ve çizimler yapmasıyla başlar. Kendi hayatı ve yarattığı pilot karakterinin hayatı arasında paralellikler bulunan yazarın, resim yapmaya tekrardan odaklanmasında Küçük Prens romanını resimleriyle zenginleştirmek istemesinin etkisi olmuş olabilir. Bununla birlikte, öykünün merkezindeki iletilerden olan ve Küçük Prens'e çölde tanıştığı tilki tarafından söylenen sözler, görüntülerin önemli olmadığını vurgular gibidir: "İnsan ancak yüreğiyle baktığı zaman doğruyu görebilir. Gerçeğin mayası gözle görülmez" (Saint- Exupéry, 2015: 84). Makale çalışması, bu sözlerden yola çıkılarak şu soruların cevaplarını bulmak amacıyla yürütülmüştür: Yazarın, kitabında gerçeklerin gözle görülemediğini savunduğu göz önünde bulundurulursa, kitaba esasen görme yetisine yönelik olarak hazırlanmış resimlemelerini ekleme ihtiyacını neden duymuştur? Resimlemelere yürekle bakılınca "gerçeğin mayası" görülebilmekte midir ve bu maya nedir? Gerçeğin mayasını görmek için "yürekle bakmak" etkinliği nasıl yapılabilir? Resim ve başka yaratıcı etkinlikler yoluyla gerçeğin mayasının yansıtılabilmesi için nasıl çalışmak gerekir ve bu beceri insanların içinde nasıl yeşertilir? Belirtilen sorulara bulunabilecek cevaplarla yaratıcı çalışmaların incelenmesi ve yaratıcı etkinliklerin yürütülmesi süreçlerine katkıda bulunulması umulmaktadır.

1. Saint-Exupery'nin İçsel Resimleri

Amerikalı foto-muhabir John Phillips, Saint-Exupery'nin Küçük Prens'i sık sık kağıtlar üzerine çizdiğini gözlemledikten sonra bu karakterin yazarın hayatına nasıl girdiğini sorduğunda onun, bir gün boş bir kağıda bakarken bu çocuğun kendisine görüldüğünü ve kim olduğunu sorduğunda "Ben Küçük Prens'im" cevabını aldığını aktarır (Cerisier ve Lacroix, 2013: 42). Uçak uçururken bile sıklıkla çizimler yapan Saint-Exupery'nin yarattığı Küçük Prens karakterinin önce çizimler yoluyla mı, metnin hazırlanış aşamasında mı ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Bununla birlikte, kitaptaki resimlemelerin belki metin kadar önemli olduğu Simone de Saint-Exupery'nin anlatımından çıkarılabilir: Simon de Saint-Exupery, kardeşi Antoine'ın annelerine yazdığı bir mektupta, iç yaşantıları söze dökmek için güçlüğünü ve onları anlatmanın kendini beğenmişlik olacağını belirttiğini anlatır. Ablasına göre, Antoine'ın "kendinde sakladığı ve peri masalından başka bir biçimde ifade bulması güç olan o geçmiş yılların nostaljisi, çiçekler, sokakta bulup evcilleştirdiği hayvanlar, o şiir hazinesi" sonunda Küçük Prens kitabının çizimlerinde kendilerine yer bulurlar (Cerisier ve Lacroix, 2013: 43). Küçük Prens'in yazarı, açıklamakta güçlük

duyduğu karmaşık iç yaşantısını hem bir öyküye hem de kitapta yer alan resimlemelere dönüştürerek dışı vurmayı başarmıştır. Resimlemeler, metnin görsel bir yansıması ve çocukların ilgisini çekmeye yönelik bir girişim olmaktan çok, yazarın derin duygu ve düşüncelerinin bütün olarak aktarılabilmesi için kitap içerisinde bulunması gereken bir unsur olarak algılanabilir. Burada destekleyici kanıtlardan biri de resimlemelerin, kitabın okur üzerinde yarattığı etkiyi zenginleştirmesinin yanında, öykünün içinde yer almasından ötürü onun ayrılmaz bir parçası olmasıdır. Yazar, öyküde sözü edilen ve pilotun çocukken yapmış olduğu resimleri, Küçük Prens'in istemiş olduğu koyun resmini, Küçük Prens'in genel görünüşünü pilotun kaleminden geldiği şekilde okura sunmak istemektedir: "Altı yaşından beri boa yılanlarının içten ve dıştan görünüşlerinden başka şey çizmemiş biri için bu yaşta yeniden resme başlamak güç iş doğrusu. Kuşkusuz, resimleri asıllarına benzetmek için elimden geleni yapacağım" (Saint-Exupery, 2015: 23).

Hüzünden ve yalnızlıktan sıklıkla söz edilen öyküde pilotun içinde kaldığı çölün simgesel olarak pilotun ruhunun veya hayatının çöl gibi kuru ve cansız olduğunu yansıttığı düşünülecek olursa, pilotun bu ruhsal çölde kalma nedeninin anlaşılması için kitabın girişine bakılabilir: Pilot, çocukken resim yapmaya meraklıdır yalnız resimleriyle göstermek istediklerini kavrayamayan yetişkinler onu matematik, bilim gibi önemli olduğu kabul gören konulara yönlendirir (Saint- Exupéry, 2015: 9-11). Yönlendirmeler sonucunda kendisini adamaya istekli olduğu resim dalından vazgeçen pilot, yetişkinlerin önemli sayabileceği pilotluk mesleğine yönelir. Kitabın girişindeki bu bölüm, Saint-Exupery'nin Küçük Prens'ten önce yayınladığı "İnsanların Dünyası" adlı kitabın son bölümünde, bir trende annesi ve babası arasında uyuyan çocuğu görünce düşündükleriyle örtüşür niteliktedir:

Masalların küçük prensleri hiç de farklı değildi ondan: Korunsa, üzerine titrense, yetiştirilseydi, neler olmazdı ki! Bahçelerde değişim sonucu, yeni bir gül doğduğu zaman, bütün bahçıvanları bir heyecandır alır. Gül başka güllerden ayrılır, gül bakılır da bakılır, el üstünde tutulur. Ama insanlar için bahçıvan yoktur. Çocuk Mozart da ötekiler gibi kalıptan geçecektir (Saint-Exupery, 2006: 164).

İki kitapta da işlenen konulara bakılacak olursa, her insanın kendine özgü ilgi alanında Mozart'ın müzikte gösterdiği başarının benzerini gösterme potansiyeline sahip olduğu yalnız çoğu zaman çevresinin kalıplaşmış düşüncelerinden ötürü ilgisini çeken ve yetenekli olduğu alandan başka alanlara yönlendirilerek yapabileceklerinin küçük bir bölümüyle yetinmek zorunda kaldığı vurgusu yapılmaktadır. Kendisini heyecanlandıran ve hayata bağlayan yanlarıyla bağları zayıflatılan bir bireyin içsel dünyasının

çölleşmesinden söz edilebilir. Küçük Prens kitabındaki pilot karakterinin, yazarın İnsanların Dünyası'nda söz ettiği türden bir kalıplaşmadan geçtiği için içsel bir çölde kalmış olduğu yorumuna varılabilir (Görsel 2).



Görsel 2. Joann Sfar'ın Küçük Prens çizgi romanından, pilot karakterinin uçağıyla çölde mahsur kaldığını gösteren bir kare.

Saint-Exupery, insanların kendilerine özgü özellikleriyle birlikte korunarak yetiştirilmesi yoluyla inanılmaz sonuçlara ulaşabileceğini belirtir. Bu şekilde yetişen bir bireyin hayatının ruhsal çöle dönüşmesi olasılığı düşük olurken yetenekleri doğrultusunda ilerlediği alanda, Mozart'ın müzikte olmuş olduğu gibi bir deha olması olasılığı da çok daha yüksek olacaktır. Yetişkinlerin kalıplaştırmadan geçmiş olan pilotun çölden çıkması için bir yetişkin olarak önemli gördüğü uçağı onarma eylemine ara verip kendi çocukluğunun veya içindeki özün bir yansıması gibi olan Küçük Prens'le ilgilenmesi, onun istek ve ihtiyaçlarına kulak vermesi gerekir. Bu isteklerin başında da koyun çizimi gelir. Çizim yoluyla aralarındaki bağ güçlenen ikili, birbirilerine destek olarak çölde gizli kalmış olan kuyuyu bulur ve suyunu içerek hayatta kalmayı başarır. Burada anlatılmak istenen sanki, kişinin çocukken saf olarak bulunan özellikleriyle yetişkinlikte bir şekilde tekrar iletişime geçmeyi başarmasının, kalıplaşmanın yaratmış olduğu cansız bir yaşamdan tekrar ruhunu besleyen bir varoluşun yolunu bulabilmesi için gerekli olduğudur. Bu süreç, Saint-Exupery için Küçük Prens öyküsünü kaleme alması ve kitabın resimlerini yapmasıyla gerçekleşmiş gibidir. Metin ve resimler, yazarın deneyiminin bütününe oluşturdukları için kitapta bir arada bulunmaları doğal olarak görünmektedir ve resimlerin, yansıttıkları olaylardan öte yazarın özüyle kurduğu iletişimi yansıttıkları yorumuna varılabilir.

2. Jung ve "Giriş Töreni"

Küçük Prens öyküsünde pilotun yaşadığı olaylar Anotine de Saint-Exupery'nin gerçek hayattaki deneyiminin bir yansıması olarak ele alınırsa, bu sürecin bir benzerinden İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung'un da geçmiş olduğundan söz edilebilir ve yaratıcı etkinlik ve düşüncenin gelişimi arasındaki ilişkinin anlaşılması için incelenmesinde fayda olabilir.

Psikanaliz biliminin kurucusu olan Sigmund Freud'la yollarını ayırdıktan sonra bir "iç kararsızlık" ve "yönünü kaybetme" dönemi içerisine giren Jung, kendisini nedenini bilemediği bir baskı altında hissetmeye ve bundan ötürü ruhsal bir rahatsızlığı olduğunu düşünmeye başlar (Jung, 2015a: 205-208). Ünlü psikiyatrist, bu dönemde ruhunu Küçük Prens kitabında olduğu gibi bir "çöl"e benzetir: "Ruhumun bir çöl olduğunu, çorak, tozlu ve susuz bir çöl olduğunu düşünmemiştim... Benliğim neden bir çöl? Kendi dışımda, insanlar ve olaylar içinde çok mu fazla yaşadım? Kendime sevgi göstermedim mi?" (Jung, 2015b: 117).

Geçmişle ilgili çözülmemiş bir konu olduğunu düşündüğü için hayatını ve özellikle de çocukluğunu inceleyen yalnız bir sonuç elde edemeyen Jung, durumuyla ilgili herhangi bir şey bilmediği görüşüne varır ve aklına ne eserse onu yapmaya karar verir. Kendisini bilinçli bir biçimde bilinçdışının akıntısına koyveren bilim insanı, ilk olarak on veya on bir yaşlarında taşlarla ve çamurla evler ve kaleler yaptığını hatırlar ve anıları onu duygusallaştırınca "Küçük çocuk hala buralarda ve bende olmayan yaratıcı bir yaşamla dolu" (Jung, 2015a: 208) yorumunu yapar. Psikiyatrin içindeki yaratıcı çocukla karşılaşması, pilotun Küçük Prens'le karşılaşmasına benzetilebilir. On bir yaşındaki kendisiyle arasında bir köprü kurmak isteyen psikiyatrist, çocukluk yaşamını incelemek için çocuksu oyunlar oynamaya, taşlarla yapılar kurmaya başlar. Öğle yemeğinden sonra ve hasta ziyaretleri arasında kendini kulübeleri, kalesi ve kilisesi olan bir köy yapmaya adar. Oynadığı oyunun zihnini açtığını belirten psikiyatrist, bu sürecin anlamını sorgular ve yanıt bulamasa da kişisel mitini bulma yolunda ilerlediğini hisseder (Jung, 2015a: 209-210). Oyun, Jung'da bir hayaller seline yol açar ve özenle kağıda döktüğü imgeler çoğu yayınının temelini oluşturur. Bu tür uğraşların, çalışmaları için birer "giriş töreni" işlevi gördüğünü anlayan Jung, durumu "Ne zaman bir duvarla karşılaşsam ya resim yapar ya da taşlarla uğraşırım" (Jung, 2015a: 210) şeklinde belirtir. Ünlü psikiyatristin giriş töreni olarak tanımladığı etkinlikler, Küçük Prens'teki pilotun çölde koyun resimleri yapmasına benzetilebilir. Bu resimler, pilotun çölden kurtulması için ilk adımdır.

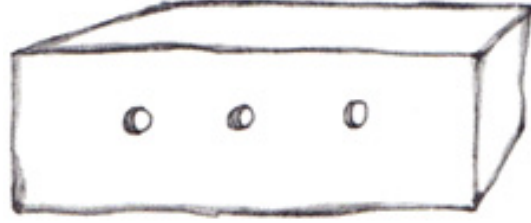
Yapı oyunları, Carl Gustav Jung'un iç kararsızlık döneminden çıkışı için bir başlangıç noktası olsa da yönünü kaybetme ve baskı duygusundan kurtulup yaşam suyuna kavuşması zaman alır. Hayallerini, yazılarla ve resimlerle "Kara Kitap" olarak adlandırılan çalışmasında toplayan psikiyatrist, buradaki içeriği kaligrafi ve resimlerle, özellikle de mandala resimleriyle süsleyerek "Kırmızı Kitap"a geçirir (Jung, 2015a: 224). Benliğinin hallerini gösteren şifreler olarak tanımladığı mandala resimlerinin anlamlarını çözmesi, Jung'un hayatındaki bu zorlayıcı dönemden çıkmaya başlamasında önemli bir etken olur. Ona göre, ruhsal gelişimin merkezinde "bireysellik" vardır ve mandala benliğinin dışı vurumudur (Jung, 2015a: 234-235). Ruhsal gelişimde merkezin çevresinde dönüp dolaşılır ve her adım kişiyi odak noktasına, yani bireyleşmeye götürür. Bu görüşe ulaşması sayesinde Jung'un iç huzuruna ve dengesine kavuşması, Küçük Prens öyküsündeki pilotun çölden çıkmayı başarıp insanların dünyasına geri dönmesine benzetilebilir. Pilotun çölden çıkabilmesi için benliğinin merkezindeki Küçük Prens'in isteklerine kulak vermesi ve ona sahip çıkması gerekir. Jung'un da ruhsal çölden çıkabilmesi için çocukluğundaki oyunları oynama yoluyla özüyle bağlantı kurmaya başlaması ve hayatının büyük bir bölümü boyunca kendisine bilinçdışının verdiği "sezgisel anlayıştan" bilimsel, somut yorumlara ulaşması gerekir (Jung, 2015a: 224). Burada, "sezgisel anlayış" kavramı önemlidir çünkü bu kavram, Saint-Exupery'nin kitabında yer alan yürekle bakıp gerçeğin mayasını görebilmek eylemiyle örtüşür gibidir.

Jung'un, bilinçsizce yaptığı çocuksu ve yaratıcı eylemleri bilinçli bir şekilde inceleyip onlardan bilimsel bir anlam çıkarması, Küçük Prens öyküsünün başında pilotun çocukken yaptığı ve yetişkinlerin anlayamadığı fil yutmuş boa yılanı resmini hatırlatabilir: Ona göre yetişkinler, geçmiş oldukları kalıplaşmadan ötürü resmi "şapka" olarak yorumlar. Pilot, resmi kendisi gibi yorumlayacak birisini aramaktan vazgeçmez: "Zekası azıcık parlak görünen birine rastladığımda... Resim No. 1'i çıkarıyor, deneyimi uyguluyordum. Gerçekten kavrayışlı biri mi... anlamaya çalışıyordum. Ama hepsinin verdiği karşılık birdi: 'Şapka'" (Saint-Exupery, 2015: 11) (Görsel 3).

Konu, pilotun Küçük Prens'le tanışmasında tekrar gündeme gelir; resmi hemen fil yutmuş boa yılanı olarak tanımlayan ve dolayısıyla kavrayışlı birisi olduğu anlaşılabilen Küçük Prens, pilotun yaptığı koyun çizimlerinin hiçbirisiyle tatmin olmaz, ta ki pilot bir kutu çizip koyunun kutunun içinde olduğunu belirtene kadar (Görsel 4). Kutu resmini gören Küçük Prens, koyunu artık istediği gibi hayal edebileceği için çok mutlu olur ve resmi beğenir.



Görsel 3. Küçük Prens kitabında yer alan fil yutmuş boa yılanı resimlemesi.



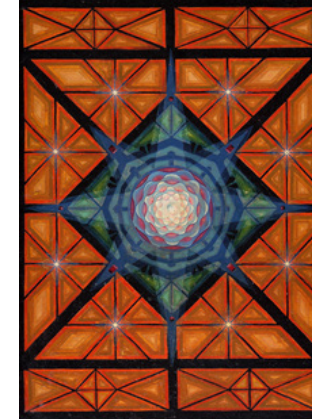
Görsel 4. Küçük Prens kitabında yer alan ve Küçük Prens karakterini memnun eden kutu içindeki koyun resimlemesi.

Pilotun yaptığı boa yılanı ve kutu resimlerinin ikisinde de gizli bir içerik vardır ve yazara göre bu içeriği gerçekten kavrayışlı olan kişiler görebilmektedir. Bununla birlikte, zekası parlak olan Küçük Prens, yoruma yeterince açık olmayan ve pilotun koyunlarla ilgili bakış açısını fazlaca somut bir şekilde ortaya koyan koyun resimlerini hayal gücüyle zenginleştirerek kendine özgü bir yorum getiremediği için tatmin edici bulmaz. Belki de buradan, gerçekten kavrayışı güçlü olan birisinin, karşılaştığı yaratıcı etkinlik nesnesinde sezgisel olarak keşfedilebilecek soyut bir içerik bulmayı beklediği yorumuna varılabilir.

Küçük Prens'teki resimlemelerle Kırmızı Kitap'ta yer alan mandala resimlerinin yarattıkları etkiler farklı olsa da ortaya çıkış noktaları arasında bir benzerlik olduğundan söz edilebilir. Oynadığı oyunların, gördüğü hayallerin ve yaptığı mandala resimlerinin barındırdığı gizli içeriğin simgesel yapısını çözmesiyle birlikte Jung, hayatına ve çalışmalarına devam edebilir. Ona göre, bu tür etkinliklerde ortaya çıkan imgelerin kesin olarak açıklanamayan "bilinçdışı" yönünü zihin sezgisel olarak keşfetmeye çalışırken kalıpsal mantığın ötesindeki duygu ve düşüncelere yönelir (Jung, 2016: 17). Simgelerle örülmüş bu yaratıcı etkinliklerin esas işlevinin ruhsal dengenin yeniden kurulması olduğunu savunan psikiyatrist (Jung, 2016: 46), süreci bu şekilde yorumlayarak mandalanın, kişiliğin bütünlüğünün dışı vurumu olduğu görüşüne ulaşır ve bu, onun içsel çölündeki su kuyusunu bulması olur.

Jung'un iç kararsızlık ve yönünü kaybetme döneminden iyice çıkmasını sağlayan bir deneyim, Küçük Prens kitabının çölde gizli olan kuyusu gibi, bir "yaşam gölü" olarak karşısına çıkar. 1927 yılında gördüğü bir düş-

te, yağışlı, bir kış gecesinde kendisini isli Liverpool kentinde bulan Jung, bir düzine İsviçreliyle birlikte karanlık sokaklardan bir yamaca tırmanır ve kendini geniş bir meydana atar. Meydanın ortasında, yuvarlak bir havuzun merkezinde parlayan bir adacık ve üstünde, tomurcuklarla kaplı, ışık veren büyüleyici bir ağaç vardır. Uyanınca, o dönemde içinde bulunduğu ruh halinin, Liverpool sokakları gibi karanlık olduğu yorumuna varır, yalnız "bu dünyadan olmayan bir güzelliğe" tanık olmuştur ya da olacaktır (Jung, 2015a: 236-237). Bu, Jung'un içini yaşama isteğiyle doldurur. İngilizce "yaşam" ve "havuz" anlamına gelen sözcüklerin birleşiminden oluştuğu için adı "yaşam havuzu" olarak yorumlanabilecek olan "Liverpool"daki göl, Küçük Prens'te pilot ve Küçük Prens'in hayatta kalmasını sağlayan su kuyusunu hatırlatır: "Çölü güzel kılan, bir yerinde kuyu saklıyor olması" (Saint-Exupery, 2015: 152). 1912'de Jung'un yönünü kaybetme hissiyle başlayan süreç, 1927'deki bu düşünle birlikte sonuçlanır (Görsel 5) ve ünlü psikiyatrist şu sonuca varır: Benlik, uyumun arketipi olduğu için iyileştiricidir (Jung, 2015a: 237). Bu görüş, Küçük Prens öyküsüyle birlikte incelendiğinde, kişinin benliğinin iyileştirici etkisinden faydalanabilmek için özüne, merkeze dönmesi gerektiğini ve pilotun yaptığı gibi, mantıklı bir şekilde davranıp uçağını tamir etmeye çalışmak yerine Küçük Prens'e ve sezgilerine kulak vermesi gerektiğini belirtir gibidir. Bir anlamda, öyküde geçen yürekle bakarak gerçeği doğru bir şekilde görmek olgusu, Yıldız Savaşları: Bölüm IV - Yeni Bir Umud'ta, usta şövalye Obi-Wan Kenobi'nin öğrencisi Luke'a duyularından çok içgüdülerine ve sezgilerine güvenmesini öğütlemesine benzetilebilir.



Görsel 5: Carl Gustav Jung'un kendisini Liverpool şehrinde gördüğü rüya ile ilgili yaptığı "Sonsuzluğa Açılan Pencere" adlı resim¹

¹ Amazon.com. Web: <https://www.amazon.com/Carl-G-Jungs-Red-Book/dp/B015G9HF70> adresinden 15.10.2020'de alınmıştır.

3. Kutsal Kase Efsanesi ve Bilincin Yenilenmesi

Önceki bölümlerde sözü geçen, canlılığını ve dengesini yitirmiş bir ruhsal durumun yaşam suyuyla iyileştirilmesi konusu "Kutsal Kase" efsanesiyle benzerlikler barındırmaktadır. Efsanede, yaşam sağlayan ve Hz. İsa ile olan bağından ötürü kutsal olduğu kabul edilen kase, hasta bir kralın çorak ülkesinin bulunması zor kalesinde korunmaktadır. Bir şövalye, kaleyi bulup kaseyi görünce doğru soruyu sorarsa kral iyileşecektir. Perceval adında bir şövalye kaleyi bulur ancak soruyu sorması gerektiğini bilmez ve kale kaybolur. Uzun yıllar ve serüvenler sonrasında kaleyi tekrar bulan Perceval bu kez soruyu sorar. Kral iyileşir, Perceval kralın yerini alarak kaseyi koruyucusu olur. Carl Gustav Jung'un eşi Emma Jung ve Marie-Louise von Franz'ın birlikte kaleme aldığı "Kase Efsanesi" adlı kitabın girişinde, öykünün "arketip"ik özellikleri olduğu ve bundan ötürü benzer öykülerle sürekli karşılaşıldığı belirtilir (Jung ve von Franz, 1998: 36). Carl Gustav Jung'un psikolojiye kazandırdığı "arketip" teriminin, insanın bilincinden gizli ve onu yönlendiren bir yapı olarak tanımlandığı kitapta, arketipin insan bilincine imge ve görüntüler halinde geldiği belirtilir (Jung ve von Franz, 1998: 37). İnsanda doğuştan gelen, düşünce ve davranışları belirleyen bu yapıların içgüdülerle bağlantılı olduğu söylenebilir. Genellikle insan olmakla alakalı olan bu yapılar, benzer imgelerin tekrar tekrar oluşmasını sağlar. Mitlerin ve peri masallarının tüm insanları etkileyebilmesinin temelinde bu tür yapıların etkisi vardır denebilir.

Kase Efsanesi kitabında, arketipik masal ve efsaneler olduğu gibi, bu özellikleri taşıyan rüyaların da olduğu anlatılır ve bu rüyalar genellikle insan hayatının önemli dönüm noktalarında, bilincin yapısının yeni durumla yüzleşebilmek için yenilenmesi gerektiği bir zamanda görülür (Jung ve von Franz, 1998: 37). Arketipik imge, rüyayı görenin dikkatini, imgenin simgelediği duygu ve düşünceye çeker. Kişi, bu bilgi sayesinde yeni bir güçle dolar çünkü arketipler gizli güç kaynağıdır. Bir peri masalı anlatıldığında, masalla bağ kurabilen kişi, masalın iyileştirici etkisinden yararlanabilir çünkü bu etkileşim sayesinde kendi hayatındaki bir durumla yüzleşir ve iç dünyasını düzene sokmak için bilgi edinir. Masallar ve efsaneler, insan olmak deneyiminin bazı temel şekillerini sundukları için geçerliliklerini yitirmezler. Benzer imgelerin ve konuların dünyanın her yerinde sürekli olarak tekrardan ortaya çıkmasının bir nedeni, her yerde aynı olan insanın iç dünyasının benzer durumları tekrar tekrar deneyimlemesi ve simgeler kullanarak yansımasıdır (Jung ve von Franz, 1998: 37).

Anlaşılan odur ki, Saint-Exupery'nin Küçük Prens kitabıyla, Jung'un ise özellikle Kırmızı Kitap'la yansıttığı birbirine oldukça benzer deneyimler,

çeşitli yer ve zamanlarda tekrardan yaşanabilen, arketipik özellikler barındıran bir deneyime işaret ediyor olabilir. Bu deneyimde, mantığına ve bilincine sıkı sıkıya bağlı birey, hayatının ilerleyemediği bir dönemde, bastırılmış bilinçdışı ve çekinik sezgileriyle tekrardan yakın bir ilişki kurma yoluyla kişiliğinin merkezinde kendisini canlandırarak bir kaynak bulur ve böylelikle içsel gelişiminde önemli bir dönüm noktasından geçer. İnsan bu noktaya Saint-Exupery'nin deyişiyle, hiçbir şeyi kendi başına anlayamayan yetişkinlerden olunca (Saint-Exupéry, 2015: 10) gelebilir ve insanların bu durumunu Jung şöyle tanımlar: "Mantıksallık ve doktrinleştirme, günümüzün hastalığı" (Jung, 2015a: 349). Ünlü psikiyatrist, bugünün insanının yalnızca bildiklerinden oluştuğunu düşündüğünü yalnız bilincin dışındaki bilinmeyen güçleri dışladığı için kısıtlı bir kavrayışı olduğunu belirtir.

Pilotun ve Jung'un içinden geçtikleri süreçlerin başında, kendilerini yıpranmış bir ruh hali içinde bulmalarının nedeni olarak önyargılarla kısıtlanmış bir bakış açısıyla, bilmedikleri etkenlerin yaşamlarını yönlendirdiğinin bilincinde olmaksızın yaşamlarını sürdürmeye çalışmaları gösterilebilir. Kendilerinden gizli kalmış yanları, yaptıkları çocuksu ve yaratıcı etkinliklerle ortaya çıkar çünkü çocuklar doktrinleşmeden, kalıptan geçmemişlerdir ve bundan ötürü onların, mantıklarından çok içgüdüleri ve sezgileriyle hayatta ilerledikleri düşünülebilir. Saint-Exupery'nin doktrinleşmeden kurtulup kavrayışının gelişmesinin yaptığı resimlerle başladığı ve Küçük Prens öyküsünün bir olasılıkla bu etkinlik sonucu ortaya çıktığı düşünülebilir: "Daha bir kitap kahramanı haline gelmeden önce bu küçük kişilik yazarın yaşamında yer eder, el yazmalarının ve mektuplarının kenarlarında başta tereddütlü çizgilerle belirir..." (Cerisier ve Lacroix, 2013: 6, 7) (Görsel 6). Benzer etkinlikleri kullanarak çocuksu yanıyla iletişimini güçlendirip sezgileri ve içgüdülerinden yararlanarak hayatının zorlu bir döneminden çıkmayı başaran Jung'un da Saint-Exupery gibi, çok fazla insanı derinden etkilemiş eserler üretmeyi bir anlamda bu süreç sayesinde başarmış olduğu kabul edilebilir. O halde, yürekle bakmak olgusu hem olayları derinden anlamak hem de insanlarla derinlikli bir iletişim kurmak için önemli bir etken olarak yorumlanabilir.



Görsel 6: Antoine de Saint-Exupery'nin el yazmaları ve mektuplarında yer alan ilk Küçük Prens taslaklarından biri

4. Tim Burton ve Simgesel Anlatım

Ünlü yönetmen Tim Burton çoğu söyleşisinde masalları ve canavarların olduğu korku filmlerini sevdiğini ve bunun nedeninin bu tür anlatımlarda yoruma açık simgesel bir anlatım dilinin kullanılması olduğunu belirtir (Salisbury, 2006: 2). Canlıların çeşitli kişilik gruplarına göre sınıflandırılması konusunun sıklıkla ele alındığı bu tür anlatımlar, yönetmenin küçüklüğünden başlayarak rahatsızlık duyduğu ve önceki bölümlerde de değinilmiş olan kalıptan geçirme yoluyla tek tipleştirme yaklaşımını gözler önüne serer. Burton, konuyla ilgili kişisel deneyimini şu sözlerle açıklar:

Çocukların hepsi iyi çizer ama toplum bazı şeyleri insandan koparır. Güzel sanatlar okullarında öğrencileri kişisel anlatıma ve çocuklukta olduğu gibi özgürce çizmeye özendirerek yerine kurallar dayatırlar: “Böyle çizemezsin, şöyle çizmen lazım” derler. Bir gün kendi kendime “iyi çizemem umrumda değil, çizmeyi seviyorum” dedim ve içime inanılmaz bir özgürlük duygusu yayıldı. O andan sonra yaptıklarım beğenilmesini umursamadım. Her gün “bunu yapamazsın”, “bu yaptığın mantıksız” denmesine direniyorum. Özgürlüğümü bir parça olsun korumaya çalışıyorum (Salisbury, 2006: 7).

Yönetmen, filmlerinin çoğunlukla yaptığı çizimlerden doğduğunu, çizimlerinde ortaya çıkan ilginç karakterleri, konuları incelediğini ve içlerinde barındırdıkları duygu ve düşünceleri anlamaya çalıştığını aktarır (Salisbury, 2006: 31). Çizimleri yaparken içgüdüsel bir şekilde davranıp mantığını sonradan devreye sokarak çizimleri inceleyen Burton, tekrarlayan olguları gözlemledikçe, iç dünyasında canlı olan konularla yüzleşip kendisiyle ilgili yeni şeyler öğrenebildiğini belirtir (Salisbury, 2006: 41). Jung’un kendi çocuksu etkinliklerini inceleyerek onlardan bilimsel bir sonuca ulaşmasına benzetilebilecek bu yaklaşım, yönetmenin en ünlü filmlerinden “Edward Makaseller”in ortaya çıkışında da etkili olmuştur (Görsel 7). Burton’un lise yıllarındaki duygularının, “bilinçaltımdan çıktı” (Salisbury, 2006: 87) diye tanımladığı şekilde ortaya çıkmasıyla oluşan çizim, ona göre iletişim kuramamayı, dokunamamayı, yaratıcı ve yok edici olmayı, kişinin görünüşüyle duygularının birbirinden farklı olmasını simgesel olarak yansıtır. Yönetmen için yaratıcı süreçte öncelikle duygular vardır, duygular çizime dönüşerek somutlaşmaya başlar, çizim incelenip kavrandıkça düşünce oluşur, düşünce de film yoluyla seyircilere yansıtılır. Çizim bir anlamda, soyut ve uçucu duyguların somutlaştırılması için kullanılır ve bu yaklaşım, Saint-Exupery’nin ifade etmesinin güç olduğu konuları Küçük Prens kitabının çizimleriyle yansıtmaları durumuna benzetilebilir.



Görsel 7: Tim Burton’ın ilk “Edward Makaseller” karakteri çizimlerinden biri.

Çocuklar gibi dünyayı yorumlamak ve insanlarla iletişim kurmak için sıklıkla çizimlerini kullanan yönetmen, karışabildiğini belirttiği aklından çok duygularına ve sezgilerine güvenir (Salisbury, 2006: 41) ve belki de bu yüzden, insanları derinden anlamak konusunda çok başarılı olduğu, birlikte çalıştığı insanlar tarafından sıklıkla aktarılır (Gallo, 2009: 24, 34, 38, 87, 127). Buna bir örnek, yönetmenin Roald Dahl’ın “Charlie’nin Çikolata Fabrikası” kitabını filme uyarlama hazırlıkları sırasında Dahl’ın yazmak için kullandığı kulübeyi ziyaret edince buranın kitaptaki başkarakter Charlie’nin küçük evinin esin kaynağı olduğu görüşünü dile getirmesidir. Bu yorum üzerine yazarın eşi Liccy Dahl, “Tanrı’ya şükür, birisi anladı” diye düşünür (Salisbury, 2006: 226). Kendisiyle duygu ve sezgiler bakımından benzer “dalga boyu”nda olduğunu hissettiği için fazladan açıklamalara ihtiyaç duymadan iletişimi kurabildiği insanlarla çalışmayı sevdiğini dile getiren Burton, Saint-Exupery’nin kitabındaki pilotun aradığı gerçekten kavrayışlı yetişkinlerden birisi gibidir belki de.

Duyguları ön planda tutarak yaşadığı için simgeleri anlamakta başarılı olduğu savunulabilecek yönetmenin, bu durumdan ötürü soyut duyguları çizimlerinde ve filmlerinde yer alan simgelere dönüştürerek kendisi için olduğu kadar geniş bir seyirci topluluğu için de iyileştirici etkisi olan çizimler üretebildiği belirtilebilir.

5. Itten'in Temel Dersinde Yaratıcılığın Geliştirilmesi

Tim Burton'ın güzel sanatlar okullarında eksik bulduğu, öğrencilerin kişisel anlatımave özgürçe çizmeye özendirilmesinie eğitim şeklinded sunmaya çalışan bir kişi, tasarım tarihinde çok önemli bir yeri olan Bauhaus tasarım okulunun ilk kurulduğunda temel dersi olan "Vorkurs" u yürüten Johannes Itten'dir. İlkokul öğretmenliği yaptığı dönemde, çocukların doğal hallerinde inanılmaz derecede özgün resimler, yazılar ve şarkılar üretebildiğini gözlemleyen ve en ufak eleştiri veya yönlendirmenin çocukların özgüveni üzerinde yıkıcı bir etki yarattığı için iyi yapılan çalışmaların övülmesinin kişisel gelişimi desteklediğini kavrayan Itten'a göre (Itten, 1987: 6), eğitimcinin eğitime yeteneği olması önemlidir. Bunun nedeni, ancak insan doğasını sezgisel olarak kavrayabilen bir eğitimcinin, sorumluluğunu üstlendiği insanların doğal yeteneklerini tam anlamıyla görüp geliştirebilecek olmasıdır.

Bauhaus'a başvuran öğrencilerin çalışmalarından kişisel anlatımı görmenin, bundan ötürü öğrencilerin gizil güçlerini ve kişiliklerini kavramanın kolay olmadığını belirten Johannes Itten okulun kurucusu Walter Gropius'a, sanata ilgi duyan tüm öğrencileri "Temel Ders" adı verilen deneme dönemine almalarını önerir. Itten'in amacı, sanata ilgi duymasına karşın yetenekleri henüz uyanmamış öğrencilerin isteklendirilmesi ve özgünlüklerinin güçlendirilmesidir (Itten, 1987: 7). Temel Ders'in oluşturulmasıyla birlikte Itten için üç hedef belirir:

1. Öğrencilerin yaratıcı güçlerini ve dolayısıyla sanatsal yeteneklerini özgürleştirmek. (Öğrencilerin kişisel deneyimleri ve kavrama becerileri, içten gelen işlerin ortaya çıkmasını sağlayacak, kalıplardan kurtulan öğrenciler üretme cesareti kazanacaktır.)
2. Öğrencilerin meslek seçimini kolaylaştırmak. (Burada, malzeme ve dokularla çalışmak önemlidir. Her öğrenci hızla hangi malzemeyle (ahşap, metal, cam, taş, kil veya kumaş) iyi çalıştığını bulur ve yaratıcı işler üretebileceğini anlar.)
3. Geleceğin sanatçıları olan öğrencileri yaratıcı kompozisyonun kurallarıyla tanıştırmak. (Biçim ve renk kuralları, onlara nesnelliğin kapılarını açar.) (Itten, 1987: 7, 8)

Itten'a göre, yaratıcı etkinlik yöntemlerinin çalışıldığı ve piyasaya yönelik üretimin incelenip uygulamaya konduğu alıştırmaların gerçekleştirilmesinden önce, öğrencilerin hayal güçlerinin ve yaratıcı yetilerinin oturmuş kalıplardan kurtarılarak özgürleştirilmesi ve güçlendirilmesi gerekir. Başlangıçtan piyasa için işler üretmeye odaklı olarak yetiştirilen öğrenciler yeni bir şey yaratmaya isteklendirilmedikleri gibi bu öğrencilerin kendi kendilerine böyle bir eğilim gösterme olasılıkları

da az olur. Yeni düşüncelerin biçimsel bir karşılık bulması isteniyorsa, kişinin bedensel, duyuusal, ruhsal kavrama gücü ve yetilerinin eşit şekilde gelişmiş ve birlikte çalışıyor olması gerekir (Itten, 1987: 8). Itten'in Bauhaus'ta uyguladığı eğitim yönteminin temelinde bu anlayış yer alır.

Itten'in öğretilerini yönlendiren bir başka nokta, aynı zamanda eğitmenin tuhaf olarak görülmesine neden olur. Ünlü eğitmenin okuldaki ilk dönemi olan 1919-1920 kışı, 1. Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından politik ve özellikle de ekonomik zorlukların yaşandığı bir döneme denk gelir ve bu durum, okulun işleyişini ve öğrencilerin hayatlarını büyük ölçüde etkiler. Atölyeler ısıtılamamaktadır, masa ve sandalyeler olmadığı için öğrenciler yerde çalışmak zorunda kalırlar ve bundan ötürü Itten haftanın sadece bir günü, sabahtan dersini yapar. Yalnız bu kısıtlı olanakların yanında daha büyük ve temel bir konu vardır: savaşta yaşanan olaylar ve kayıplar, insanların içsel dünyalarını çöle çevirmiş, çaresizlik ve amaçsızlık duygularının yayılmasına neden olmuştur. Itten bu durumu, bilim ve teknoloji üzerine kurulmuş olan uygarlığın bir dönüm noktasına geldiği şeklinde yorumlar (Itten, 1987: 9). Doğu felsefesi ve inançlarıyla ilgilenen Itten, insanın kendisi dışındaki dünyayı gözlemleyerek ürettiği bilim ve teknolojiyi içeriye dönük düşünce ve ruhsal güçle dengelemesi gerektiği sonucuna varır.

Saint-Exupery, Jung ve Burton içe dönmek için çocuksu oyunlar ve özellikle resim yapmanın da aralarında bulunduğu çeşitli yaratıcı etkinlikler kullanırken, Itten'in yöntemi biraz daha değişikdir. Öğrencilerini dersle ilgili sanat ve tasarımsal etkinliklere, özellikle de çizim yapmaya hazırlamak isteyen eğitmen, öncelikle derslerinde nefes alma, rahatlama ve odaklanma çalışmaları yaptırır. Bu çalışmalarla öğrencilerin akıl ve beden olarak öğrenmeye ve çalışmaya hazır duruma geldiğine inanan Itten, bedeni, aklın bir uzantısı ve yaratıcı, sanatsal üretimde kullanacağı bir alet olarak görür. Bundan ötürü, bedenin rahatlatılması, güçlenmesi ve duyarlı hale getirilmesi gerekir (Itten, 1987: 9). Bedeni rahatlatmak için omurganın hareket etmesine odaklı esneme hareketleri, sabit durulurken bedenin değişik bölümlerinin birer birer gevşetilmeye çalışılması ve ses çıkarmanın titreşimiyle iç organların duyumsanması şeklinde üç yöntem üzerinde duran Itten, nefes çalışmalarının önemine vurgu yapar. Ona göre insanın nefes alıp veriş, gününün ve düşüncelerinin ritmini belirler. Itten'in esinlendiği Doğu öğretilerinde, yavaş ve derin nefes alıp veren insanlar, iç dünyalarında ve hayatlarındaki girişimlerinde belirlemiş oldukları amaçlara ulaşmada daha başarılı olurlar (Itten, 1987: 9). Itten'in derslerinde, rahatlama ve nefes alıştırmalarının ardından, deneyim-algı-uygulama sıralamasına dayalı, özellikle de açık-koyu, büyük-küçük gibi ikili zıtlıklar üzerine kurulu kompozisyon çalışmaları yapılır (Görsel 8).



Görsel 8: B. v. Graefe. Kükreyen Kaplan. 1928. (Johannes Itten'in Bauhaus'ta yürüttüğü Vorkurs dersinde yaptırdığı "kükreyen kaplan" resimlerine bir örnek).

Öğrencilerini, çevrelerindeki ve içlerindeki dünyanın karmaşası içerisinde yönlendirme, taşıdıkları insanlık mucizesi olan benlikleriyle iletişime geçirip çalışmalar üretmeye isteklendirme yönünde izlediği yol, yerleşik yöntemlerden farklı olduğu için Bauhaus'la yolunu ayırması istenen Itten, önce kendi okulunu kurar yalnız Nazi baskısı yüzünden okulunu kapatması gerekince başka okullarda eğitimliğe devam eder. Itten'in içe ve benliğe yönelmek için geliştirdiği eğitim şekli, onun kalıpların dışında bir yol izlemesini gerektirmiştir. Yöntemlerini geliştirirken Çin'de ortaya çıkmış olan Taoizm felsefesinden yola çıktığı varsayılabilir olan eğitmen, 1918'de düzenlediği bir öğrenci sergisini açarken Taoizm felsefesinin kurucusu olan Laozi'nin eseri Tao Te Ching'den alıntı yapar:

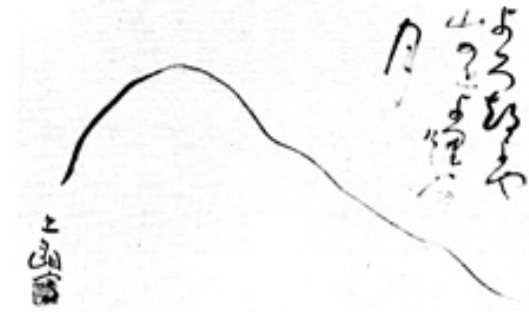
Tekerlek, göbekte birleşen direklerle yapılır,
Merkezdeki boşlukla "tekerlek" olur.

Kap, kille yapılır,
İçindeki boşlukla "kap" olur.

Oda, penceresi ve kapısı olan duvarlarla yapılır,
Ortadaki boşlukla "oda" olur.

Varlık ile, şeyler yapılır,
Yokluk ile, şeyler olur.
(Itten, 1987: 13)

Itten'in öğretileri ve Laozi'nin sözleri, önceki bölümlerde sözü edildiği gibi, düşüncelerin yavaşlatılıp sakinleştirilmesi, duygulara, içgüdülere ve sezgilere önem verilmesine işaret ediyor gibidir. Laozi'nin düşünce şekline "yol" anlamına gelen "tao" sözcüğünden türetilmiş olan "Taoizm" adı verilmiştir ve bu felsefenin içerisinde yer alan önemli düşüncelerden biri "wu wei" dir. Terimin sözcük anlamı "yapmayı" veya "eylemsizlik" sözcüklerine daha yakın olmakla birlikte anlatılmak istenen konu için "çabasız eylem" daha kolay anlaşılabilir bir çeviri olabilir. Taoizm felsefesinin özünde yer alan bu kavramı Tao Te Ching'deki şu sözler açıklar: "Kendisini Yol'a veren... hiçbir şey yapmaz ama yapılmamış iş de kalmaz" (Laozi, 2016: 52). Buradan, kendisini Yol'a adanmış kişinin "yap" sözcüğünden çok "ol" sözcüğüyle özdeşleşmeye çalıştığı, bir doğa resmi yaparken doğayı duyumsamaya çalışarak, sezgileri youyla doğayla bir olduğu yorumuna varılabilir (Görsel 9). Burada, insanın bir anlamda "su" gibi esnek yapılı olması gerektiğine vurgu yapılır: "Dünyadaki en yumuşak ve uyumlu şey sudur. Katı ve sert kayalara üstün gelip onları aşındıran da odur" (Laozi, 2016: 83). Olayları kendi istek ve yargıları ışığında yönlendirmeye çalışmayan insan, onlara açık bir düşünce yapısıyla yaklaşıp durumlarla uyumlu bir şekilde hareket edebilir. Küçük Prens kitabında, başlangıçta inat edip Küçük Prens'i dinlemeyen ve uçağını onarmaya odaklanan pilot, kişiliğinin esnemesine izin verdikçe zorla bir şeyler yapmak yerine içinde bulunduğu durumla uyumlu olur ve böylelikle hayatta kalmayı başarıp çölden kurtulur. Bu noktada denilebilir ki Itten'in, öğrencilerinin içinde uyandırmaya çalıştığı özellik, böyle esnek ve durumlara açık olma halidir.



Görsel 9: Shiro'nun resimlemesinde, doğadaki uyum sanatçının eline, oradan da çizgilere yansır. Metinde, "Çağlar boyunca / Dağların üzerinden yükseldi / Bu geceki ay" şiiri yer alır. Yazıdaki "ay" sözcüğü, ay şeklinde sunulur ve böylelikle metinle resim, içerikle biçim bütünleşir.²

¹ <https://www.gendaihaiku.com/kacian/haiga.html> adresinden 14.10.2020'de alınmıştır.

Sonuç

Makalede, Küçük Prens öyküsünde geçen, gerçeklerin doğru bir şekilde görülebilmesi için gözden çok yürekle bakmak gerektiği görüşü üzerinde durulmuş, görme duygusunu önemsenmediği sanılabilecek bu yorumun yer aldığı kitabın resimlemelerle donatılmış olmasının nedeni sorgulanmıştır. Çeşitli kaynakların incelenmesi yoluyla varılan görüş, resimlemelerin, öykünün içinde yer alan ayrılmaz bir parça olmasından da öte, yazarın özünüyle bağ kurmasını sağladığı için kitapla ilgili bütün yaratıcı süreci başlatan unsur ve yazıya dökülememiş derin gerçekleri yansıtıyor olduklarıdır. Bu gerçeklerin, yazarın iç dünyasının merkezinde, kalıplaşmış düşüncelerden ötürü unutulmuş ve gizli kalmış olan özünün hala yaşıyor olduğunu ortaya koyduğu söylenebilir. Çocuklar kalıp düşüncelerden özgür oldukları için yazarın özü çizimlerinde bir çocuk olarak belirir. Öyküde geçen pilot karakteri gibi çocuğun isteklerine kulak vermeye başlayan yazarın, hayatının önemli bir dönüm noktasını geçerek kitabını yazıp büyük okur topluluklarını derinden etkilemeyi başarmış olduğu düşünülebilir.

Öyküde geçen “yürekle bakmak” olgusunun, Carl Gustav Jung’un çalışmalarında yer alan “sezgisel kavrayış” kavramıyla örtüşür gibi olduğu görülmüştür. İnsanın derin ve zengin bir iç yaşam sürdürebilmesi için bilinci ve düşüncelerinden daha fazla yetiye ve veriye sahip olduğu gerçeğiyle yüzleşmesi ve bilinçdışına önem vererek benliğinin merkezine odaklanması gerektiğinden söz edilebilir. İnsanın kendisini bilinciyle tanımlandırması ve bu yolun kendisine çıkış sunmayınca sezgilerini kullanmaya başlayarak bilinçdışına ve özüne dönmesi insanların sıklıkla yüzleştiği, arketipik özelliği olan bir olaydır, bundan ötürü Dünya’nın her yerinde tekrar tekrar ortaya çıkar.

Yönünü, düşüncelerinin sunduğu kısıtlı bilgiden duygulara ve sezgilere döndüren insanın kendisini olduğu gibi başkalarını da daha derinlikli olarak kavradığı, üst seviyede iletişim kurmaya başladığı ve karşılaştığı yaratıcı etkinlik ürünlerinden de benzer bir etki edinmeyi beklediği de makalede sunulmuştur. Bu tür kişilerin, karşılaştıkları sanatsal çalışmalarda, duygu yoğunluğuyla birlikte açık olmayan, gizli ve belki de kendilerinin hayal güçleriyle tamamlamalarına olanak tanıyan bir yapı bulmayı bekledikleri de belirtilmiştir.

İnsanların hem kendilerini hem başkalarını hem de yaratıcı üretim nesnelerini derinlikli olarak kavrayabilmeleri ve üst düzeyde iletişim kurmaya hazır olmaları için, çocukluktan başlayarak biricikliklerinin, kendilerine özgü yönlerinin sezgileri güçlü eğitmenler tarafından yetiştirilmeleri gerekir. Bireysellikleri korunarak geliştirilen çocuklar, iç dünyalarında denge

kurabildikleri için yaşamları ve ürettikleriyle, makalede geçen yazarlar, düşünürler, sanatçılar gibi, büyük insan topluluklarının da içsel dünyalarının dengeye kavuşmasında ve toplumların iyileşmesinde etkili olabilirler.

Kaynakça

Cerisier, A. ve Lacroix, D. (Editörler). (2013). *Küçük Prens'in Güzel Hikayesi*. İstanbul: Mavibulut Yayıncılık Tic. ve San. Ltd. Şti.

Gallo, L. (2009). *The Art of Tim Burton (standard edition)*. Steeles Publishing.

Heller, S. ve Arisman, M. (Editörler). (2000). *The Education of an Illustrator*. New York: Allworth Press.

Itten, J. (1987). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus (Revised Edition)* (çev. F. Bradley). Londra: Thames and Hudson.

Jung, C. G. (2015a). *Anılar, Düşler, Düşünceler* (yayına hazırlayan Aniela Jaffe) (çev: İ. Kantemir). İstanbul: Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.

Jung, C. G. (2015b). *Kırmızı Kitap (Liber Novus)* (yayına hazırlayan Sonu Shamdasani) (çev. O. Gündüz). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Jung, C. G. (2016). *İnsan ve Sembolleri* (çev. H. M. İlgün). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Jung, E. ve von Franz, M. L. (1998). *The Grail Legend (second edition)* (çev. A. Dykes). Princeton: Princeton University Press.

Laozi. (2016). *Tao Te Ching* (çev. S. Özbey). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Saint-Exupéry, A. d. (2006). *İnsanların Dünyası* (çev. T. Yücel). İstanbul: Dünya Yayınları.

Saint-Exupéry, A. d. (2015). *Küçük Prens* (çev. C. Süreya ve T. Uyar). İstanbul: Can Çocuk Yayınları.

Salisbury, M. (Editör). (2006). *Burton on Burton (revised edition)*. Londra: Faber and Faber.

Görsel Kaynakları

Görsel 1: Cerisier, A., Lacroix, D. (Editörler). (2013). *Küçük Prens'in Güzel Hikayesi*. İstanbul: Mavibulut Yayıncılık Tic. ve San. Ltd. Şti., s. 6.

Görsel 2: Sfar, J. (2009). *Le Petit Prince: D'Après L'oeuvre D'Antoine De Saint-Exupéry*. Paris: Gallimard Jeunesse, s. 3.

Görsel 3: Saint-Exupéry, A. d. (2015). *Küçük Prens* (çev. Cemal Süreya, Tomris Uyar). İstanbul: Can Çocuk Yayınları, s. 9.

Görsel 4: Saint-Exupéry, A. d. (2015). *Küçük Prens* (çev. Cemal Süreya, Tomris Uyar). İstanbul: Can Çocuk Yayınları, s. 15.

Görsel 5: Amazon.com. Web: <https://www.amazon.com/Carl-G-Jungs-Red-Book/dp/B015G9HF70> adresinden 15.10.2020'de alınmıştır.

Görsel 6: Cerisier, A., Lacroix, D. (Editörler). (2013). *Küçük Prens'in Güzel Hikayesi*. İstanbul: Mavibulut Yayıncılık Tic. ve San. Ltd. Şti., s. 63.

Görsel 7: Gallo, L. (2009). *The Art of Tim Burton (standard edition)*. Steeles Publishing, s. 15.

Görsel 8: Itten, J. (1987). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus (Revised Edition)* (çev. Fred Bradley). Londra: Thames and Hudson, s. 125.

Görsel 9: <https://www.gendaihaiku.com/kacian/haiga.html> adresinden 14.10.2020'de alınmıştır.

Netflix'teki Türk Dizi Afişlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Öğr. Gör. Olcay Holat

Makale Geliş Tarihi: 31.08.2020
Yayına Kabul Tarihi: 23.02.2021

Özet

Görsel bir iletişim aracı olarak afiş kavramı imgeler, kodlar, simgeler ve göstergeler içeren bir grafik tasarım ürünüdür. Bu çalışmada, dijital yayın platformlarından biri olan Netflix'in orijinal Türk dizileri için üretilen afişlerin, göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle analizi yapılacaktır. Araştırmanın yöntemi için Charles Sanders Peirce'in "görüntüsel gösterge, belirti, simge" olarak sınıflandırılan üçlü gösterge anlayışı kullanılacaktır. Araştırma evreni için örneklem olarak Hakan: Muhafız (2018) ve Atiye (2019) için üretilen afişlerden amaca uygun olarak seçilmiştir. Seçilen örneklem afişlerin grafik dil (tipografi, renk, biçim vb.) açısından anlatımı yapılacaktır. Dizinin kurgusal evreni, olay örgüsü, karakterleri, zaman ve mekân ilişkisi ile afiş tasarımındaki görüntüsel göstergelerin, belirtilerin ve simgelerin bağlantıları irdelenecektir. İncelenen iki dizi afişinde de, isimlerinin logoleştirilerek kullanıldığı ve kurgusal evrene yönelik özgün simgelere, yerel motiflere dayalı imgelere ve anlatsal göstergelere yer verildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Gösterge, Grafik Tasarım, Afiş, Netflix.

SEMIOTICS ANALYSIS OF TURKISH SERIES POSTERS IN NETFLIX

Abstract

The concept of a poster as a visual communication tool is a graphic design product that includes images, codes, symbols, and indicators. In this study, the posters produced for the original Turkish TV series of Netflix, one of the digital streaming services, will be analyzed using the semiotic analysis method. For the method of the research, Charles Sanders Peirce's triple indicator understanding, which is classified as "icon, index, symbol" will be used. As a sample for the research universe, The Protector (2018) and The Gift (2019) were chosen from the posters produced for the purpose. The selected sample posters will be explained in terms of graphical language (typography, color, style, etc.). The fictional universe of the series, its plot, its characters, the relationship of time and space, and the connections between the icon, index, and symbol in the poster design will be examined. In the two series posters examined, it was determined that their names were used by logoizing and that original symbols for the fictional universe, images based on local motifs, and narrative signs were used.

Keywords: Semiotics, Indicator, Graphic Design, Poster, Netflix.

Giriş

Gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte görseller, imgeler ve göstergeler dünyayı kuşatmaktadır. İnternetin yaygınlaşması ve ardından dijital teknolojilerin hızla gelişimi, görsel kültür çağının gelişmesine katkı sağlayan önemli unsurlardır. Günümüzdeki iletişim süreçlerinde konuşma ya da sözün imgeye dönüşmesi, görselleşmesi veya görsel olarak ifade edilmesi beklenir hale gelmiştir. Bu olmadığında iletişim sürecinde bir eksiklik olduğu düşünülmektedir. Zira gündelik yaşamda insanların kullandığı görüntü teknolojileri ve görselliğe dayalı optik cihazlar toplumun çoğunluğunda yaygınlaşmıştır. Fotoğraf makineleri, kameralar, cep telefonları, tabletler, bilgisayarlar, medya oynatıcılar gibi her türlü imge ve imaj teknikleri birbirleriyle iç içe geçmiş durumdadır (Çakır, 2014: 190). Günümüzde imgelerin ve göstergelerin en yoğun olarak kullanıldığı alanlardan biri de afiş tasarımlarıdır. Çok sayıda gösterge dizgesinin bir arada kullanıldığı afişlerde iletilmek istenen mesajı, alıcıya en etkili ve hızlı bir şekilde aktarmak amaçlanmaktadır. Bu çalışmada, Netflix'teki Türk dizi afişlerinin göstergebilimsel yöntemle çözümlemesi yapılacaktır.

Göstergebilim Kavramına Yönelik Yaklaşımlar

Göstergebilim (Semioloji/Semiyotik) kavramı, en basit tanımıyla göstergelerin bilimi olarak açıklanabilmektedir. "Kendisi o şey olmadığı halde kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek her türlü işaretler, kelimeler, görüntüler, sesler, jestler ve nesnelere gösterge olarak adlandırılmaktadır" (Chandler, 2007: 2). Bu bağlamda gösterge, başka anlamları da içerisinde barındıran özellikler taşıdığından, kendi dışında bir nesne, olgu ya da varlık belirtebilen ögedir. Bir iletişim sürecinde göstergeler ikinci bir imgeyi canlandırmaktadırlar (Çağlar, 2012: 31). İnsanoğlunun iletişim amaçlı kullandığı doğal diller, jestler, görüntüler ve sesler, trafik işaretleri, bilimsel diller, müzik yapıtları, film ya da dizi afişleri dahi birer göstergedir. İletişim amacıyla kullanılan her şey göstergebilimin alanının içerisinde yer almaktadır.

Göstergebilim, farklı disiplinlerin bir arada işlev sahibi olduğu, disiplinlerarası bir alandır. "Göstergebilim, somut gerçekliklere değil, soyut içeriklere, temel anlamsal düzeneğe, anlamlamaya, anlamlama dizgelerine yönelmektedir ve özgül bir anlamlama dizgesi olan doğal dilleri de içine almaktadır" (Kıran ve Kıran, 2006: 324). "Dizge (dil) toplumsaldır. Dizge kurma (dil yetisi) ise insanlar arasında ortak bir yan olarak görülmektedir. Tüm toplulukların ayrılan yönü ise, ayrı dilleri konuşmaları ve kendi dizgelerini oluşturmalarıdır" (Erkman, 1987: 38). Bir dili konuşan topluluklar, kendi topluluklarının dünya görüşüne ve kültürüne göre iletişim kurarlar.

Bu durum o topluluğun kendi dizgelerini oluşturmasında etkili olan faktörlerden biridir.

İngiliz filozof John Locke (1632-1704) göstergebilime adını veren ilk kişi olmuştur. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsan Anlayışı Üstüne Bir Deneme) isimli eserinde ilk kez "semiotike" terimini kullanarak "doctrine of signs" (göstergeler öğretisi) olarak tanımladığı semiyotiğin, bilimin üç temel alanından biri olması gerektiğini belirtmiştir (Deely, 1990: 113-114). Göstergebilim 20.yüzyılda bir bilim dalı olarak kabul edilmiş ve çağdaş göstergebilimin temelleri, Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'ın yaklaşımlarıyla atılmıştır.

Modern dilbilimin kurucusu kabul edilen Saussure, göstergebilim alanında nesnelere çok diğer gösterge dizgeleriyle ilgilenmiştir. Saussure'e (1998) göre;

Gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir. Bir gösterge, bir gösteren (signifier) ve gösterilenden (signified) oluşmaktadır. Gösteren, göstergeden aldığımız imgesidir. Gösterilen ise gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel bir kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan ve aynı kültürün üyelerinin tümü için ortaktır. Göstergebilim ise dil kavramlarını belirten göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır-dilsiz alfabetiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandığı işaretlerle vb. karşılaştırılabilir. Yalnız dil, bu dizgelerin en önemlisidir (Saussure, 1998: 33).

Saussure'e (1998: 111) göre, "dil göstergesinin başlıca özelliklerinden biri, gösterenin nedensizliği ilkesidir. Göstereni, gösteren ile birleştiren bağ nedensizdir. Gösteren-gösterilen ilişkisi dilsel göstergelerin nedensiz olmasını sağlamaktadır." Dilsel göstergenin nedensizliği, gösterilenin gösterene saymaca ya da uzlaşmalı bir şekilde bağlanmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu bağda, doğal olmayıp toplumsal olarak görülmektedir (Rıfat, 1990: 17). Bu bağlamda, Saussure dil göstergesinin toplumsal rolü ile ilgilenmektedir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki, toplumsal olarak uzlaşımlara dayanan bir yapıdadır.

C. S. Peirce, bütün olguları kapsayan göstergeler kuramı tasarlamış ve gösterge kavramı için sınıflandırmalar yapmıştır. Peirce göstergeleri çeşitli niteliklerine göre üçlü yapılar içerisinde sınıflandırmaktadır. Peirce'in sınıflandırmaları içerisinde en çok gönderme yapılan modelleme; "ikinci üçlük göstergeleri, nesnelere açısından varlıksal bağıntı, benzerlik veya saymacalık içermelerine göre 'görüntüsel gösterge, belirti ve simge' olarak üçe ayırdığı tasniftir" (Vardar, 2001: 86). Peirce bu üçlü yapıyı şu şekilde tanımlamaktadır (Peirce, 1984: 274-304):

Görüntüsel Gösterge (Icon): Nesnesinin sahip olduğu niteliklerinden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir. Fotoğraflar tam anlamıyla görüntüsel göstergelere örnektirler. Nesnelere algı olarak tüm ayrıntıları algılamayız ancak belli çizgiler nesnenin çağrışımının oluşmasında yardımcı olmaktadır. Görüntüsel gösterge ise bu çizgilerin oluşmasında rol oynamaktadır (Erkman, 1987: 47). Görüntüsel göstergeler için "benzetge" de denebilir, çünkü bu göstergeler yansıttıkları gösterilenlere benzerler; her insanın görüntüsel göstergesi olan fotoğrafının kendisine benzemesi buna örnek verilebilir. Haritalar, diyagramlar ve krokiler de benzetge türünden göstergelerdir (Sayın, 2007: 1017).

Belirti (Index): Bir belirti, nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliklerini kaybeden bir göstergedir. Belirtilerin, nesnelere görünmez bir zorunluluk aracılığıyla doğrudan bir ilişkisi vardır. Belirtisel göstergeler için "belirtge" de denir; belirtgeler yansıttıkları gösterilenlere ne benzerler ne de tamamen ilgisizdirler; bu göstergeler yansıttıkları "şey"leri belirtirler. Bir insanın ateşinin yükselmesinin o insanın sağlığında bir rahatsızlık olduğunu belirtmesi ya da öksürük göstergesinin, öksüren kişinin hasta olduğunu belirtmesi gibi örnekler verilebilmektedir (Sayın, 2007: 1017). Bulutların olması yağmurun belirtgesi olduğu gibi, duman ise ateşin belirtgesidir.

Simge (Symbol): Peirce simge kavramı için iki farklı tanım ortaya koymuştur. İlk tanım şöyledir: Simge, temsil niteliği tam olarak yorumlayanına bağlı olan göstergedir. İkinci tanım ise: Simge, genel düşüncelerin ortaklığını ifade eden nesneye gönderme yapan bir göstergedir. Rıfat'a (1992: 22) göre simge; "yorumlayan olmadığında kendisini gösterge yapan özelliği bulunmayan göstergedir." Bir başka ifadeyle simge, insanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir. Örneğin, dildeki sözcükler, uzlaşmaya dayalı birer simgedir; çünkü bir sözcük, belirttiği şeyi yalnızca bu anlama geldiğini anlamamız sayesinde anlatmış olur. Notalar, trafik işaretleri, rakamlar, harfler, bayraklar ve mors alfabesi birer simge örneğidir.

Dünyayı bir göstergeler sistemi olarak gören Peirce, gösterge sürecinin (semiosis) iletişimsel ve sosyal boyutuna vurgu yaparken, özellikle dünyayı anlamlandırmaya çalışmaktadır. "Söz konusu gösterge süreci, gösterge yorumunu imler. Semiyotik süreç ise, gösterge ve yorumlanan arasında meydana gelen üçlü bir süreç olarak nitelendirilir" (Ünal, 2016: 391). Dünyayı anlamlandırmamız için birer araç olan göstergeler, onları yorumladığımızda bir anlama kavuşmaktadır.

Göstergebilim alanının incelediği kavramlardan biri de kodlardır. Kodlar, toplumun ortak kanaatiyle kabul edilmiş kuralları düzenleyen ve açıklayan işaretlerden meydana gelen bir sistemdir. Kodlar yollanan mesajın, alan tarafından aynı biçimde algılanmasını sağlamaktadır. Bu sebeple iki tarafında aynı kodu kullanması gerek-

mektedir. Yoksa iletişim sorunu yaşanmaktadır (Parsa, 2008: 117).

Yaşamın her alanında bulunan kodlar, göstergelerin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmaktadır. Giyim şekilleri, davranışlar, kelimeler, renkler, işaretler, sayılar, beden dilinin hepsi birer kod olmaktadır. Kodlar anlamı oluşturur ve farklı kuşaklara taşınır. Aynı zamanda toplumsallaşma sürecinde kültür ve toplum tarafından öğretilirler.

Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afiş Kavramı

Grafik tasarım, kitlelere belirli bir bilgi ya da mesajı ileten görsel bir iletişim aracıdır. Görsel olarak iletilmek istenen her mesaj, grafik tasarım çalışma alanı içerisinde değerlendirilir. Dolayısıyla grafik tasarım bireyin görsel algı dünyası ile doğrudan ilişkilendirilebilir. "Grafik tasarım; ambalaj, kitap tasarımı, görsel kimlik, hareketli medya, bilgilendirme tasarımı, afiş, dijital medya vb. birçok tasarım konusuna, çalışma alanına sahiptir" (Boztaş, 2017: 2521). Bir grafik tasarım ürünü olarak afiş, ilk ortaya çıktığı tarihten itibaren, iletişim dünyasının en temel araçlarından biridir. Teknolojik gelişmeler, reklamcılık sektörünün gelişmesi ve ürün ya da hizmet tanıtımında rekabetin artması afiş kullanımına önemi arttırmıştır.

Afiş kavramı Türk Dil Kurumu'na (TDK)¹ göre; "bir şeyi duyurmak veya tanıtmak için hazırlanan, kalabalığın görebileceği yere asılmış, genellikle resimli duvar ilanı" olarak tanımlanmaktadır. Sokaklar, caddeler, toplu ulaşım araçları, duvarlar ve daha pek çok yere asılabilen afişler, geniş kitlelere ulaşmak için birçok mecrada kullanılmaktadır. Son yıllarda gelişen iletişim teknolojileri ve yeni medya alanının özgün olanakları nedeniyle, sadece basılı olarak değil, dijital, web tabanlı ya da mobil olarak da afişlerin, özellikle etkileşimli olarak üretildiği görülmektedir.

"Afiş; yalın olan görsel tasarımı alıcıya etkileyici ve hızlı bir şekilde ulaştırmayı amaç edinen reklam araçlarından biri olarak da adlandırılabilir" (Teker, 2009: 139-140). Bu bağlamda, afişlerin temel amaçlarından biri kaynaktan alıcıya mesajı çarpıcı ya da etkileyici bir biçimde iletmektir. Bir ürün ya da hizmeti tanıtmak, hatırlatmak ya da bilgilendirmek amacıyla oluşturulan afişlerde mesajı net ve öz biçimde sunmak önemlidir. Bu açıdan, kolay algılanan, çarpıcı, özgün ve ayrıntılardan uzak afiş tasarımları, mesajın alıcıya ulaşmasını etkileyecek önemli etkenlerdir.

Afişler işlevlerine göre üç ana gruba ayrılmaktadır. Bu üç ana grup şu şekilde açıklanabilmektedir:

¹ <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 23.07.2020 tarihinde alınmıştır.

Becer'e (1999: 202) göre afiş türleri; reklam afişleri, kültürel afişler ve sosyal afişler olarak özelliklerine göre ayrılmaktadır. Reklam afişleri; ürünün ya da hizmetin tanıtımının amaçlandığı tasarımlardır. Moda, endüstri, kurumsal reklamcılık, gıda sektörü, turizm sektörü vb. gibi örnekler reklam afişleri alanının içerisinde yer almaktadır. Kültürel afişler; tiyatro, sinema, sergi, film festivali, konser, konferans, sempozyum, kitap fuarı vb. etkinliklerin duyurulduğu afiş çeşididir. Bu afiş türlerinde yer ve zamanın dikkat çekici bir unsur olarak özellikle betimlendiği görülmektedir. Sosyal afişler ise; sağlık, sivil savunma, trafik, çevre gibi sosyal konularda eğitici ve uyarıcı mesajlar ileten afiş türleri olarak tanımlanmaktadır.

Özellikle sosyal afişlerde hedef kitlede uyarıcı olarak davranış değişikliği yaratmak amaçlanmaktadır. Örneğin, son yıllarda dünya çapında bir sorun haline gelen çevre sorunları, çölleşme, küresel ısınma gibi felaketlere karşı üretilen sosyal afişlerde, doğayı korumaya yönelik bir farkındalık yaratmak ve bilinçlendirmek amaçlanmaktadır.

Afiş tasarımını oluşturan temel araçların tipografi ve resim unsurları olduğu bilinmektedir. İyi bir afiş tasarımı için metin, tipografik öğeler ve imgenin sunulması mesajın en etkili şekilde iletilmesini sağlamalıdır. Afişte tipografi, harflerin ve yazınsal görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlenmesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili ve anlayışı olarak tanımlanmıştır. Afiş tasarımında yer alan tipografik öğeler genellikle slogan, başlık, alt başlık, iletişim bilgileri vb. unsurlar olarak tasarımda yer almalıdır (Sarıkavak, 2009: 10).

Afişin etkili bir şekilde sunulabilmesi için tasarımda renk, biçim, çizgi, leke, fotoğraf ya da resmin sunumu gibi unsurların doğru ve ölçülü bir biçimde kullanılması gereklidir. Gümüştekin'e (2013: 35) göre, "iyi bir sloganla desteklenen görsel imge; doğru bir renkle desteklenen tipografi veya resimsel bir unsur; görsel bir imge ya da tipografi ile desteklenen renk, görsel bir tasarım ürünü olarak afişin amacına ulaşmasını sağlayabilmektedir." Bu bağlamda bir grafik tasarım elemanı olarak renk, görsel hiyerarşiyi de tasarlamaktadır. Afişlerde renk; çizim ve tipografiyi çarpıcı bir hale getirirken, diğer tasarım elemanlarının önünde de yer alabilmektedir. Bu durum, diğer elemanların ikinci planda kalmasını sağlayabilmektedir. "Biçimlerle ön-arka-yakın-uzak ya da derinlik hissi verilebilmektedir. Rengin ton değerleri bilinçli kullanılarak, tipografi kolay okunur hale getirilerek akılda kalıcı bir stil oluşturabilmektedir" (Tekler, 2009: 64). Simgesel olarak renklerin de kendi içinde birçok anlamı bulunmaktadır. En temel iki renk olan beyazın; saflık, temizlik, arılık, masumiyet, aydınlık gibi anlamları bulunurken; siyahın ise olumsuzluk, kötülük, kötü şans, korku, otorite, ciddiyet gibi

anlamları bulunmaktadır. Renklerin anlamları bilinçli ya da bilinçsiz olarak görsel iletişimde kullanılan önemli kodlardır.

Becer'e (1999: 202-203) göre afiş kavramı, "tasarımının yapıldığı ülkenin kültürel, politik ve ticari özelliklerini yansıtmaya görevini üstlenerek canlı ve estetik yapıya sahip bir göstergedir." Bir iletişim dizgesi olarak afişin tasarımında amacına uygun bir şekilde kullanılan her gösterge, afişin mesajının alıcıya ulaşması için önemli etkenlerdir. Dolayısıyla, afiş görsel imgeler aracılığıyla belirli mesajları kitlelere ulaştırmaktadır. Bu açıdan afiş tasarımında kullanılan göstergelerin kolay anlaşılır, dikkat çekici ve akılda kalıcı olması önemli bir unsurdur. Aynı zamanda mesajlar göstergeler aracılığıyla taşındığı için, göstergelere yüklenen kültürel kodların, simgelerin iyi kurgulanarak tasarıma yerleştirilmesi gerekmektedir.

Günümüzde afiş tasarımında, evrensel bir dil oluşturmak amacıyla simgesel (simgeik) çözümlenmelere başvurulur.

Simgenin, düzeni ve yapısı tanımlanabilmeli, yapısal elemanların kullanımları estetik kurallar içerisinde olmalıdır, farklı ülkelerdeki insanlar, simgeleri aynı algılayabilmelidir ve simgeler, var olan kural ve alışkanlıklara uygun olmalıdır. Simgeler, bir ürün, hizmet ya da nesneyi göstermeye yarayan göstergelerdir. Evrensel bir dil oluşturmak amacıyla topluma yaygın şekilde hizmet veren çeşitli mekânlarda kullanılır (Küçükkerdoğan, 2012: 1).

Simgeler aracılığıyla bu kurulan evrensel dil, izleyici ve üretilen içerik arasında uzlaşmaya dayalı bir bağ kurmaktadır. Örneğin, Netflix adlı dijital yayın platformu aracılığıyla üretilen La Casa De Papel (2017-2020) adlı dizide, direnişin ve baş kaldırının simgesi olarak Dali maskesi ve kırmızı tulum simgeleri kullanılmıştır. Benzer şekilde The Witcher (2019) adlı dizide yaratık avcısı Geralt of Rivia'nın boynunda taktığı kolye, Withcer olarak eğitildikleri okulun kolyesi olarak, karakterle özdeşleşmiş bir simgedir. Bu kullanılan simgeler, dizinin tanıtımı ve pazarlanması için üretilmiş tüm afişlerde, reklamlarda ve tanıtım faaliyetlerinde kullanılan ve özellikle evrensel açıdan herkesin anlayabileceği anlatsal gösterge haline gelmektedir. Küresel çapta fenomen olmuş dizilerin hayranları bu simgeleri hayatlarının herhangi bir noktasında kullandıklarında, diziyeye ait kurgusal evrene bir özdeşleşme yaşamaktadır.

Sinema filmleri ya da dizilerin tanıtımında kullanılan en önemli reklam ve pazarlama araçlarından biri olan afişin hazırlanmasında, filmin/dizinin öyküsü, çekildiği mekân, senaryo, içerdiği dönem, önemli sahneler, oyuncular gibi stratejiyi belirleyen unsurlar, yönetmenin talepleri ve yapımcının şartlarıyla bir araya gelerek tasarlanmaktadır. Filmin/dizinin adı ve tipogra-

fisi, fotoğrafları resim ya da illüstrasyonları, renkleri, logo ve amblem gibi firma işaretleri ile birlikte tasarlandığında, seyirci üzerinde etkili bir görsel iletişim aracı haline gelmektedir (Parsa, 2008: 114). İzleyicinin dikkatini çekmeyi amaçlayan dizi ve film afiş çalışmaları, merak ve gizem ögesini önemli ölçüde kullanmaktadır.

Seyirciyi bir film ya da diziyi izlemeye yönelik harekete geçirecek olan afişlerin, önemli ölçüde yaratıcı ve özgün öğelerle tasarlanması gerekmektedir. Üretimin arttığı, rekabetin çoğaldığı sinema ve dizi endüstrisinde, özellikle son yıllarda popüler hale gelen dijital platformlar nedeniyle de, çok sayıda tanıtım için afiş üretildiği gözlemlenmektedir. Bu platformlarda dizilerin tanıtımı ve pazarlanması için ilk olarak, dizinin anlatısına yönelik ipuçlarını barındıran afişler, içeriğin yer ve zaman bilgisiyle birlikte yayınlanmaktadır. Merak ögesinin odakta olduğu tanıtıcı bir teaser (kısa tanıtım bölümü) ya da fragmanlar serisi farklı mecralarda belirli bir stratejiyle sunulmaktadır. Daha önceden belirtilen yer ve zamana göre, yayın tarihinde dijital platformda içerik yayınlanabilmektedir.

Netflix'in Türk Dizi Afişlerinin Göstergebilimsel Yöntemle Çözülmesi

Dijital yayın platformlarından biri olan Netflix, her ay belirli bir ücret karşılığında kullanıcılarına film, dizi, mini dizi, belgesel, yarışma ve eğlence programları gibi çeşitli içerikler sunmaktadır. Netflix'in internet aracılığıyla televizyon, bilgisayar, akıllı telefon, medya oynatıcılar ve tablet gibi birçok farklı cihazlara entegrasyonu bulunmaktadır. İstenilen her yerde, her zamanda izlenebilir, ulaşılabilir olma imkânı bu entegrasyon ile elde edilmiştir. Kullanıcıların yapmış olduğu puanlama, izleme ve arama alışkanlıklarına göre şekillenen kişiselleştirme algoritması, Netflix'in çalışma prensibini belirlemektedir. Özellikle bu prensiple kullanıcılara dizi, film ya da farklı içerik önerileri sunulabilmektedir. İstenildiği zaman yayını durdurabilme, tekrar izleyebilme, çevrim içi ya da çevrim dışı izleyebilme gibi farklı izleme pratiklerini de içerisinde barındırmaktadır.

Küresel çapta popülerlik kazanan Netflix, farklı içeriklerle gün geçtikçe gelişmektedir. Özellikle Covid-19 salgını nedeniyle dünya genelinde milyarda insanın evlerinde karantina süreçlerini geçirmesi ve sokağa çıkma yasaklarının etkisiyle Netflix'e olan ilgi artmıştır. Son verilere göre, 190'dan fazla ülkede yayın yapan Netflix, tüm dünyada 200 milyonun üzerinde aboneye ulaşmıştır.² Gün geçtikçe dijital yayın platformlarına olan ilgi artmakta ve

platformlar arası rekabet en üst düzeye çıkmaktadır. Netflix, Disney+, HBO Max ve Apple TV+ gibi birçok dijital yayın platformu, farklı yayın içerikleri ve yapım süreçleri üzerinden rekabet içerisindedir. Özellikle bu platformlarda üretilen orijinal dizi ve film içerikleri rekabetin temel unsurları arasında yer almaktadır.

Netflix Originals (Netflix Orijinal İçerik), Netflix tarafından yayın hakları lisanslarının satın alındığı diziler, mini diziler, filmler, belgeseller ya da eğlence programları gibi içeriklere verilen addır. Netflix, çoğunlukla bu içeriklerin hem yapımcısı hem de dağıtıcısı olma rolünü üstlenmektedir.

Netflix Türkiye'de 2016 yılında yayın hayatına başlamıştır. Netflix tarafından Türkiye'de çekilen ilk orijinal yerli dizi ise Hakan: Muhafız (The Protector-2018) fantastik türde süper kahraman temalı bir dizidir. Benzer şekilde Netflix'in yapımcılık ve dağıtıcılık rollerini üstlendiği yerli diğer diziler; Atiye (2019) ve Aşk 101 (2020) kurmaca kategorisinde değerlendirilebilecek yapımlardır. Netflix'in Türk orijinal belgesel dizisi Rise of Empires: Ottoman (2020) ise altı bölümlük bir mini dizidir. 2020 yılının ilk çeyreğine kadar, Netflix'in toplamda orijinal dört Türk dizisi bulunmaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmada, dijital yayın platformu Netflix'in yapımcılığını üstlendiği Türk dizilerinin tanıtımı ve pazarlanması için kullanılan afişlerin göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle analiz edilmesi amaçlanmaktadır. Türkiye'de, Netflix'in Türk dizi afişlerinin kendine özgü dili ve yapısıyla giderek ön plana çıktığı görülmektedir. Literatüre katkı sağlayacağı düşünülen bu çalışmada, çok sayıda gösterge dizgeleri aracılığıyla üretilen anlamın, afişler üzerinden çözümlemesi yapılacaktır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma için örneklem olarak Netflix'in ilk orijinal Türk dizisi Hakan: Muhafız (2018) ve ikinci orijinal Türk dizisi Atiye (2019) için üretilen afişler amaca uygun olarak seçilmiştir. Bu seçilen afişlerin göstergebilimsel yöntemle çözümlenebilmesi için, C. S. Peirce'nin (1984) bütün olguları kapsayan ve sınıflandırma imkânı sunan ikinci üçlüğünün tasnifi kullanılacaktır. "Görüntüsel gösterge, belirti ve simge" olarak üçe ayırdığı bu modellemeden yararlanılarak, afişler analiz edilecektir.

² <https://apnews.com/article/coronavirus-pandemic-8b0308ad4e0cb60337f4a59fa4a1ff90> adresinden 17.03.2021 tarihinde alınmıştır.

Analiz edilecek afişlerde hangi göstergelerin kullanıldığı, tipografi, renk, biçim gibi grafik unsurların nasıl kullanıldığı, özgün ve etkili olacak biçimde görsel dili nasıl kullandıklarını ve tüm bu işlevsel göstergeler aracılığıyla anlamın nasıl inşa edildiği gibi sorunsallar irdelenecektir. Diziye ait kurgusal evren, olay örgüsü, karakterleri, zaman ve mekân ilişkisi ile Peirce'in üçlü modellemesindeki görüntüsel gösterge, belirti ve simgelerin birbirleriyle bağlantıları sorgulanacaktır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma evreni seçilen örneklem dizilerin sadece birinci sezonunun tanıtımı ve pazarlanması için kullanılan afişlerinden seçilmiştir. Dijital yayın platformu Netflix'in Türkiye için ürettiği afiş çalışmaları içerisinden amaca uygun olarak seçilmiştir.

Hakan: Muhafız Dizisi Afişinin Analizi

Netflix'in yapımını üstlendiği ilk Türk orijinal dizisi Hakan: Muhafız'ın birinci sezonu 14 Aralık 2018 tarihinde yayınlamıştır. Fantastik, tarihi, dramatik öğeler taşıyan dizi esasında bir süper kahraman temalı dizidir. İpek Gökdel'in Karakalem ve Bir Delikanlının Tuhaf Hikâyesi (2016) adlı romanından uyarlanan dizinin yönetici yapımcılığı; Onur Güvenatam, Jason George, Özge Bağdatlıoğlu ve Binnur Karaevli tarafından gerçekleştirilmiştir.



Görsel 1. Hakan: Muhafız Dizisinin Tanıtım Afişi, Netflix, 2018³

³ <https://www.netflix.com/nl/title/80189829> adresinden 20.07.2020 tarihinde alınmıştır.

Hakan: Muhafız Afişinin Grafik Dil Açısından Anlatımı

Afişin merkezinde dizinin ana karakteri Hakan Demir (Çağatay Ulusoy) yer almaktadır. Ana karakterin bir yüzü soğuk renklerden koyu mavi-gri tonlarında, diğer yüzü ise sıcak renklerden sarı-sepya tonlarında işlenmiştir. Birbirine kontrast (karşıt) yaratan bu renk kodları ana karakterin yüzünü sınırlandıran hançer ile değişkenlik göstermektedir. Afiş tasarımlarında renklerin kontrast oluşturacak şekilde kullanılması çarpıcı ve etkili armoni etkisi uyandırmaktadır. Afişin zemininde sol tarafta soğuk renklerle modern bir metropol havası uyandıran gökdelenlerle dolu bir İstanbul silüeti yer alırken, sağ tarafında ise sıcak renklerle cami silüeti yer almaktadır. İstanbul'un modern ve geleneksel iki farklı yapısını betimleyen bu renk kodları, aynı zamanda bu iki çatışmayı da yansıtmaktadır. Afişin zemininde soğuk ve sıcak renklerin kontrast oluşturacak şekilde kullanımı gerilim yüklü bir atmosferi de afişe kazandırmıştır. Renklerin insanların algılamalarında uyandırdığı duygulara yönelik genelgeçer etkileri bulunmaktadır. Kırmızı, sarı gibi sıcak renklerin heyecanı ve duyguların yoğunluğunu artırıcı etkisi bulunurken; beyaz, mavi gibi soğuk renklerin ise sakinleştirici, dinlendirici ve rahatlatıcı etkisi bulunmaktadır. Algıyı örgütleyen tasarımın belirleyicisi olarak renk kodları, görsel hiyerarşiyi de organize eden bir unsur olarak bu afişte yer almıştır.

İki kontrast rengi bölen ya da sınırlayan bir unsur ise tarihi bir hançerdir. Hançer afişin merkezinde ve ana karakterin elinde yer almaktadır. Hançerin bir yüzü arka fondaki renk ile benzer bir şekilde koyu mavi/gri tonlarında yazısız olarak yer alırken; diğer yüzü ise arka fondaki renk ile benzer olarak sarı/sepya tonlarında yazı ve simgelerle sunulmuştur. Hançerin orta kısmında ise Osmanlı döneminden kalma yerel motifler işlenmiştir. Dizinin isminin yer aldığı bölümün arka kısmında silüet şeklinde, dizinin kurgusal evrenine ait anlatsal gösterge "Muhafız simgesi" bulunmaktadır.

Tipografik açıdan afiş incelendiğinde, dizinin isminin logolaştırılmış bir şekilde sunulduğu görülmektedir. Zira afişte ve fragmanda benzer ölçülerde aynı tipografik yapı işlenmiştir. Orijinal dizide ise afiş ve fragmandan farklı olarak, dizinin İngilizce adıyla The Protector benzer tipografik unsurlarla logolaştırılarak sunulmuştur. Afişte Hakan daha az ölçekte, Muhafız ise daha büyük puntolar ile beyaz ve gri metalik bir tonda yazılmıştır. Muhafız detayı daha fazla vurgulanmıştır. Dizinin birinci sezonunun yayınlanacağı tarih olan 14 Aralık beyaz renkte ve yayınlanacağı yer olan Netflix ise kurumsal logosunda olduğu gibi kırmızı tonlarında görselleştirilmiştir. Afişte diziye ait yer ve zaman bilgilendirmesi, izleyici kitlesinin içeriğe ulaşılabilirliğini ve akılda kalıcılığını arttıran bir unsurdur. Benzer şekilde Netflix

Orijinal Dizisi şeklinde yazılı kod beyaz ve küçük puntolarda afişe eklenen bir başka detaydır. Afişin en üst kısmında ise dizinin anlatı evrenine yönelik mesajı barındıran Asla Gücünden Şüphe Etme şeklinde dizinin sloganı bulunmaktadır. Dizinin olay örgüsüne göre bu söz, Hakan'ın üvey babası ölürken Hakan'a söylediği son sözdür. O anda Hakan, İstanbul'un Muhafızı olduğu gerçeğini öğrenir. Hakan'ın büyük bir sırla yüzleştiği ve kahraman olabilmek için eyleme geçip, dönüşüm geçirdiği bir andır. Bu bağlamda, kahramanın dönüştüğü nokta, sloganlaştırılarak afişte bir mesaj olarak yer almıştır.

Afişteki imgeler ve yazı karakterleri birbirini desteklemektedir. Sözel tasarım elemanları ve tipografik unsurlar oluşturduğu hiyerarşik yapıya uygun biçimde yerleştirilmiştir. Kullanılan tüm göstergeler ve imgeler afiş tasarımının kolay algılanmasını sağlarken, aynı zamanda dizinin türü, olay örgüsü ve içeriği hakkında çağrışım yapmayı kolaylaştırır niteliktedir.

Hakan: Muhafız Afişinin Peirce Modeline Göre Göstergebilimsel Analizi

Peirce'nin görüntüsel gösterge, belirti ve simge modellemesi esas alınarak Hakan: Muhafız dizisinin örneklem afişi incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Gösterge Türü	Hakan: Muhafız Afişinde Geçen Örnek	İlişki
Görüntüsel Gösterge	İnsan: Koruyucu Bir Figür	Benzerlik
Belirti	Gökdelen (Koyu Mavi ve Gri Tonlarında)-Modern Zaman/Şehir Cami (Sarı ve Sepya Tonlarında)-Geçmiş Zaman/Tarihi Yapı	Nedensel ve Fiziksel
Simge	Cami-İbadet Mekânı (İslam Dini) Osmanlı Hançeri (Kültürel) Tılsımlı Gömlek Muhafız Simgesi (Anlatısal Gösterge)	Nedensiz ve Uzlaşmaya Bağlı

Tablo 1. Hakan: Muhafız Peirce Modellemesine Göre Analiz Tablosu

Hakan: Muhafız afişi, Peirce'in üçlü modellemesine dayandırdığı göstergebilimsel yöntemle analiz edildiğinde, görüntüsel gösterge afişin merkezinde yer alan insan göstergesinin, elinde hançer bulunan silah ile kararlı, güçlü, harekete geçecek ve özgüvenli beden diliyle, koruyucu bir figür olması arasında benzerlik ilişkisi bulunmaktadır. Dizide Hakan, İstanbul'un Muhafızı olarak, şehri kötülüklerden, hastalıklardan, kıtlıktan koruyan bir figürdür. Kurgusal bir hikâyenin tanıtıldığı ve izleyici ile ilk temasın gerçekleştiği dizi afişinde, tek bir erkek karakterin afişin merkezinde yer alması, kurgusal evrenin ana karakteri (protagonist) olma olasılığını güçlendirmektedir.

İkinci gösterge türü belirti açısından afiş incelendiğinde; afişin sol kısmında gökdelen göstergesi, koyu mavi ve gri tonlarla kalabalık insan topluluklarının yaşadığı büyük şehirlerde modern hayatın bir belirtisi olmaktadır. Afişin sağ kısmında ise cami göstergesi sarı ve sepya tonlarla, geçmiş zaman ve tarihi bir yapı belirtisi olarak sunulmuştur. Bir fotoğrafik imge olarak da siyah/beyaz ile sepya tonlamasının yapılması; geçmiş zaman, eskiye dönüş, nostalji, eskimişlik anlamları yüklemek için kullanılan bir göstergedir. Hakan: Muhafız anlatı evrenine göre, dizide iki farklı zamanda olay örgüsü işlenmektedir. Birincisi Hakan ana karakterinin yaşadığı günümüz modern dünyası; ikincisi ise Hakan'ın Muhafız atasının yaşadığı Osmanlı dönemlerindeki geçmiş zamandır. Anlatı evreninde kurulan bu iki farklı zaman zıtlığı, afiş çalışmasının zemininde renk kodlarıyla betimlenmiştir. Bu bağlamda, görsel algılamada renk kodlarının anlam üretme, anlamın biçimlendirilmesi üzerinde önemli etkileri bulunmaktadır. Bu afiş çalışmasında da renk kodları soyut kavramları simgeleştirme işlevi gördüğünden dolayı, belirti için nedensel ve fiziksel bağ kurmamızı sağlayan en temel unsurlardan biridir. Zira Peirce'a göre belirtide, gösteren gösterilenle fiziksel ya da nedensel olarak doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlantı neden-sonuç ilişkisi yaratmaktadır.

Üçüncü gösterge türü simge açısından afiş incelendiğinde; afişin zemininde sağ kısmında yer alan cami simgesi, İslâm dininin ibadet mekânıdır. Bir simge olarak cami, İslâm diniyle özdeşleşmiştir. Bu afişte cami göstergesi hem bir belirti hem de bir simgedir. Afişin merkez kısmında ana karakterin elinde bir Osmanlı zamanından kalma, kılıflı hançer bulunduğu görülmektedir. Osmanlı kültüründe var olan, çoğunlukla kemerlerde taşınan sapları ve kılıfları altın ya da gümüş olan hançerler, yerel ve kültürel bir motiftir. Hatta Osmanlı Devleti'nin armasında hançer motifi dâhi bulunmaktadır. Dolayısıyla hançer Osmanlı kültürüyle özdeşleşmiş, uzlaşmaya dayalı bir simgedir. Bu noktada, dizinin anlatı evreniyle bağlantı kurmak yerinde olacaktır. Zira dizinin olay örgüsüne göre, Osmanlı padişahı Fatih Sultan Mehmet döneminde İstanbul'a kötülük yayan "Ölümsüz" adı verilen insanüstü canlıları

öldürmek için üç nesne yaratılmıştır. “Birincisi Ölümsüze dokununca parlayan erdem yüzüğü, ikincisi Ölümsüzü öldürebilecek benzersiz bir hançer ve üçüncüsü ise zırh görevi görecektir tılsımlı gömlek”. Afişte dizinin isminin yer aldığı bölümde silüet şeklinde Muhafız karakterin tılsımlı gömleği giydiğinde vücudunda beliren simge yer almaktadır. Dolayısıyla, kurgusal evrene göre önemli görülen üç simgeden afişte sadece ikisi (hançer ve muhafız simgesi) kullanılmıştır. Gösteren ile gösterileni arasındaki ilişkiye dayalı bağ kurarak bu simgelerin anlatı evreniyle ilişkisi ancak dizi izlendikten sonra öğrenilebilmektedir. Simgelerin yorumlanabilmesi için çözümleyenin ona ait anlamı bilmesi gerekmektedir.

Atiye Dizisi Afişinin Analizi

Netflix'in yapımcılığını üstlendiği ikinci Türk orijinal dizisi Atiye'nin birinci sezonu 27 Aralık 2019 tarihinde yayınlanmıştır. Fantastik öğelerin yer aldığı dizi, dram, aksiyon türlerinde öğeler içermektedir. Şengül Boybaş'ın Dünyanın Uyanışı (2018) adlı eserinden uyarılma olan dizinin, yönetici yapımcılığını Onur Güvenatam, Özge Bağdatlıoğlu ve Jason George yapmıştır.



Görsel 2. Atiye Dizisinin Tanıtım Afişi, Netflix, 2019⁴

Atiye Afişinin Grafik Dil Açısından Anlatımı

Atiye afişini grafik dil açısından ele aldığımızda iki bölümde analiz etmek olanaklı görülmektedir. Afişin merkez kısmında yani algısal olarak ilk odaklanılan noktada, dizinin ana karakteri Atiye (Beren Saat) yer almaktadır. Ana karakterin beden dili, saçları, kıyafeti ve yüz ifadesiyle bir şey hissediyor ya da algılıyor gibi betimlenmiştir. Ana karakterin boynunda tül bent, üzerinde siyah uzun bir kıyafet, koyu krem renklerinde uzun bir etek bulunmaktadır. Ana karakterin üst ve alt kıyafetleri birbirine kontrast oluşturacak renk doyumluklarına sahiptir. Genel anlamda kıyafet seçimi ve tasarımında nötr renkler tercih edilmiştir. Afişin kenarlıklarında siyah gölgeler kullanılmıştır.

Afişin ikinci bölümü olan zemini, ölçek olarak daha geniş planda verilmiş ve bu yapı işlevsel anlamda odağı Atiye karakterine yönelmiştir. Afişin zemininde ise iki farklı nokta bulunmaktadır. Afişin zeminin üst kısmında gökyüzü, sisli bir hava şeklinde mavi ve beyaz tonlarında soğuk renk olarak sunulmuştur. Bu durum yan anlamsal açıdan sonsuzluk, sınırsızlık ve huzur anlamlarına gelmektedir. Afişin zemininin alt kısmında ise geniş bir arazi ve ön tarafında tarihi kalıntılar bulunmaktadır. Bu mekân dizinin olay örgüsünün geçtiği mekânlardan biri olan, Şanlıurfa'da yer alan tarihi kalıntı Göbeklitepe'dir. Dünyanın ilk tapınaklarından biri olan Göbeklitepe, dizinin anlatı evrenine göre gizemin çözüldüğü yerdir.

Tipografik açıdan afiş incelendiğinde, dizinin isminin logolaştırılmış bir şekilde sunulduğu görülmektedir. Zira afişte, fragmanda ve orijinal dizide benzer ölçülerde tipografik yapının ve simgenin işlendiği tespit edilmiştir. Afişte dizinin adı olan Atiye ismi büyük puntolarla beyaz ve krem renkleri arasında bir tonda yazılmıştır. Atiye adının “İ” harfi yerine, dizinin önemli bir simgesi kullanılmıştır. Hemen altında 27 Aralık yazılı kodu dizinin yayınlanacağı ilk tarihi beyaz renkte ve yanında yayınlanacağı yer olan Netflix ise kurumsal logosunda olduğu gibi kırmızı tonlarında görselleştirilmiştir. Afişte diziye ait yer ve zaman bilgilendirmesi, izleyici kitlesinin içeriğe ulaşılabilirliğini ve akılda kalıcılığını arttıran bir unsurdur. Netflix Orijinal Dizisi şeklinde yer alan yazılı kod beyaz ve nispeten daha küçük puntolarda afişe eklenen bir başka detaydır.

Bu afiş tasarımında diğer çözümlenen afişe göre herhangi bir dizi sloganı kullanılmamıştır. Bu açıdan sözel tasarım elemanları ve tipografik unsurların daha az kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan tüm göstergeler ve imgeler afiş tasarımında sadelik ve yalınlık esasına göre planlanıp, aynı zamanda dizinin türü, olay örgüsü ve içeriği hakkında çağrışım yapmayı kolaylaştırır niteliktedir.

⁴ <https://www.netflix.com/nl/title/81037848> adresinden 27.07.2020 tarihinde alınmıştır.

Atiye Afişinin Peirce Modeline Göre Göstergebilimsel Analizi

Peirce'in görüntüsel gösterge, belirti ve simge modellemesi esas alınarak Atiye dizisinin örneklem afişi incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Gösterge Türü	Atiye Afişinde Geçen Örnek	İlişki
Görüntüsel Gösterge	Kadın Karakterin Duruş Şekli ve El Yapısı- Yükseliş/Uçmak	Benzerlik
Belirti	Kadın Karakterin Kıyafet/Saç Şekli-Rüzgâr	Nedensel ve Fiziksel
Simge	Tülbent (Anadolu Kültürü) Göbeklitepe (Dünyanın İlk Tapınağı) Atiye Simgesi (Anlatısal Gösterge)	Nedensiz ve Uzlaşmaya Bağlı

Tablo 2. Atiye Peirce Modellemesine Göre Analiz Tablosu

Peirce'in (1984) üçlü modellemesine göre görüntüsel gösterge gönderme yaptıkları ya da yerini tuttıkları nesneyi doğrudan temsil eden ve büyük ölçüde fiziksel bir benzerlik ilişkisi kuran göstergedir. Atiye afişinin merkezinde yer alan ana karakter Atiye'nin, bedensel duruş şekli ve iki elinin aşağıya doğru konumlanması, yerden güç alarak yükselmesi ya da uçması gibi bir benzerlik ilişkisini çağrıştırmaktadır. Saçının, tülbent ve eteğinin rüzgârla savrulması yükselmenin, uçmanın bir başka göstergesidir. Aynı zamanda afişin zemininde yer alan mekânın (Göbeklitepe) ölçek olarak daha aşağıda ve uzakta kalması bir anlamda perspektif olarak Atiye'nin daha yüksekte olduğu algısını uyandırmaktadır. Dizinin olay örgüsüne göre, Atiye karakterinin kendini bulduğu, kendi yolculuğunu tamamladığı ve yeniden doğuşunun ele alındığı olay örgüsüyle afişteki görüntüsel gösterge birbirini desteklemektedir. Dizide Atiye Göbeklitepe'deki gizemli bir kapıyı açarak, mistik güçlere sahip olup hayatın akışını değiştirmektedir. Dolayısıyla Atiye karakterinin doğaüstü güçlerinin kaynağı Göbeklitepe, afişte iki elinle yükselişinin ve gücünün kaynağı olarak betimlenmiştir.

İkinci gösterge türü belirti açısından afiş incelendiğinde, ana karakter Atiye'nin saçlarının dalgalanması, boynundaki tülbentinin sola doğru ivme kazanması ve eteğinin ise sağa doğru hareket kazanması bir rüzgârın

belirtisidir. Dolayısıyla görüntüsel gösterge ve belirti arasında doğrudan bir ilişki vardır. Her iki unsur ortaya çıkarılan anlamı destekleyen göstergelerle sunulmuştur. Bu açıdan Atiye'nin yükseliş/uçmak eyleminin belirtisi rüzgârın nedensel ve fiziksel bir ilişki kurmasına bağlıdır.

Üçüncü gösterge türü simge açısından afiş incelendiğinde, ilk simgenin Atiye'nin boynundaki tülbent olduğu görülmektedir. Tülbent kültürel kodlar açısından ele alındığında Anadolu kültürünün bir simgesidir. Anadolu kadınıyla özdeşleşmiş bir simge olan tülbent, uzun yıllar Türk sinemasında taşralı kadının da stereotipleşmiş bir simgesi olmuştur. Dizinin anlatısına göre, Atiye karakteri bu tülbenti sonsuz bir aydınlanmaya ve yeniden doğuşa doğru çıkacağı bir yolculuğun başında takmaktadır. İstanbul'dan Nemrut Dağı'na oradan da Göbeklitepe'ye uzanan bu yolculuk, Atiye karakterinin de değiştiği bir yolculuktur. Bu açıdan tülbent simgesi, Atiye'nin dönüştüğü bu yolculukla simgeleşmiş bir göstergedir. Aynı zamanda boynundaki tülbent Anadolu kültürünün bir motifi olduğu için işlevsel anlamda kullanılmış bir belirge (insigne) olmaktadır.

Afişte kullanılan ikinci simge ise dünyanın bilinen en eski ve en büyük tapınma merkezi Göbeklitepe'nin⁵ afişin zemininde yer verilmesidir. Bu simge dizinin bu mekânla ilişkisinin bir göstergesi olurken, aynı zamanda dinsel ve mistik kodların olay örgüsüyle bağlantısı olduğunu göstermektedir. Dizinin olay örgüsüne göre Atiye'nin mistik güçlerine ulaştığı nokta Göbeklitepe, farklı hayatlara geçiş yapabildiği bir kapı niteliği taşımaktadır. Bu açıdan, Göbeklitepe anlatısının esas mekânlarından biri olarak, karakter açısından önemli bir dönüşüm noktalarından biridir.

Afiş tasarımında kullanılan son simge ise dizinin kurgusal evrenine göre diziyle özdeşleşmiş bir anlatısal gösterge olarak Atiye simgesidir. Dizinin açılış sahnesinden itibaren, Atiye'nin soyut resim çalışmalarında sürekli olarak kullandığı bu simge, diziye göre Göbeklitepe'deki tarihi kalıntılarda da bulunmaktadır. Afişte tipografik açıdan dizinin isminin verildiği noktada "İ" harfi yerine Atiye simgesi kullanılmıştır. Bu simgenin ne anlama geldiğine yönelik birçok varsayım sunulmuştur.

⁵ Göbeklitepe'nin henüz küçük bir bölümü çıkarılan Göbeklitepe, yaklaşık 12 bin yıllık geçmişine insanlık tarihini değiştirdi. Dünyanın bilinen en eski ve en büyük tapınma (kült) merkezi sayılan Göbeklitepe ile dinsel inanışın yerleşik yaşama geçişteki etkisi kanıtlandı. Harran Ovası'na hâkim bu tarih öncesi yerleşimin sınırlı bir bölümü kazılsa da, sıra dışı bulguları Neolitik Çağ'la ilgili pek çok bilgiyi altüst etti. Göbeklitepe; avcı-toplayıcı yaşamı, tarım ve hayvancılığa geçişi, tapınma mimarisi ve sanatın doğuşunu anlamamıza önemli katkılar sağladı. Dikilitaşların çoğunda insan, hayvan ya da soyut simgeler var. Kaynak: <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT>, adresinden 30.07.2020 tarihinde alınmıştır.



Görsel 3. Atiye Simge, Orijinal Afışten Kesit, 2019.⁶

Bir çözülemeye göre bu simge hibrit bir simgedir. Tek başına gerçek bir anlamı olmayan ancak birkaç farklı simgenin birleştirilmesi ile oluşturulan bu simge aslında tarihte simyaçıların kullandıkları şifre ve simgelerden figürler taşımaktadır. Hatta bazılarında göre bu hibrit simge civa elementinin hem katı hem sıvı formunu işaret ederken bu metaforla dizide işlenen "iki hayat" konusuna da değinmektedir. Çoklu evrenler teorisi Atiye'nin son bölümünde de yer almaktadır. Öldürülen kız kardeşi Cansu'yu, alternatif bir evrende sağlıklı bir şekilde Elif ismi ile hayatına devam ederken bulan Atiye'nin paralel evrenlerde dolaştığı söylenebilmektedir.⁷

Dizide Göbeklitepe'de yer alan kapı aslında iki farklı hayatı ya da paralel evrene geçişi temsil etmektedir. Geçmiş ve gelecek farklı evrenlerde daha farklı boyutta yaşanmaktadır. Zira diziyeye göre Erhan karakterinin babası yine bir arkeolog olarak bulunduğu kapıyla birlikte, zamanın doğrusal olmadığını geçmiş ve geleceğin aslında iç içe olduğuna yönelik bir diyalogu bulunmaktadır. Bu bağlamda, simgenin iki hayatı sembolize ettiği yorumu yapılabilir.

⁶ <https://muratsalman.net/atiye-dizisindeki-sembollerin-anlamlari/> adresinden 02.08.2020 tarihinde alınmıştır.

⁷ <https://blog.quicksigorta.com/trend/mistik-simgelerle-dolu-atiye-hakkinda-az-bilinen-alti-gercek-1538#:~:;text=Turna%20fig%C3%BCr%C3%BC%20de%20Atiye%20dizisinde,mutlulu%C4%9Fu%20ve%20uzun%20ya%C5%9Fam%C4%B1%20simgeliyor> adresinden 02.08.2020 tarihinde alınmıştır.

Bir başka çözülemede ise Atiye simgesinin hayat ağacı olduğu ileri sürülmüştür. Hayat ağacı dünyanın merkezini sembolize eder. Yeraltı, yeryüzü ve gökyüzünü dikey bir merkezde birleştirir. Atiye dizisinin logosu 2 yuvarlak, 4 çizgi ve 1 kare içinde noktadan oluşmaktadır. Çizgiler "Ay", yuvarlaklar "Güneş" ve bir kare içinde nokta ise "anne rahmi, doğum ve çocuğu" simgeler.⁸

Atiye'nin kurgusal evrenine göre tasarlanan bu özgün simge, Atiye karakteri ve diziyeye özdeşleşmiş evrensel bir dil kuran simgedir. Birçok farklı yaklaşıma göre, simgenin farklı anlamları oluşturulabilmektedir. Bir anlatısal gösterge olarak simgenin gizemini koruması, anlatı evrenine kullanıcıların ilgi duymasını arttıracak faktörlerden biridir. Dolayısıyla üretilen özgün simgenin farklı yaklaşımlarla açıklanması, kullanıcıların diziyeye yönelik araştırma yapmasına teşvik edici unsurlar barındırmaktadır.

Sonuç

Dünya çapında popülerlik kazanan ve Türkiye'de de giderek kullanıcı sayısını arttıran Netflix'in yapımcılığı üstlendiği yerli dizilerin afiş çalışmaları göstergebilimsel olarak çözümlenmiştir. Her iki afiş tasarımında da ana karakter (Hakan ve Atiye) afişin merkezinde, başka bir karakter göstergesi olmadan yer almıştır. Hakan: Muhafız dizisi afişinde mesaj sloganlaştırılmış ve tipografik bir unsur olarak kullanılmıştır. Atiye dizisi afişinde herhangi bir slogan kullanılmamıştır. Her iki dizi afişinde, dizinin ismi logolaştırılarak kullanılmış ve kurgusal evrene yönelik özgün simgelere ve anlatısal göstergelere yer verilmiştir. Bu özgün simgeler, her ne kadar yerel motifler taşısa da, 190'dan fazla ülkeye yayın yapan Netflix'in kullanıcıları arasında evrensel bir dil inşa etmektedir. Farklı ülkelerdeki insanlar bu simgeleri yapısı itibarıyla aynı algılayabilmektedir. Simgenin düzeni ve içeriği ise birçok tartışmaya açık, kullanıcıların araştırma yapmasına sevk edici özellikler taşımaktadır. Çözümlenen her iki afiş tasarımında da simgelerin işlevsel açıdan kullanımı dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak, kullanılan tüm göstergeler ve imgeler afiş tasarımında dizinin türü, olay örgüsü, karakterleri, zaman-mekân ilişkisi ve içeriği hakkında çağrışımlar yapmayı kolaylaştırıcı, mesajları etkili bir şekilde vermeyi hedefleyen ve mesajları göstergeler aracılığıyla taşıyan bir yapıdadır. Her iki afiş tasarımında, görsel tasarım öğeleri ile logolaştırılmış tipografik unsurların, dizilerin kurgusal evrenlerini içeren göstergelere göre tasarlandığı görülmektedir.

⁸ <https://muratsalman.net/atiye-dizisindeki-sembollerin-anlamlari/> adresinden 02.08.2020 tarihinde alınmıştır.

Kaynakça

- Becer, E. (1999). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Boztaş, E. (2017). "Organ Bağışı Temalı Sosyal Afiş Tasarımlarının Göstergebilim Yöntemi İle Analizi", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6 (37), 2521-2542.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics the Basics*. London and New York: Routledge.
- Çağlar, B. (2012). "Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim", *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 3 (2), 22-34.
- Çakır, M. (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Deely, J. (1990). *Basics of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Gümüştekin, N. (2013). "Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 9, 35-50.
- Kıran, Z. ve Kıran, A. (2006). *Dilbilime Giriş*. (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Küçükerdoğan, R. (2012). *Grafik Tasarım, Kültürel Göstergeler ve Tasarımsal Aktarımları: Ülke Bayrakları*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Parsa, S. (2008). *Film Çözümlemeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Peirce, C. (1984). *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition Vol. 2: 1867-1871*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rıfat, M. (1990). *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*. İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Rıfat, M. (1992). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Sarıkavak, N. K. (2009). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Sayın, Z. (2007). Gösteren-Gösterilen İlişkisi Açısından Grafik Göstergeler ve Göstergeleri Algılayış Farklılıkları, "Görünürün Kültürleri", 8. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi, İstanbul.
- Teker, U. (2009). *Grafik Tasarım ve Reklam*. İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.
- Ünal, F. M. (2016). "Göstergebilim Serüveni", *Mütefekkir: Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 3 (6), 379-398.

Vardar, B. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

İnternet Kaynakları

- İnternet: Liedtke, M. (20.01.2021). Netflix's Big 4Q Lifts Video Service Above 200M Subscribers, Web: <https://apnews.com/article/coronavirus-pandemic-8b0308ad4e0cb60337f4a59fa4a1ff90> adresinden 17.03.2021 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Salman, M. (13.01.2020). Web: Atiye Dizisindeki Sembollerin Anlamları <https://muratsalman.net/atiye-dizisindeki-sembollerin-anlamlari/> adresinden 02.08.2020 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: TDK (Türk Dil Kurumu) (2020). Afiş Kavramının Tanımı. Web: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 23.07.2020 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Müze Web Sitesi (2020). Göbeklitepe Örenyeri. Web: <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=SGT01&DistId=SGT> adresinden 30.07.2020 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Q> Blog (15 Şubat 2020). Mistik Simgelerle Dolu Atiye Hakkında Az Bilinen Altı Gerçek. Web: <https://blog.quicksigorta.com/trend/mistik-simgelerle-dolu-atiye-hakkinda-az-bilinen-alti-gercek-1538#:~:text=Turna%20fig%C3%BCr%C3%BC%20de%20Atiye%20dizisinde.mutlulu%C4%9Fu%20ve%20uzun%20ya%C5%9Fam%C4%B1%20simgeliyor> adresinden 02.08.2020 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 1. Hakan Muhafız Afiş-Netflix Web Sitesi. Web: <https://www.netflix.com/tr/title/80189829> adresinden 20.07.2020 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2. Atiye Afiş-Netflix Web Sitesi. Web: <https://www.netflix.com/nl/title/81037848>, adresinden 27.07.2020 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3. Atiye Simge-Salman, M. (13.01.2020). Atiye Dizisindeki Sembollerin Anlamları. Web: <https://muratsalman.net/atiye-dizisindeki-sembollerin-anlamlari/> adresinden 02.08.2020 tarihinde alınmıştır.

Mekânı Yutan Boşluk*

Dr. Gözde Mulla

Makale Geliş Tarihi: 15.10.2020
Yayına Kabul Tarihi: 26.04.2021

Özet

İlk çağdan günümüze kadar felsefe, sosyoloji, psikoloji, mimari gibi pek çok alana konu olan mekan kavramı sanatta da önemli bir yerde durmaktadır. Gündelik hayatın merkezinde duran bu kavram, makalede toplumsal, sosyolojik ve felsefi açıdan bir yapı olarak ele alınır. Bununla birlikte mekan kavramı sanat tarihinde hem konu olarak hem de uygulama alanı olarak kullanılmaktadır. Modernizmle birlikte dönüşen mekan kavramını boşluk üzerinden okumak mümkündür. Mekan ve boşluk birbirlerini karşılıklı olarak etkilemektedirler. Mekan, içindeki nesnelere, öznelere, seslere, imgelere, duvardaki izlere ya da boşluğuyla bir bütündür. Bu bütünlük içinde boşluk, mekanın belleği olarak tanımlanabilir. Makalede sanat yapıtlarıyla örneklendirilen mekan ve boşluk kavramları, öznel bir alan olan ev ile ilişkilendirilerek geniş bir açıda değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mekan, Boşluk, Sanat, Ev, Bellek.

GAP SWALLOWING SPACE

Abstract

The concept of space, which has been subject to many fields such as philosophy, sociology, psychology and architecture from antiquity to the present, has an important place in art. This concept, which stands at the center of daily life, is considered as a social, sociological and philosophical structure. However, the concept of space is used both as a subject and as a field of application in art history. It is possible to read the concept that transformed with modernism through emptiness. Space and gap affect each other mutually. Space becomes one with the objects, subjects, sounds, images, traces on the wall and its space. In this integrity, the gap can be defined as the memory of the space. Relating the concepts of space and space, exemplified by works of art, with the home, which is a subjective space, offers us a wide angle.

Keywords: Space, Gap, Art, Home, Memory

* Bu makale, Bir Tanık Olarak Mekân başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi'nden üretilmiştir.
Dr. Gözde Mulla. E-posta: gozdemulla@gmail.com ORCID: 0000-0002-4635-3368

“Bir yumurta gibi dolu, uçurum gibi boş...”

(Lefebvre, 2015b: 98)

Bir duvar varsa bir mekân vardır. Bir mekân varsa bir boşluk vardır. Boşluk varsa bellek vardır. Boşluk, mekâna dair her şeyi içinde barındırır; sesler, insanlar, düşler, sözcükler, nesnelere. Bunların tümü birbirini doğurur. Bununla birlikte duvarla bölünen mekân her zaman diğer tarafında bir odayı, başka bir mekânı yaratır ve bu durum sonsuz olasılıkta devam eder. Duvarlar da görüntüleri ve sesi yok eder.

Mekânı gerçekleştiren elemanlar, içindeki nesne ve insandır. Mekânın içine birçok referans noktası yerleştiren Lefebvre, bize mekânın edilgen bir geometri olmadığına işaret eder. Bu bağlamda mekân, bir yanda mekânla temas halinde olan beden ve (beden üzerinden) mekânla ilişki kuran, onu sahiplenen, ona anlamlar ve duygular yükleyen ‘ben’, diğer yanda mekânla birebir ilişki kuran nesne aracılığıyla anlam kazanır. Gerek yerleşim alanı olarak gerekse bir etkilenme alanı olarak varlığını sürdüren mekân, aynı zamanda içindekileri de biçimlendiren bir etkiyle konumunu netleştirir. Alman düşünür Martin Heidegger, mekânı saf yapı olarak görmediğini, onu bir etkileşim ve deneyim yeri olarak gördüğünü ve bu deneyimi dünya-içinde-olmak şeklinde ifade ettiğini söyler. “İnsanın, yer ile olan ilişkisini anlamamızı sağlamaktadır.”¹ diye ekliyor. Geriye dönüp bakınca aslında Descartes’la beraber Kartezyen aklın özneyi içinden çekip aldığı ve salt geometri olarak bıraktığı mekân, Descartes’ten sonra edilgen bir geometri olmaktan çıkıp öznesini ve nesnesini arayan bir yapıya dönüşür.

Bellek ve mekânsal boşluk birbirine benzer. Boşluğa bir metafor olarak mekânın belleği olarak bakılabilir. İçi doldurulabilen bu boşluk, mekân içinde sınırlandırılabilir bir konumdur. Bellekte olduğu gibi mekânın boşluğunda da içini doldurmaya başladıkça geride kalanlara ulaşmak zordur. Eşyalarla, seslerle, kokularla dolan mekânsal boşluğun içine anılar da girer. Mekânda da bellekte de anılar ve anılarla doldurulan bir boşluktan söz edilebilir. Bununla birlikte mekân zihnimizde de bir boşlukla başlar. Bunu daha çok, bilmediğimiz bir mekâna girmeden önce kapının önünde dururken fark ederiz. İçeriye dair hiçbir fikre sahip değilizdir.

Oraya dair nesnelere, seslere, kokular ve imgeler çağırarak için bir mekân kurar zihnimiz. Kapısında durduğumuz mekâna dair her şey oraya girmeden önce zihnimizde oluşturduğumuz mekânda başlar.

Mekâna dair her şey boşlukla başlar. Sınırlarını görebildiğimiz bir boşluktur mekân. Gireriz, çıkarız, geçeriz, kalırız, taşınırız, yerleşiriz ve daha birçok şey yaparız. Boşluk kavramı, İlkçağa dayanır. “İlkçağ Yunan Felsefesi’nde, atomcuların, ‘varlık’ adını verdikleri, ezeli, ebedi, maddi ve bölünemez atomların içinde hareket ettiklerini varsaydıkları boş mekân” olarak tanımlanır (Cevizci, 1999: 158). Cevizci, Descartes’ın atomcuların boşluk, her ne türden olursa olsun hiçbir niteliğe, hiçbir güce ve hiçbir potansiyele sahip olmadığı, içinde mutlak olarak hiçbir şeyin bulunmadığı boş mekân görüşlerine karşı çıktığından söz eder (1999: 158). İçine girdiğimiz her boşluğu bir taraftan anlamlandırmaya diğer taraftan sorgulamaya başlarız. Etrafı duvarlarla çevrili boşluk, ev, işyeri, okul ya da başka bir yer olabilir.

Boşluk, mekânın bütünsel olarak algılanmasını sağlar. Dinamik ve etkin bir eleman olan boşluk, seslerin içindeki sessizliktir. Boşluk, susmak gibidir. Durmaksızın konuşmanın yorgunluğunu alan sessizlik gibi. Bir nefes denir kimi zaman. Bir es. Ara. Aralık. “Ses en net sınırdır” der Deleuze ve ekler; “Sınırlar görülebilirlik ile ilişkili görünür daha çok. Oysa evlerimizde yalnızca duvar inşa etmeyiz, bitişikteki komşumuzun evdeki konuşmaları duymaması da gerekir” (Deleuze, 2003: 11). Tüm kalabalığın ve gürültünün içinde boşluk, kendine yer açar. Buradan hareketle mekânı, kapağı açılabilen ve iç içe geçen boş kutular gibi düşünebiliriz. Bizi ve çevremizdeki her şeyi kapsayan bu büyüklü küçüklü kutular, içindekiler ve dışındakiler ile tanımlanır.

Felsefe Sözlüğü’nde yer alan mekân kavramı ise, “Varolanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim.” olarak tanımlanır (Cevizci, 1999: 583).

Yüzyıllardır mekânı okuyan, çalışan, üreten birçok yazar, düşünür, mimar ve sanatçı vardır. Sanat ve mekân kavramları da bu süre zarfında ayrılmaz bir bütün olmaktadır. Bununla birlikte sanat, 20. yy.’dan bu yana mekânı dönüştürme gücünü de elinde tutmaktadır. Bir mekânı algılama biçimini ışık ile bir araya getirerek o yerin durumunu dönüştüren sanatçılardan birisi James Turrell ‘dir. Mekânın boşluğunu kullanarak yapıtlar üreten sanatçı, izleyicinin algısı aracılığıyla mekânı sorgulamaktadır. Boşluğun ağırlıklı olarak ifade bulduğu doğu felsefesinden etkilendiği görülen Turrell, izleyiciyi orada olan ve oradaymış gibi görünen arasındaki çelişkiyi deneyimlemeye davet etmektedir.

¹ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219456> adresinden 10.08.2018 ‘de alınmıştır.



Görsel 1. James Turrell. *Apani* (Ganzfeld Serisi), 2011.²

Turrell'in 54. Venedik Bienali'nde yer alan yapıtı (Görsel 1) diğer çalışmalarında olduğu gibi izleyicinin mekân algısını sarsan bir durum yaratır. Adını derinlik algısının kaybını tanımlayan Almanca bir sözcük olan Ganzfeld'den alan yapıtta izleyici, mekâna girdiği andan itibaren yapıta dâhil olur. Odaya giren kişiyi mekânın kendi gerçekliğinden koparıp başka bir gerçekliğin içine iter. "Hayal kurmak" diye açıklar sanatçı,

...bence genellikle içinde yaşadığımız bir uzamdır, gerçeklik denen bu bilinçli uyanık uzamdan daha fazla. Benim çalışmaktan hoşlandığım şey bilinçli uyanık gerçekliğin üzerini kaplayan hayal uzamıdır... Normal olarak onu göremeyeceğiniz bir yerde sizinle yüzleşecek bir çalışmayla ilgileniyorum. Yoksa normal bir çevrenin içinde böyle bir şey deneyimlediğinizde, bu, bir rüyanın berraklığına bürünür (Fineberg, 2014: 293).

Mekân içinde mekân, oda içinde oda yaratan sanatçı, izleyicinin algı dünyasını sarsan yapıtlarıyla boşluğa yeni bir anlam getirmektedir. Yaratıldığı bu yeni mekân algısının yapıta dönüştüğü yeri kendi sözleriyle ifade eder; "Bu, minimalizm değildir, bu kavramsal yapıt değildir, bu algısal yapıttır." (Fineberg, 2014: 293).

Lefebvre'ye göre, mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar. Bu durum, yeni mekânların keşfedilmesini (yeni, bilinmeyen mekânların, kıtaların ya da evrenin) sağladığı gibi aynı zamanda

da topluma özgü mekânsal üretimin oluşmasını da sağlar. Bir yapıt olarak şehrin (mekânın) yaratım sürecini oluşturur (Lefebvre, 2015a: 25). Bu bağlamda ev, zihinsel olanla kültürel olanın birbirine yaklaştığı yerde durur. Ev, dışarıdan (kültürel olandan) hareketle bir iç (zihinsel olanı) inşa eder.

Mekânın okunmasında önemli unsurlardan biri olan boşluk, evin içinde öze dönüşür. Kendine ait bir aura ve aidiyet yaratan boşluk, bir denge unsurudur, zihnimizi ve bizi dengeler. Bir anlamda belleğin yansımaları içeren bir alandır. "Değişimlerin, geçmiş deneyimlerine bağlı olarak, bireyler tarafından biraz farklı şekillerde yorumlanabilmesine karşın, ortak bir mekân ya da toplumda yaşayanların bellekleri oldukça benzerdir" (Goodchild, 2005: 52). Goodchild'ın söylediğine göre mekânla ortak bir bellekten söz etmek mümkün.

"Bir çatı evi örtecek, bir bodrum evin temelini oluşturacak ve bir duvar birkaç odayı bölecektir" (Thoreau, 2014: 88). Thoreau'nun ifadesi genel bir ev formu çizer. Fakat bir evin dört duvar, tavan ve zeminden oluşan bir geometri olduğundan söz etmeyiz. Oraya dair anlattığımız her şey o yerin nasıl ve ne ile dolu olduğudur.

Evin algılanan sınırları boşluğun duvarlarıdır. Gece karanlığında bir yanılsamaya dönüşen duvarlar, boşluğun sınırsızlığını gösterir. Çin düşüncesinde hâkim olan boşluk kavramının bir dünya görüşü olması zihinsel bir sürece işaret eder. Francois Cheng, boşluğun, her şeyin merkezinde yer alan düşüncenin tam ortasında yer aldığını ve içinde bulunanlara esin ve yaşam telkin ettiğini ifade eder. Bu kavramla birlikte her şeyin bağlantı içinde olduğunu söyler. 1979 yılında kaleme aldığı Boşluk ve Doluluk kitabından birkaç cümle ile şöyle devam eder;

Boşluk kavramıyla disipline ulaşabilir ya da kendinin ve dünyanın aynası olur insan kalbi. Zira Boşluk'u sahiplenerek, doğuştan getirdiği Boşluk kavramıyla özdeşleşerek, imgelerin ve biçimlerin kaynağını da bulmuş olur insan. Espasın ve zamanın uyumunu ele geçirir, değişimin yasasını egemenliği altına alır (Cheng, 2006: 67).

En net karşılığını mekânda bulan boşluğu, Rachel Whiteread birçok heykelinde olduğu gibi Ev isimli heykelinde de yok eder. Evin negatifini alan sanatçı, mekânın belleğini betonun içine hapseder. 2020 yılının mart ayında verdiği röportajında "Ev, beni değiştirdi" diyen sanatçının ev ile ilgili kurduğu cümleler içinde bulunduğumuz pandemi döneminde dikkat çeker; "Benim üzerimdeki etkisi çok derindi. Ayrıca, sanatınızın ve kendinizin dışına odaklanmayı gerektiren, çocuk sahibi olmanın da derin bir etkisi var. Benim için yaptığım en harika şeylerden biri. Çocuk sahibi olmak işime

² <https://jamesturrell.com/work/apani/> adresinden 18.03.2018'de alınmıştır.

kesinlikle duygu kattı” Evin duygu yüklü olmasına vurgu yapar sanatçı. Dış cephe kaldırıldıktan sonra evin detayları ortaya çıkmaktadır. Pencere, merdivenler ve duvarlardaki izler görünür halde kaşımızda durmaktadır. Evin tüm mahremiyetini ve güven duygusunu sanki boşluğuyla beraber saklamaktadır sanatçı.

İnsanların ve vücudumuzun etrafındaki şeylerin tarihinde duygusal enerji vardır. Olumlu ve umutlu olsun ya da olmasın, dokunduğunuz her şeyin bir izi vardır. Bu tür bir enerjiyi kanalize edebiliyorum, bu çok duygusal olduğu için zor olabilir ama buna inanıyorum. “Ev” gibi bir çalışma, nerede yaşarsa yaşasın herkesin bağlanabileceği bir şey çünkü herkes ev fikrini biliyor.³



Görsel 2. Rachel Whiteread. Ev, 1993, Sıvı beton püskürtme⁴

2019 yılında ülkesi İngiltere tarafından Dame (asalet ünvanı) verilen sanatçı Rachel Whiteread’ın içine giremediğimiz Ev’inin kapısında dururken, yaşanmış bir mekân olduğu fikri gittikçe uzaklaşır. Evin koruyucu, kapsayıcı tüm enerjisi tersyüz olur. İçindeki tüm anlar ve anıların tersine çevrildiği ev, belki de bir kütle olarak yapıtın kendisinde doğrudan okunabilecek bir duruma dönüşür. Doğu Londra’da Grove Caddesi üzerinde bulunan bir evin kalıbını alarak tekrar aynı yere yerleştiren sanatçı, bir radyo programındaki röportajında bu yapıtı ile ilgili şunları söyler;

³ <https://www.crfashionbook.com/culture/a31961365/rachel-whiteread-contemporary-artist-interview-house/> adresinden 15.07.2020’de alınmıştır.

⁴ <https://www.apollo-magazine.com/house/> adresinden 15.07.2020 ‘de alınmıştır.

Aslında bu işlerin kalıbını alırken en çok ilgimi çeken şey duvarlar arasındaki boşluktu, sonuçta da kalıpta duvarlar hiç yokmuş gibi oldu, öyleyse duvarlar yalnızca boşluktu ve bu durum on yıl önce yapılan ‘House’ adlı eserde ortaya çıkmıştır. ‘House’ ile ilgili beni hayal kırıklığına uğratan birçok şey vardı tabii ama beni onun görüntüsü ile ilgili hayal kırıklığına uğratan tek şey, asıl heykelle duvarların yine heykele dahil olmuş olmasıydı (Whiteread, 2004).



Görsel 3. Rachel Whiteread. Ev, 1993, Sıvı beton püskürtme⁵

Betonun o katı ve soğuk duruşu evi ev olmaktan çıkarır mı? Whiteread’in Ev’i tüm boşlukları ortadan kaldırdığı için anıların yerleşebileceği bir alan sağlamaz. Dolayısıyla bu üretim; evin bütünüyle beraber zamanı da betonlaştırarak dondurur. Böylelikle ev kavramı, sanatçısı ve izleyicisiyle birlikte dönüşüme uğrar ve de yeni bir bellek yaratır.

Her zaman bir tür ruhu olan nesnelere görmüşümdür. Tuhaf geliyor ama günlük hayatta dokunduğumuz ve kullandığımız şeyler yüzeye çıkan şeylerdir. Yıllardır sahip olduğum masam gibi bacağımın her zaman yan tarafa dokunduğu veya kedinin vücudunu ovuşturduğu bir alan var. Bunu ortaya çıkarmanın bir yolunu buldum ve bu yüzden insanların benim işimden etkilendiğini düşünüyorum. Çünkü herkesin hayatını etkiliyor. Çok karmaşık ve duygusal olmayan bir şekilde parçalıyorum. Minimalist formda duygusal bir enerji vardır.⁶

⁵ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-1993/turner-prize-1993-artists-rachel-whiteread> adresinden 15.07.2020’de alınmıştır.

⁶ <https://www.crfashionbook.com/culture/a31961365/rachel-whiteread-contemporary-artist-interview-house/> adresinden alınmıştır.

Whiterraed'in çalışmaları, derinleşen bir bağlam yaratmaya çalışır. Bu bağlam bizi, mekânın içinde ve dışında konumlandırmaktadır. Kütle olarak kendine ait bir yeri olan bu yapıların ya da nesnelerin mekân içindeki konumlanmaları boşluğa ve uzama başka bir kapı açar. Bizi yanına çağıran bu detaylarıyla Whiteread'in "Ev"inin, kent deliliğinin akımından beslenen dev bir priz olduğunu söyler Fineberg (2014: 477).

Nesnelerin etrafındaki negatif alan, Whiteread'in heykellerinde yapıtın kendisine dönüşür. Boşluğu yutan "Hayalet" de bu yapıtlardan biridir.



Görsel 4. Rachel Whiteread, Hayalet, 1990, Çelik çerçeve üzerine alçı. 269 x 355.5 x 317.5 cm.⁷

Rachel Whiteread'in yapıtlarıyla duygusal olarak bağlantı kurmak bir yanda dururken onlarla çoğunlukla zihinsel olarak meşgul oluruz. Sanatçının yapıtları, nesnelerin özellikleri ve gündelik yaşamda bunları deneyimleme yöntemlerimiz hakkında sorular uyandırır. Nesnelerin işlevleri hakkındaki algımıza meydan okur.

⁷ <https://www.crfashionbook.com/culture/a31961365/rachel-whiteread-contemporary-artist-interview-house/> adresinden alınmıştır.

Yapmış olduğum eserler pek mimari üzerindeki yorumum sayılmaz. Sanırım yaptığım ilk mimari eser, Viktoryan bir evin küçük bir odasının kalıbı olan 'Ghost' idi ve bu eserin bir bakıma bazı çocukluk anlarıyla, evden ayrılışla ve buna benzer şeylerle yakından ilgisi vardı. Bildiğiniz gibi ilk işlerimin büyük bir kısmı kendi geçmişimle alakalıydı. Fakat, sanırım bu durum aynı zamanda politik bir söylem de içermekte olan 'House' ve sonra son zamanlarda yapmış olduğum, çoğunluğu şu an içinde bulunduğumuz binanın iç kısmının kalıpları olan mimari eserler ile değişti ve bu daha çok, binaların bir anlamda dairelerin yapılış şekli bakımından nasıl anonim olduğu fikriydi. Bu yüzden bu binanın içerisinde kalıbı alınan bu iki daire işi, burada bulunan gerçek dairelerinin, biraz kurum dairelerine benzeyen, biraz bu türden uluslararası unutulmuş mimariye benzeyen küçük odaların fiziksel olarak kalıbı alınarak oluşturulmuştur. Bunlar yalnızca boşluklardır. Bilirsiniz, kimse onları pek önemsemmez. Yalnızca pencereleri ve bir kapıları vardır ve hiçbir güzel yanları yoktur, orada öylece dururlar. Sadece işleve yönelik alanlardır.⁸

Ev, bir duygu ve düşünce alanı olarak mekânı okuma olanağı verir. Ev, özdür. "Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir acundur. Ev, düşlemi barındırır, düş kuranı korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar." (Bachelard, 2008: 39). Öze döndüğümüz ve kendimizle bulduğumuz yerdir. Duygularla ve anılarla dolu olan boşluk, evde dolu bir alana dönüşür.

Mekânların bellekle kurduğu etkileşim üzerine düşünen, üreten ve soran Perec, boş sayfa ile başlayıp yatak, oda, daire ile devam edip uzaya kadar giden bir sıralamayla yerlerin yaşamsal verilerle ilişkisini irdeler. Bize boşluğun elle tutulamaz olduğunu, gerçek anlamda maddi olmadığını söylerken onun "Dışarı, dışarımda olan, sınırları dâhilinde bir yerden başka bir yere gittiğimiz, bizi kuşatan, etrafımızı saran mekân." olduğundan söz eder (2017: 13). Evet, Perec'in de belirttiği gibi boşluk, soyut bir alan olarak algılanır ve tanımlanamazmış gibi görünür.

⁸ <https://www.bbc.co.uk/archive/john-tusa-interview--rachel-whiteread/z6njjhv> adresinden 10.08.2018 tarihinde alınmıştır.



Görsel 5. Hale Tenger. Sandık Odası. 1997. (3 odalı yerleşime, buluntu nesnelere, yatak, lamba, halı, perde, vb.)⁹

Belki gündelik yaşamda çok da farkında olmuyoruz. Ama özellikle doğduğumuz ya da çocukluğumuzun geçtiği evde, kullanmış olduğumuz nesnelere baktığımızda, onların aslında anlam ve duygu bakımından ne kadar yüklü olduğunu görmemiz mümkün. Örneğin, çocukluğumuzun geçtiği evdeki eşyalarımız, belki bazılarımızın hala sakladığı ilk oyuncaklarımız bunlardan bazılarıdır. Burada Baudrillard'ın, çocukluğumuzda yaşadığımız eve dair söylediklerine kulak vermek gerekir;

Nesneler ve insanlar birbirlerine yakın bağlarla bağlanmış olup bu dâişıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir "kişilik" gibi algılanmaktadır. Çocukluk yıllarında yaşanan evlerin insanların anılarında bu kadar derinlemesine yer etmesinin nedeni hiç kuşkusuz yaşanan yer olarak adlandırılan mekanın sahip olduğu bu karmaşık yapı olup buraya belli bir şekilde yerleştirilen nesnelere atfedilen sembolik önemdir (2011: 22).

Baudrillard, nesnelere atfettiğimiz sembolik önemden bahsederken. Hale Tenger'in yapıtı akla gelir.

İçerisi ve dışarıyı diyalektik, birbirine karşıt iki durum olarak iç dünya ve öteki, yani dış ve yabancı dünya psikolojileri ile ilişkilidir. İçeride olmak insanın kendi ruhu içinde olması, dışarıda olmak ise çıplak ve korumasız olması anlamındadır. Bu nedenle

yapı ikinci bir deri ve bir iç dünyanın ilkörneğidir. Kültürel değerlere bağımlı olarak yapının ne denli farklı sembolik anlamları olsa da, öncelikle ikinci bir bedendir ve içsel yaşamın farklı anlamlarına gönderme yapar (Erzen, 2017: 198).

Aksu Bora, Heidegger'den aktarırken, mekânları ve şeyleri kendi etkinliklerimizi çevreleyecek biçimde düzenlediğimizi, böylece biz onları düzenledikten sonra mekânlar ve şeylerin kendi aralarında ilişkiler kurduğunu, aynı zamanda, yerleşenlerin de mekânlarla, şeylerle, birbirleriyle ilişkilendiğini söylüyor (Aktaran: Bora, 2009: 65).

Mekân asla boş değildir; daima bir anlamı vardır. Aralıkların algısı, bütün vücudumuzu işin içine katar. Her yer ve nesne grubunun bir merkezi vardır; ev, şehir ve dünya da buna dâhildir. Merkez her taraftan algılanır, her yerden ona ulaşılabilir; bir kişi, bulunduğu yerden her şeyi algılar ve ortaya çıkarır keşfeder. Anlamlar ona göre belirlenir. Bu merkez yansız ya da boş olabilir mi? Bir yokluk yeri midir? Hayır (Lefebvre, 2015a: 173).

Boşluk, mekânın bütünsel olarak algılanmasını sağlar. Dinamik ve etkin bir eleman olan boşluk, seslerin içinde sessizlik gibidir.



Görsel 6. Hale Tenger. Sandık Odası, 1997, 3 odalı yerleşime, buluntu nesnelere, sandık, yastık, örtü, vb.)¹⁰

⁹ https://artpace.org/works/iair/iair_winter_1997/the-closet adresinden 18.07.2020'de alınmıştır.

¹⁰ https://artpace.org/works/iair/iair_winter_1997/the-closet adresinden 18.07.2020'de alınmıştır.

"Aslında kişisel bir hikâye olarak görmüyorum. Ama anlatırken bir parantez açarak 'otobiyografik tarafı var'ı söylüyorum"¹¹. Yaşadığı aile evindeki planlara sadık kalarak uyguladığı bir iş olduğundan söz eder. Sandık Odası (Görsel 6) isimli yerleştirmesini müzelerde dönem odalarından farklı kılan yanı kendi cümleleriyle aktarır. "Müzelerde dönem odaları olur ya, ancak girip arasına dolaşmana izin vermezler. Burada da o mantık var, bir dönemi yansıtmak üzere bir kurgu var. Ama içinde dolaşarak, gezerek..."¹² Sanatçının çocukluğundaki eve girdiğimiz andan itibaren kendimizi bir zaman yolculuğunda hissederiz.

Sonuç Yerine - Akışkan Boşluk

Mekândan ve boşluk üzerine ilkçağdan bu yana ifade edilen, yazılan tüm bağlamlar tarihsel bir sürece işaret etmektedir. Bu bağlam yumağı aynı zamanda sanatçıların da içine sıklıkla girdiği bir şey olmuştur. Bununla birlikte sanatçı mekân kavramını, sanat yapıtının yalnızca sergilendiği alan olmaktan çıkarıp yapıtın içine dâhil etmiştir. Zaman içinde dönüşen ve dönüştürülen mekân ve boşluk kavramları, gündelik hayatın kaydını tutmaktadır. Bir hafıza alanı olarak işaret edebiliriz mekân ve boşluğuna. Evin içinde daha açıkça görülebilen bu bellek odanın boşluklarında kurulmaktadır. Duvarlardaki izler, kapının arkasındaki boşluklar önemlidir evde. O evde daha önce yaşayanlar ile sonrasında yaşayanlar arasında bir köprü kurar. Sanat yapıtlarında bir kompozisyonun dengesine gönderme yapan boşluk kavramı gündelik hayatın da dengesini kurar. Mekânsal boşluk, tıpkı yapıttaki gibi hayatın kompozisyonunu dengeler.

Boşluk, akışkan bir yapıdır. Durdurulamaz zamanın bir damarı olan boşluğun sınırını, bir şeylere çarpınca fark ederiz. Çarptığımız şey nesne ya da mekânın bir parçasıdır. Yazmak, çizmek, konuşmak, yürümek, uyumak, kısacası her şey için boşluğa ihtiyaç duyarız. Rachel Whiteread'in boşluğu yutan evi, içinden taşındığımız bir evi anımsatır bize kimi zaman.

Ev, içinden geçen her devinimle değişen, bulut gibi bir mekândır. Eklemlenerek, çoğalarak büyür. İçinde yaşanan zamanda gerçekleştirilen eylemler, insanlar ve nesnelere çoğalır. Nihai formu mimari olarak mümkün olsa da bellekte değişkendir.

Evden ayrılırken bıraktığımız izlerin en görünür olanları duvardadır. Mekânı oluşturan duvarlar aynı zamanda sesleri de sınırlandırır. Duvarlar, sesin ve ışığın mekânını oluşturur. Ses bir sınır olarak mekândaki varlığını sürdürür.

Duvarların içinde kalan sesler ve sessizlik anları oluşturur. Doğduğu evdeki sesleri birçok insan hatırlamaz.

Sesler, insanlar, nesnelere, mekânı ve zamanı bir araya getirirler. Mekânı dönüştüren sanat yapıtları, izleyicisini içine almaktadır. Bu tıpkı insanın ev ile ilişkisinde olduğu gibidir. Sanatçının yapıtına dâhil ettiği izleyici artık yapıtın ve boşluğun bir parçası olur. Evde de öyledir. Ev, yalnızca duvarları, kapısı, penceresi olan nötr bir mekan değildir. Eve yerleştiğimiz andan itibaren kendi auramızı buluştururuz mekânla. Yaşadıkça ve yaşadıkça katman katman büyüyen bir bellek oluştururuz. Dolayısıyla evden taşınırken de mekâna bıraktığımız pek çok şey vardır. İzler, kokular, sesler, evin boşluğunda yeni bir bellek kurmak üzere yeni insanlar bekler.

¹¹ https://artpace.org/works/jair/jair_winter_1997/the-closet adresinden 18.07.2020'de alınmıştır.

¹² <http://www.radikal.com.tr/kultur/kelimesiz-kalmis-gibiyim-1454817/> adresinden 15.03.2018'de alınmıştır.

Kaynakça

- Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası*. (çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Nesneler Sistemi*. (çev. O. Adanır, A. Karamollaoğlu), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bora, A. (2009). *Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner*. Ayten Alkan (Haz.). *Cins Cins Mekân*, s.63-75. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (çev. K. Özsezgin), Ankara: İmge Kitabevi.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. (çev. U. Baker). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Erzen, J. (2017). *Üç Habitus Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (çev. S. Atay ve G. E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş* (çev. R. G. Öğdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2015a). *Mekânın Üretimi*. (çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015b). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II* (çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayınları.
- Perec, G. (2017). *Mekan Feşmekan*. (çev. A. Erkay). İstanbul: Everest Yayınları.
- Thoreau, H. D. (2014). *Walden Ormanda Yaşam*. (çev. A. Örküp), İstanbul: Zepelin Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- İnternet: BBC. Web: <https://www.bbc.co.uk/archive/john-tusa-interview--rachel-whiteread/z6nnjhv> adresinden 10.08.2018 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Crfashionbook. Web: <https://www.crfashionbook.com/culture/a31961365/rachel-whiteread-contemporary-artist-interview-house/> adresinden 15.07.2020'de alınmıştır.

İnternet: Hisarlıgil B.B., *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Say :25 Y I:2008/2 (23-34 s.)*

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/219456> adresinden 10.05.2018'de alınmıştır.

İnternet: Radikal. <http://www.radikal.com.tr/kultur/kelimesiz-kalmis-gibiyim-1454817/> adresinden 15.03.2018'de alınmıştır.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. James Turrell. *Apani (Ganzfeld Serisi)*, 2011. <https://jamesturrell.com/work/apani/> adresinden 18.03.2018'de alınmıştır.

Görsel 2. Rachel Whiteread. *Ev / House*. 1993. (Sıvı beton püskürtme). <https://www.apollo-magazine.com/house/> adresinden 15.07.2020'de alınmıştır.

Görsel 3. Rachel Whiteread. *Ev / House*. 1993. (Sıvı beton püskürtme). <http://bit.ly/2Jdua1k> adresinden 20.04.2019'da alınmıştır.

Görsel 4. Rachel Whiteread. *Hayalet/Ghost*. 1990. (National Gallery of Art, Amerika). (Çelik çerçeve üzerine alçı. 269 x 355.5 x 317.5 cm). <https://bit.ly/2Rf40PJ> adresinden 20.04.2019'da alınmıştır.

Görsel 5. Hale Tenger. *Sandık Odası*. 1997. (3 odalı yerleştirme, buluntu nesnelere, yatak, lamba, halı, perde, vb. https://artpace.org/works/iair/iair_winter_1997/the-closet adresinden 18.07.2020'de alınmıştır.

Görsel 6. Hale Tenger, *Sandık Odası*, 1997, (3 odalı yerleştirme, buluntu nesnelere, sandık, yastık, örtü, vb. https://artpace.org/works/iair/iair_winter_1997/the-closet adresinden 18.07.2020'de alınmıştır.

Cecily Brown'ın Eserlerinde Resimlerarasılık Süreci ve Yeni Dışavurumcu Tavrı Üzerine Bir İnceleme

Dr. Öğr. Üyesi Murat Özdemir
Arş.Gör. Ece Büşra Eryılmaz

Makale Geliş Tarihi: 14.09.2020
Yayına Kabul Tarihi: 07.05.2021

Özet

Cecily Brown'ın Eserlerinde Resimlerarasılık Süreci ve Yeni Dışavurumcu Tavrı Üzerine Bir İnceleme isimli makale çalışmasının içeriği, konuyu oluşturan temel kavramlar doğrultusunda hazırlanmıştır. Bu makalede Lilian Louvel tarafından türetilen resimlerarasılık (interpicturality) kavramı ve yöntemlerinin Yeni Dışavurumcu sanatçı Cecily Brown'ın eserlerinde kullanımına dair araştırmaya yer verilmektedir. Brown, Yeni Dışavurumcu tavrıyla resimlerarası uygulamalara başvurduğu eserlerinin eskiz sürecinde kendine has farklı bir alışveriş yöntemi uyguladığı gözlemlenmiştir. Farklı dönemlerde yaşamış olan usta sanatçılar; Edgar Degas, Max Beckmann ve Pieter Bruegel'in resimlerinden ilham alarak oluşturduğu eserlerinin yapım aşamalarına dair örnekler incelenmiştir. Bunun sonucunda eskiz pratiğinin Deleuzeyen bir bakış açısıyla 'fark ve tekrar' kavramları ile olan ilişkisi saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cecily Brown, Resimlerarasılık, Yeni Dışavurumculuk, Gilles Deleuze

AN INVESTIGATION ON THE INTERPICTURALITY PROCESS AND THE NEW EXPRESSIONIST ATTITUDE IN CECILY BROWN'S WORKS

Abstract

The content of the article titled An Investigation On The Interpicturality Process And The New Expressionist Attitude In Cecily Brown's Works has been prepared in line with the basic concepts that make up the subject. This article includes research on the use of the concept and methods of interpicturality derived by Lilian Louvel in the works of New Expressionist artist Cecily Brown. It has been observed that her works, in which he applied interpictural practices with her new Expressionist attitude, applied a unique shopping method in the sketching process. Master artists who lived in different periods; Examples of the production stages of the works inspired by the paintings of Edgar Degas, Max Beckmann and Pieter Bruegel were examined. As a result, the association between sketching practice and "difference and repetition" concepts was analysed with a Deleuzian point of view.

Keywords: Cecily Brown, Interpicturality, New Expressionism, Gilles Deleuze

1. Giriş

Sanat tarihi boyunca sanatçılar, kendilerinden önce yaşamış olan diğer sanatçılardan ilham almışlardır. Bilinçli veya farkında olmadan yapılan bu işlem, sanatçıların her zaman birbirleriyle etkileşim halinde olmalarını sağlamıştır. Bu durum, postmodern döneme kadar devam etmiş ve postmodern dönemin başlamasıyla beraber daha belirgin ve açık bir hal almıştır.

Taklit etme, esinlenme, kopyalama gibi yeniden üretimin bütün disiplinler arasında gerçekleştiği postmodern dönem içerisinde edebiyatta gerçekleşen alışverişleri belirtmek adına edebiyat eleştirmeni ve kuramcısı Mihail Mihailoviç Bakhtin'in söyleşimcilik üzerine yaptığı çalışmalarından yola çıkan Julia Kristeva, "Göstergebilim: Bir Gösterge Çözüm İçin Araştırmalar (Semeiotike: Recherches pour une sémantique)" isimli yapıtında 'metinlerarasılık' kavramına yer vermiştir. Metinler arasında gerçekleşen alışverişler metinlerarasılık kavramıyla açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra pek çok farklı disiplinin (resim, müzik, heykel, film vb.) arasında meydana gelen etkileşimler de göstergelerarasılık kavramıyla açıklanmıştır. Bu kavramdan ilk bahseden kişi ise Roman Jakobson'dır. İlerleyen süreçte farklı disiplinlerin her biri için kendi içlerinde gerçekleşen alışverişlere dair özel kavramlar önerilmiştir. Bu metnin konusu olarak seçilen resimlerarasılık (interpicturelity) ise en başta metinlerarasılıktan doğan fakat yalnızca resimler arasında gerçekleşen alışverişleri açıklamak üzere Lilian Louvel tarafından önerilmiştir. Resimlerarasılık ilişkilerini açıkladığı eserlerinde metinsel-aşkınlık yerine resimsel- aşkınlık terimini kullanmıştır.

Resimlerarası alışverişlere yapıtlarında yoğun bir şekilde yer veren Yeni Dışavurumcu sanatçılar arasında adı geçen Cecily Brown, yeniden resmetme sürecinde tekrar etme eylemine dayanarak sanat tarihindeki resimlerarasılık uygulamalarından farklı bir yöntem izlemiştir. Brown, geçmiş dönem eserlerini kaynak olarak alırken eskiz çalışmaları yaparak esinlendiği eseri keşfetmeye çalışır. Kaynak yapıtları tekrarlayarak farklı bir bakış açısıyla yeniden sunar. Brown'ın esinlendiği her resim farklı bir şekilde eserlerinde ortaya çıkmaktadır. Tekrar ile keşfedilen şey, farkı yaratır. Bu konuda ise, Brown'ın eserleri ile Deleuze'ün "Fark ve Tekrar" kavramları arasında ilişki kurulabilir. Deleuze'e göre aynı olan iki şey yoktur ve her öz bir farktır. Tekrar ise, fark yaratan bir tekrardır.

Cecily Brown eskiz yapım aşamalarından hareketle resimlerarasılık uygulamalarına farklı bir yön vererek sanat tarihinde temellük etmeye dair gerçekleşen örneklerden ayrılır. Bu sebeple makalede, Brown'ın resimlerinin oluşum süreci detaylı incelenirken aynı zamanda literatürü tarama yöntemi ile resimlerarasılık kavramının tarihsel süreç içerisinde kullanımına dair

farklı bir yöntem geliştirmiş olduğu tespit edilmiştir.

Farklı bakış açılarını öğrenmek amacıyla yaptığı eskizlerde, kendi bakış açısını ortaya koymaya yönelik ekleme, çıkarma veya bozma gibi işlemler uygulamaktadır.

2. Tarihsel Süreçte Yeniden Üretim Aşamaları

2.1. Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık

Postmodern dönemin başlamasıyla birlikte özellikle yazınsal alanda meydana gelen gelişmeler sonucu kuramcılar, yazarlar, dilbilimciler metinler arasındaki alışverişlere yönelik incelemelerde bulunmuşlardır.

Metinlerarasılık kavramının ortaya çıkışından önce, dilbilim alanında 19. Yüzyıl sonlarında Avrupa'da meydana gelen gelişmelerden bahsetmek gereklidir. Yapısalcı görüşün etkileri, Ferdinand de Saussure tarafından dilbilimi üzerine yapılan çalışmaların sonucunda görülmeye başlanmıştır. "F. De Saussure, artsüremlili evrimi eşsüremlili dizgeden ayırt ederek, bireysel söz ile dilin yapısı arasındaki ayrımı vurgulayarak ve dilin tutarlı bir dizge olduğunu ileri sürerek yapısalcılığı ortaya atmıştır" (Rifat, 2005: 103). Yapısalcı yaklaşımda, her yapı kendi içinde onu oluşturan diğer tüm dış etmenlerden ayrı bir şekilde incelenmektedir. Yapısalcılara göre yapıyı özneler belirlemez, tam tersine öznenin içinde bulunduğu toplumsal yapı özneyi belirler. Yapısalcılar bir metnin anlamını doğrudan metnin içinde bulunduğunu savunmaktadırlar.

Yapısalcılığın yetersiz olduğunu düşünen Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Lacan gibi Postyapısalcılar ise metnin başka bağlamlarda başka anlamlara gelebileceği yaklaşımını benimsemişlerdir. Nietzsche'nin her şeyin sorgulanması gerektiğine yönelik bakış açısı Postyapısalcıların da benimsediği bir düşüncedir.

Anlam asla kendisiyle özdeş değildir, asla kendisiyle özdeş kalmaz; bir gösterge birbirinden farklı bağlamlarda görüldüğü içindir ki kesinlikle anlamı aynı anlam değildir. Bağlamdan bağlama geçerken anlamın hep aynı anlam olarak kalmayı sürdürmesine olanak yoktur; çünkü gösterilen dolaşmakta olduğu çeşitli gösteren zincirlerince sürekli değiştirilecektir (Sarup, 2014: 60).

1965 yılında ise edebiyatbiliminde metinler arasındaki çeşitli bağlantıları açıklamak adına ilk kez Fransız yazar Julia Kristeva tarafından "Semeiotike: Recherches pour une sémantique" isimli yapıtında metinlerarasılık kavramı kullanılmıştır. Kristeva, metinlerarasılık kavramını tanımlarken Rus edebiyat kuramcısı Mihail Mihailoviç Bakhtin'in çalışmalarında bahsetti-

ği 'diyalojizm' kavramından yola çıkmıştır. M. Bakhtin'e göre söylemler, kültürel bağlamla veya başka söylemlerin yorumuyla ilişki içerisinde. Bakhtin'i Fransa'ya tanıtan Kristeva, metinlerarasılık kavramını çok sesli bir yapı olarak nitelemektedir. Kristeva, "Her metin alıntılamalardan oluşma bir mozaiktir" (Kristeva, 1972: 348) şeklinde görüşünü ifade etmiştir. Metinlerarasılık sürecinde iki veya daha fazla metin arasında gerçekleşen her türden alışverişler, metinlerin dönüşerek farklı bağlamlarda farklı işlevlerde yeniden ele alınmasını sağlar. Kristeva'nın hocası Roland Barthes da, Göstergibilimsel Serüven isimli kitabında şu şekilde bahsetmiştir:

Bir uzam, işleyiş durumundaki anlamlamalar süreci, tek sözcükle anlamlılık olan Metin, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de, oluşum halinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla 'bağlantıda olan' (metinlerarası ilişkidir bu), böylelikle de, topluma, tarihe, gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenir (Barthes, 1993: 146).

Sözsöz sanat ile sözsöz olmayan sanat arasında dünyayı algılama ve aktarma biçiminde farklılıklar bulunmaktadır. Bu sebeple bir metin içerisinde resim, heykel, müzik gibi farklı sanat dallarından bahsedildiğinde veya yazın alanı dışında kalan yani sözsöz olmayan bu sanat dallarının birbirleri arasındaki alışverişleri belirtirken metinlerarasılık yerine farklı bir kavram olan göstergelerarasılık kullanılmaktadır. Göstergelerarasılık kavramı, Saussure'nün 'Genel Dilbilim Dersleri' isimli yapıtında "Dil kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır -dilsiz alfabetiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandığı işaretlerle vb. karşılaştırılabilir" (Rifat, 2005: 235). şeklinde geçen ifadesinden yola çıkılarak kullanılmıştır. Göstergelerarasılık kavramından ilk olarak 'Essais de Linguistique Generale' isimli eserinde Roman Jakobson bahsetmiştir.

2.2 Resimlerarasılık ve Yöntemleri

Bir veya daha fazla resmin birbirleriyle olan etkileşimleri sonucu yaşanan alışverişler için kullanılan Resimlerarasılık (interpictoriality) kavramı, Lilian Louvel tarafından Gerard Genette'in 'Palimpsestes' isimli yapıtında bahsettiği metinsel-aşkınlık kavramından yola çıkılarak geliştirilmiştir. Louvel, metin ve görüntü arasındaki ilişkileri irdelediği 'Poetics of the Iconotext' isimli kitabında Iconotext kavramını bir metin ve görüntü birleşimini açıklamak için kullanmıştır. Kitabında bu kavrama şu şekilde yer verir; "Iconotext kelimesi, iki indirgenemez nesneyi bir araya getirme ve her bir nesnenin kendine özgülüğünü koruduğu verimli bir gerilimde yeni bir nesne oluşturma arzusunu iletir" (Louvel, 2016: 15). Louvel kitabında, Gerard Genette'in

önerdiği metinsel-aşkınlık tezahürlerini iki göstergibilim sistemi arasındaki etkileşim için kullandığı resimsel- aşkınlık (transpictoriality) terimi ile yeniden adlandırmıştır.

Louvel, iconotextuality (ikon-metinsellik), interpictoriality (resimlerarasılık), hypopictoriality (alt-resimsellik), parapictoriality (yan-resimsellik), archipictoriality (üst-resimsellik), metapictoriality (yorum- resimsellik), mnemopictoriality (bellek- resimsellik) şeklinde önermelerde bulunur (Louvel, 2016: 56-57). Poetics of the Iconotext kitabında bu önermeleri kısaca açıklamıştır:

Interpictoriality (resimlerarasılık) terimi; resmin, açık bir alıntı, bir tür intihal, anıştırma veya ikonik bir form olarak metinde yer almasıdır. Archipictoriality (üst-resimsellik), belirli bir resimsel türe yapılan gönderme, atf olması durumudur. Hypopictoriality (alt-resimsellik), bir yapıttan türeyen başka bir yapıta işaret eder. Metapictoriality (yorum-resimsellik) terimi, bir sistemin diğer sistem üzerinde yoruma dayalı kurmuş olduğu ilişkiyi açıklamaktadır. Parapictoriality (yan-resimsellik) terimi, metin çevresindeki görüntü olarak tanımlanır. Louvel'e göre, bir metinde okuyucuyu yönlendiren ve ona ipuçları sunan metni destekleyici bir unsur olarak yer alan yapıtlar için kullanılmaktadır (Louvel, 2016: 56-57).

Metin etrafında görüntünün güçlü varlığı anımsatıcı ve didaktik bir işlevi yerine getirir: estetik bağlantısının yanı sıra metnin bileşenlerinden birine yani tarihçiliğe dikkat çeker. Resim, metnin anımsattığı sanat eserini, onu tanımayacak ya da onu unutabilecek okuyucuya yeniden sunar, böylece okuyucunun gerektiğinde aklında bulundurmasını sağlar. Dahası, sanat eserleri kanonik olduğunda ve estetik değerleri ile tanındığı zaman derhal kitaba bir tür metanomik (kinayeli) değişim yoluyla sanat eseri statüsü kazandırır (Louvel, 2016: 69).

Louvel, parapictoriality terimi için, metin ve görsel arasında kurulan bağlantıyı odağa alan bir açıklama yapmıştır. Kubilay Aktulum'un kitabında ise bu terim "Yorumlama aşamasında izleyicinin yapıt karşısındaki tepkisini yönlendiren, kimi zaman da tanıdığı varsayılan öteki yapıtlara göndererek onlarla ilgili biçimsel, teknik ve izleksel ipuçlarının verildiği bir ilişki türüdür" (Aktulum, 2011: 78) şeklinde tanımlanmıştır.

Mnemopictoriality, için ise Louvel şu şekilde bahsetmiştir:

Metin, bireyin aklında olan bir tabloya işaret eder ve hatırlatma/ ima vasıtasıyla, özgünlüğünü yitirmeden üst üste binmiş olan metinsel ve resimsel olan arasındaki geçiş hareketine geçirir- bunun sonucunda birkaç okuma ve anlam katmanları olasıdır (Louvel, 2016: 59).

Bu tanımdan hareketle, Mnemopicturalite'nin tanımı için resimler arasında anıştırmaya dayalı gerçekleşen bir göndermeden bahsedilebilir.

Louvel'in Poetics of the Iconotext'de bahsettiği önermeler, 'iconotext' kavramı bağlamında ele alınması sebebiyle terimlerin çoğu metin bazı tanımlamalardan oluşmaktadır.

Özetle, Lilian Louvel'in geliştirdiği resimlerarasılık, metinlerarasılığın bir alt kolu olarak resimler arasındaki alışveriş sürecini tanımlamaktadır. Resimlerarasılık, sanat tarihinde bir çok sanatçının farklı amaçlarla kullandığı bir yöntem olmuştur. Sanatçılar daima başka eserlerden beslenerek veya birbirlerine gönderme yaparak biçimsel ve içeriksel dönüşümlere açık eserler üretmektedir. Resimlerarasılık bağlamında iki veya daha fazla yapıtın birbirleriyle etkileşimleri sonucu ortaya yeni bir yapıt çıkmaktadır. Resimlerarasılığın sağladığı bu etkileşim ile resimlerde çeşitli dönüşümler meydana gelmektedir. Umberto Eco, 'Açık yapıt' önerisi ile eserlerin dönüşümüne katkıda bulunan izleyiciyi de özne konumunda ele alır. Eco bu önerisiyle bir yapıtın çok anlamlı ve çok sesli bir yapıya sahip olduğunu anlatmaktadır.

Resim yüzeyinde beliren çoksesli/çokkatmanlı yapılanma çoğu zaman algıyı güçleştirdiğinden yapıtlar yoruma açık duruma gelmektedir. İzleyicinin etkin katılımını gerekli kılan bu türden yapıtlarda "ayrışıklığın" ve onunla ilintili kimi kavramların (çokseslilik, çokbiçimcilik, kopukluk, süreksizlik vb.) estetik bir değer olarak karşımıza çıkması şartıdır değildir (Aktulum, 2016: 19).

Bununla ilintili olarak eserler arasında gerçekleşen aktarım süreci, eserin özgünlüğünü yok etmez. Eski veya güncel pek çok yapıttan beslenen ve bu yapıtlardan bazı parçaları kendine aktaran eser, farklı bir sanatçı tarafından farklı yer ve zamanda üretilmiş olması sebebiyle yeni bir yapıt olma özelliğini daima korumaktadır. Resim için tek olma durumu resimlerarası alışverişler ile bir değişime uğramaz. Her resim birbirinden bağımsız bir değere sahiptir.

Resimlerarası alışverişlerin çeşitli yöntemleri vardır. Bunlardan en sık kullanılanları alıntı, pastiş (öykünme) ve parodidir. Sanatçılar bu yöntemleri kullanarak, birbirlerinden yaptıkları alışverişlerle fikir alışverişinde bulunmuş olurlar.

Bu yöntemlerden alıntı, birden fazla resim veya başka sanat disiplinlerinde üretilmiş eserler arasında gerçekleşen bir alışveriş yöntemidir. Sanatçı, bir yapıtın tamamını veya bir parçasını kendi çalışmasına ekleyerek onları yeniden konumlandırmaktadır.

Pastış, en genel anlamıyla bir yapıtın biçimsel özelliklerini taklit etme iş-

lemidir. Pastış yöntemi kullanılarak yapılan alışverişte sanatçı, bir eserin tamamını ya da bir kesitini ele alarak onun biçimsel tarzını, anlatım dilini kendi eserine aktarmaktadır. Bu aktarım doğrudan ya da dolaylı da olsa sanatçı, öykündüğü eserin kompozisyonunu kendi anlatım tarzı ile birleştirmektedir.

Parodi yöntemiyle yapılan eserlerde ise 'alay' önemli bir belirleyici etkidir. Sanatçı, alıntılardığı resim üzerinden alaycı bir göndermede bulunmaktadır.

Bunun yanı sıra Cecily Brown'ın resimlerarası alışveriş sürecinde farklı bir yöntem kullandığı gözlemlenmiştir. Bu yöntem, Yeni Dışavurumcu tavrı ile ilişkili olarak gelişmekte ve eskiz çalışmalarına dayanmaktadır. Bir sonraki bölümde bu yöntem ile ilgili örnekler çerçevesinde incelemeler yapılmıştır.

3. Cecily Brown ve Sanat Hayatı

Yeni Dışavurumcu sanatçı Cecily Brown, 1969 yılında Londra'da doğmuştur. Cecily Brown'ın annesi yazar Shena MacKay, babası ise küratör ve sanat eleştirmeni David Sylvester'dır. Ailesi sayesinde Brown, sanat ile iç içe bir çocukluk geçirmiştir. Özellikle babasının Francis Bacon hakkında yazdığı kitapları, Brown'ın sanat kariyeri açısından büyük önem taşımaktadır.

1987 yılında Surrey'de B-TEC Diploma in Art and Design, Epsom School of Art, 1989 yılında Londra'da Drawing and Printmaking, Morley College ve 1993 yılında ise Fine Arts From the Slade School of Art'da öğrenim görmüştür. İlk kişisel sergisini 1995 yılında Londra'da Eagle Gallery'de açmıştır. Daha sonra aynı yıl New York'a taşınma kararı almıştır. Buna sebep olan durum ise 'Young British Artist' grubunun kavramsal temelli provokatif çalışmalarıdır. Young British Artist grubu İngiltere'de sanat dünyasının karışmasına sebep olmuştur.

YBA grubu, 1990'lar İngiliz sanatını ve piyasasını şekillendiren, heyecanlandırıran bir grup olarak görülür. Bu grupta şimdilerde de sansasyonel işleri, satışlarıyla sanat piyasasını şekillendiren Damien Hirst, Jack&Dino Chapman, Tracey Emin, Sarah Lucas, Chris Ofili, Sam Taylor-Wood, Tacita Dean, Jenny Saville, Liam Gillick, Angus Fairhurst, Gavin Turk, Fiona Rae, Michael Landy gibi sanatçılar yer alır. YBA grubunun üyelerinin her birinin ayrı ayrı hikayeleri olduğu söylenebilir (Selçuk ve Selçuk, 2017: 2234-2244).

Londra'da sanat çevresinde yaşanan bu tarz gelişmelerin sonucunda New York'a taşınan Brown, ikinci kişisel sergisini de 1997 yılında New York'ta bulunan Jeffery Deitch galeride açmıştır. 'Spectacle' (Gösteri) isimli bu sergide yer alan eserler izleyicilerde büyük ilgi uyandırmıştır. Sergisindeki

resimlerde dikkat çeken ilk şey, tavşan figürleridir. Üremenin sembolü olarak bir çok kültürde yer alan tavşan, Brown'ın resimlerinde sıklıkla işlediği cinsellik konusu ile bağlantılıdır.

Deitch Gallery'de açtığı sergi sayesinde New York'ta tanınmaya başlayan sanatçı, daha sonraları Gogosian Galeri ile anlaşarak 1999 yılında The Skin Game (Ten Oyunu) isimli sergisini açmıştır. Sanat kariyeri açısından dönüm noktası sayılabilecek bu anlaşmanın ardından dünyada farklı ülkelerde kişisel sergiler açmaya başlamıştır. Bu sergilerin ilki 2001 yılında Berlin'de açılmış ve sonrasında ise İtalya, Avusturya ve İspanya gibi farklı ülkelerde devam etmiştir.

3.1. Cecily Brown'ın eserlerinde Yeni Dışavurumcu Anlatım Tarzının Etkileri

Sanatçının kariyerine genel olarak göz atıldığında, erken dönem çalışmalarında yer alan figürlerin daha belirgin tasvir edildiği görülmektedir. Beden parçalarından oluşan kompozisyonlar, 90'larda üretmiş olduğu resimlerin hemen hemen hepsinde kullanılmıştır. Fırça hareketlerinin belirgin kullanımını ile oluşturduğu form çözümlenmeleri, rastlantısal oluşmuş gibi görünmekle birlikte izleyiciye tuval üzerinde belirsiz imgelerin bulunduğu bir hayal alemi sunmaktadır. İzleyicilerin görüp hissedebildikleri şeylere dönüşen imgeler dünyası yaratmıştır. Özellikle insan figürleri ve beden parçalarından oluşan karmaşa halindeki tuvaleri dikkat çekmektedir. Fakat sanatçı, eserlerinde hem figüratif hem de soyutlamacı anlatımı her zaman bir arada kullanmayı tercih etmiştir. Onun resimlerindeki figürler, keskin hatları olmayan, resmin bütünlüğü içerisinde eriyen yapıdadırlar. Bu sebeple net bir şekilde algılanamazlar ve bu durum da onların izleyici tarafından farkedilmelerini güçleştirmektedir.

Figüratif öğelerin soyutlama eylemi ile birleştirilmesi, Brown'ın resimlerinin Yeni Dışavurumcu bir anlatıma sahip olduğunun göstergesidir. Kompozisyon içerisinde boya yoğunluğunun yer yer farklı kullanımı, serbest fırça hareketlerinin yarattığı ve izleyicinin bilinçaltına seslenen izler devinim yaratarak resmin hareketli bir yapıya dönüşmesini sağlamaktadır. Bu izler ve renkler aynı zamanda bir figürü veya bir nesneyi belirten işaretlerdir. İzleyici, bu işaretleri ancak eserin karşısında uzun süre vakit geçirirse görebilmektedir. Tesadüfi bir şekilde bir araya gelmiş gibi duran bu öğeler aslında resmin içinde anlamlı bir bütünlüğün oluşmasını sağlamaktadırlar. Sanatçı, İzleyicinin resmin biçimsel kurgusu ve içeriği hakkında çeşitli varsayımlar üretmesini sağlamaktadır. İzleyicinin resmin içerisindeki çizgi ve lekelerin oluşturduğu formlar ile kendi görsel hafızası arasında bir bağlantı kurması beklenmektedir. Oluşan formların bir figüre atıflı olup olmadığını algılamaya çalışan izleyici bir oyunun içindeymiş gibi çözümü bulmaya

zorlanır. Bu sayede yapıt ve izleyici arasında büyük bir yakınlık kurulmuş olur, izleyici resmin içerisine çekilir. Cecily Brown'ın anlatım tarzındaki bu belirsizlik izleyici ile resimlerinin daha yakın olmalarını sağlamak içindir. Brown, figürleri deformasyona uğratarak onları soyutlamakta ve böylelikle muğlaklığın hakim olduğu resimler ortaya çıkmaktadır.

Brown, kendine özgü farklı bir dil geliştirmiştir. Bu dil, figür ile soyutlama kavramları arasında gidip gelen ve her daim belirsizliğini koruyan bir dildir. Belirsiz olma hali Brown'ın resimlerindeki hareketi daha da pekiştirmektedir. Hızlı fırça darbelerinin verdiği etki ile figürleri belirsizleştirerek resim genelinde kaybeden Brown, bu sayede resmindeki elemanlar arasında bütünlüğü de korumaktadır. Kullandığı renklerin birbirleri ile olan ilişkileri doğrultusunda resimlerinde derinlik etkisi yaratarak mekan çözümlenmelerine de farklı bir bakış açısı geliştirebilmiştir. Boya yoğunluklarının tuval üzerine bölgesel olarak değişiklik göstermesi, sıcak- soğuk renklerin kullanımını, bazı ayrıntıları belirtmek adına kullanılan çizgiler, fırçanın hareketi doğrultusunda oluşan izler, Brown'ın resimlerinin biçim yönünden yapı taşlarını oluşturmaktadır.

3.2. Fark ve Tekrar¹ Kavramları İlişkisinde Eskiz Pratiği

Yeni Dışavurumcu ilgiler dahilinde ele alınan sanatçının yapıtlarında sıklıkla başka eserlere göndermeler mevcuttur. Bu anlamda Brown, resimlerarasılık kavramı ile ilişkili tipik örnekler vermiş bir sanatçıdır. Çalışma pratiği olarak farklı sanatçıların resimlerinden sürekli olarak eskizler almayı benimsemiştir.

Yaptığı eskiz çizimleri sayesinde esinlendiği resimleri daha iyi kavramakta ve resmin her yerine çok iyi bir şekilde hakim olabilmektedir. Eskiz çalışmalarının, resimlerini üretme aşamasında sağladığı bu tarz faydalar, sanatçıyı sürekli bir şekilde eski dönemlerde yapılmış resimleri incelemeye yöneltmektedir. Resmine başlamadan önce bir çok resim kataloğunu inceleyerek farklı farklı resimlerden küçük çalışmalar yapmaktadır. Eskiz yapması, onun zihninde o resmin canlı durmasını sağlamaktadır. Esinlendiği resimlerin incelemeleri sırasında tekrar eden bu eskiz çalışmaları, sanatçının kendi resmine başladığında onu iyi bir şekilde hatırlamasını sağlamaktadır. Brown, eskiz çizimlerinin resim yapma sürecine olan etkilerinden şu şekilde bahsetmiştir: "Çizimlerde neredeyse her zaman başka bir kaynaktan kopyalarım - bu bilgi edinmenin bir yoludur"². Brown resimlerinde, eskizleri sayesinde

¹ Bkz. : Gilles Deleuze, *Fark ve Tekrar*, 1968

² Wetzler, R. (Kasım, 2018) 'Now I can steal from myself as much as from other artists' – an interview with Cecily Brown. *Apollo The International Art Magazine*, web: <https://www.apollo-magazine.com/now-i-can-steal-from-myself-as-much-as-from-other-artists-an-interview-with-cecily-brown/> adresinden 14.01.2019'da alınmıştır.

önceden hazmettiği bilgileri uygulamaya koyar.

Sürekli devam eden bir çizim pratiğinin olması sayesinde bilinçaltında yer eden imgeler, esas resme başlandığında kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Eskiz çalışmalarını, kendine özgü oluşturduğu üretim sistematiğinin bir parçası olarak geliştiren sanatçı, izleyiciyi de bu sürece tanık etme amacıyla 2016 yılında New York'ta Drawing Center isimli galeride eskiz çalışmalarının sergilendiği "Rehearsal (Prova)" isimli bir sergi açmıştır.

Brown'ın boyama tarzı, yapılan alıntılarının dönüşümünde önemli bir rol taşımaktadır. Sanatçı alıntılardığı parçaları, soyutlama yönelimiyle leke alanlarına indirgeyerek kendi imgeleminde oluşturduğu yeni biçimlere dönüştürmektedir. Başka bir eseri yeniden yorumlama aşamasında, resimlerinde karmaşık ve doğrudan bir görüntüyü çağrıştırmayan, anlaşılması güç unsurların yer aldığını görmekteyiz. Resimlerinde, belirsizliğini her daim koruyan, figüre veya nesneye atıflı imgelerin oluşumunda en büyük etmen ise sanatçının alıntı yaptığı resim ile direkt bir ilişkiden kaçınmasıdır. Bu sebeple aynı resim içerisinde farklı dönemlerde farklı sanatçılar tarafından yapılmış bir çok eserden kesitlere rastlayabiliriz. Bu kesitleri dönüştürme ve bir araya getirme biçimi sayesinde izleyicinin yapılan alıntıları fark etmesi zordur. Kaynağını açık etmeden, bir çok sanatçının eserlerini kendine mal etmektedir. Yapılan alıntıların anlaşılması için resmi ayrıntılı bir şekilde incelenmesi ve resim sanatı tarihinin iyi biliniyor olması gereklidir.

Resimlerini yapboz parçalarını birleştirir gibi pek çok alıntı kesitlerini birleştirerek oluşturmaktadır. Sürekli olarak eskiz pratiği yaptığından, seçtiği alıntıları doğrudan resimlerine eklemese de zihninde bir süzgeçten geçirerek resmin tüm parçalarını aralarında bağlantı kuracak şekilde bir bütün haline getirir. Brown'ın çizimleri, resimlerinde melez bir yapının oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Claire Gilman Brown'ın eskizleri hakkında şu şekilde bahsetmiştir:

Brown, kaynakları ile ilgilendiğinde belirli görsel motifleri akademik olarak kopyalamakla değil, başka sanatçıların kompozisyonel metotlarına cevap verme ile ilgilendiğini belirtmiştir. Bunun ötesinde, başka insanların çizimlerine baktığında en sevdiği aktivitelerden birinin bu insanların resmetmeye çalıştıklarını resmetmeye çalışmak olduğunu söylemiştir. Eskizlerinde harekete geçirdiği bu empatik araştırmacı fırça hareketidir ve biz buna büyük resim ve tablolarında daha az sistematik bir şekilde tanık oluruz (Gilman, 2016: 25).

Brown'ın keşfetmeye dayalı çizimleri aynı tema etrafında birleşen sanatçıların farklı görüş ve aktarımlarını incelemeye yönelik olduğu söylenebilir. Başka sanatçıların resimleri onların bakış açılarını sunar ve sanat tarihinde

gerçekleşen 'görmeye' ilişkin farklılıkların yarattığı öznellik, aynılaşmayı engeller. Brown, başka sanatçıların eserlerinden yola çıkarak ve onlar üzerinde keşfettiği farklı bakış açılarının onda bıraktığı etkilere de eserlerinde yer vermektedir. Gilman tarafından da ifade edildiği üzere Brown'ın 'tekrar etme' eylemi üzerine yoğunlaşan eskiz çizimleri ve resimleri Deleuze'un Fark ve Tekrar söylemi ile ilişkilendirilmektedir.

Deleuze, Nietzsche ve Bergson'un görüşlerinden etkilenip onların fikirlerini yeniden yorumlayarak tekrar kavramını fark ile birlikte ele almaktadır. Deleuze, 'Fark ve Tekrar' isimli kitabında iki kavram arasındaki ilişkiden şu şekilde bahsetmiştir:

Fark tekrarda barınır. Bir yandan, fark, uzunlamasına, bir tekrar düzeninden diğerine geçmemize olanak sağlar: kendini kendinde bozan anlık tekrardan, edilgin sentez aracılığıyla, etkin olarak temsil edilen tekrara. Öbür yandan, fark, derinlemesine, bizzat edilgin sentezler dahilinde bir tekrar düzeninden diğerine, bir genellikten öbürüne geçmemize olanak sağlar (Deleuze, 2017: 112).

Deleuze'e göre tekrar kavramı bir oluş olarak tanımlanmakta ve kendi içinde fark kavramını da içermektedir. Birbiriyle aynı olan iki şey yoktur. Bununla bağlantılı olarak her tekrar birbirinden farklıdır. Deleuze aynı zamanda tekrar kavramını düzensizlik ve karmaşanın ifadesi olarak ele almıştır. Ona göre düzenden ziyade düzensizlik ve kaos, sanatta, bilimde ve felsefede durağanlığı yok ederek yaratım gücünü destekler. Kaos, farklılıklar ve tekrarlar yaratmaktadır. Farklılıkların tekrar edilmesi ise yeni oluşumlara sebebiyet vermektedir. Deleuze yaşamı 'Fark ve Tekrar' kavramları ile açıklayarak sürekli bir döngüden bahseder. Sanat tarihinde yapılan eserler arası alışverişler düşünüldüğünde temsilin tekrarının (yeniden sunma), farkları ortaya çıkardığı söylenebilir.

Brown'ın resimlerarasılık uygulamaları da tekrarlar arasındaki farklılığa dayanarak yeni bir eserin oluşumunu destekler. Bir eserin tekrar edilmesi durumunda eseri oluşturan farklılıklar tekrar edilmiş olmaktadır. Brown'ın çalışmalarında ulaşmak istediği şey de farklılıklardır; aynı gibi görünen şeylerin arasındaki fark, yani, iki sanatçının aynı konu üzerine yapmış olduğu resimler arasındaki farklar ve bunların oluşum sebepleri. Bunları çözümlenmeye çalışarak sanat tarihine kendi bakış açısından yeni eserler kazandırmaktadır. Sanatçının resimlerarasılık kavramıyla olan ilişkisi, resimlerarası alışveriş sürecinde aktif bir rol oynayan tekrar etme eylemine dayanmaktadır. Geçmişe yönelik yaptığı atıfların yeni anlamlara sahip olması 'fark'ın göstergesidir. Alıntılardığı eserin tekrarı sonucu üretmiş olduğu eser yeni ve farklı bir eserdir. Deleuze tekrarın farklar arasında bir geçiş işlevi gördüğünü de belirtmektedir. Fark ve tekrar arasında kurulan ilişki metnin başında da

değ inildiği üzere Brown'ın resimlerarasılık uygulamalarında karşımıza çıkar.

3.3. Resimlerarası Alışverişler ile Yeni Dışavurumcu Tavır Bağlamında Cecily Brown'ın Resimlerinin İncelenmesi

Cecily Brown çizerek öğrenmeyi benimsemiş ve eserlerini bu temel üzerine oturmuştur. Resimlerarasılık kavramını Yeni Dışavurumcu tavrı ile birleştirerek alıntılama yaptığı eserleri yenide üretmektedir. Eski olan, yeni ve farklı anlamlara denk gelecek şekilde tekrar edilmektedir.

Brown'ın eserlerine anlam düzeyinde bakıldığında ise, resimlerarasılık kavramı dahilinde esinlendiği yapıtların genellikle formel özelliklerinden etkilenen sanatçı, aynı zamanda bazı eserlerde işlenen temanın da etkisinde kalmıştır. Brown'ın resimlerinin konusu esas olarak, etkileşim ve aktarıma yönelik olgular olmuştur. Bazı yapıtlardan yalnızca biçime yönelik alıntılar yaparken bazı eserlerin teması, kendi eserinin teması haline gelmektedir. Fakat geçmişten bugüne değişen ve gelişen değer yargıları, sanat anlayışı gibi unsurların ele alınan ortak temayı büyük oranda etkileyeceği göz ardı edilmemelidir. Cecily Brown, başka bir eserin işlediği konuyu kendi eserlerinde güncel bakış açısıyla ve bazen de eleştirel bir tavır içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Eserlerine çoğunlukla ilham aldığı, alıntılacağı yapıtların isimlerini koymuştur. Yaptığımız incelemelerin sonucunda erken dönem resimlerinde sıklıkla cinsellik konusunu işlediği görülen sanatçı, daha sonraki dönemlerde eski ustaların eserlerini kendine mal ederek eserlerinde yeniden üretim sürecine odaklanmıştır. İlham aldığı sanatçıların eserlerindeki temalara da ortak olarak geçmiş ile günümüz arasında bağ kurmaktadır.

Brown'ın resimlerini yaparken resimlerarası alışverişlerden yararlanmasının bir diğer sebebi ise, esinlendiği sanatçılara büyük hayranlık duymasıdır. Eski ustaların eserlerini kendi eserinde birleştirerek yeni anlamlara kavuşmalarını sağlamaktadır. Yaptığı alıntılarını seçerken genelde eski resimleri tercih etmiş, çağdaş sanattan pek faydalanmamıştır. Ayrıca, etkilendiği resimleri yeniden üretmek hem eski ustalara sevgisini göstermiş olmakta hem de geçmiş dönemlerde yapılan eserlerin yeniden gündeme gelmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda sanatçının tekrara dayalı bir şekilde keşfetmeye yönelik yaptığı eskizleri ile birlikte yağlıboya eserlerinin oluşum sürecine göz atılacaktır.

Cecily Brown, 'The Beautiful and Damned'(Güzel ve Lanetli) (Görsel 1) isimli eserini hem Edgar Degas'nın hem de Max Beccmann'ın eserlerinden yapılan alıntılar ile oluşturmuştur.



Görsel 1. Cecily Brown, *Untitled (The Beautiful and Damned)*, 2013, t.ü.y.b., 276.9 x 434.3 cm

Edgar Degas'nın 1860 yılında yapmış olduğu *Young Spartans Exercising* isimli eseri, Spartalı gençleri birbirleriyle çatışarak yarıştıkları anı göstermektedir (Görsel 2). Kız ve erkek çocuklardan oluşan iki grup resmin ön planında yer almaktadır. Daha geri planda onları izleyen üçüncü bir grup daha vardır.



Görsel 2. Edgar Degas, *Young Spartans Exercising*, 1860, t.ü.y.b., 109.5 x 155 cm

Resimde dikkat çeken bir diğer ayrıntı ise, figürlerin çıplak veya yarı çıplak resmedilmiş olmalarıdır. Degas, pastel boya kullanarak yapmış olduğu bu resminde, genellikle dansçıları resmettiği eserlerinin aksine tarihsel

bir konuyu ele almıştır. Çoğu eleştirmenin yorumuna göre; Degas'ın bu resminde cinsiyetlerin savaşı görülmektedir. Sol taraftaki kızların grubundan biri sağ taraftaki erkek grubunun üstüne bir hamlede bulunmuştur. Erkeklerden oluşan grubun ise daha gergin bir bekleyiş içerisinde olduğu gözlemlenmektedir. Buradan hareketle konunun tam olarak bilinmemesine karşın bir tartışma ortamının tasvir edildiği söylenebilmektedir

Cecily Brown bu resmi uzun bir süre boyunca inceleyip üzerinde çalışmalar yapmıştır. Eskiz üzerinde ilerleyerek yaptığı resminde büyük ve küçük fırça izlerinin birbirleri ile iç içe geçerek oluşturdukları şekiller izleyicinin bilinçaltına seslenmektedir. Degas'ın resminden yola çıkarak hazırladığı eskiz çalışmasında, doğrudan yaptığı alıntılar, tekrar etme ve biriktirme eylemlerinin bir resim pratiğine dönüşümü olarak düşünülebilir (Görsel 3).



Görsel 3. Cecily Brown, *Young Spartans (After Degas)*, 2016, kağıt üzerine suluboya ve guaj boya, 31.1 x 43.5 cm

Daha önce Degas'ın resmini gören biri direk olarak bağlantı kuramasa bile önce eskizleri inceleyip sonra resimlere bakıldığında benzerliklerin olduğunu görebilecektir. Brown'ın resimlerinde de renklerin tuval üzerindeki dağılımı hem resmi parçalamakta hem de bütünlük sağlamaktadır.

Brown'ın 'tekrar etme' eylemine dair, Claire Gilman tarafından yazılan bir metinde Deleuze'ün 'Fark ve Tekrar' isimli kitabından alıntılara yer verilerek şu şekilde bahsedilmiştir;

Bu bir şiir ya da teatral jestin ezberden okunması ile meydana gelen tekrardır – teklifi geri almaktan uzak, özel ve yerine bir şey konamaz olanı kutlayan bir tekrar. Aynı zamanda 'tekrar', bu anlamda mutlak performans ya da yoruma yol açmaz,

sonsuz bir dizi provaya neden olur. Sürekli bir farklılık ve merkezsizleştirme alanı içerir: "hiçbir şeyin sabit olmadığı bir labirent, konusu olmayan bir labirent... farklılık her şeyin arkasında, fakat farklılığın arkasında hiçbir şey yok." Çoklu ve boşluklu merkezleri ve sonsuz permütasyonları ile Brown'ın resimleri de böyle bir çözümsüz farklılık vizyonu sunar (Gilman, 2016: 21).

Brown'ın üretim süreci Claire Gilman'ın ifade ettiği üzere Deleuze'ün görüşlerine yakın durmaktadır. Daha önceden de bahsedildiği üzere, Deleuze'ün tekrar kavramı, farklılıklardan meydana gelen bir oluşu ifade eder. Oluşlar, varlıklar arasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır. Deleuzecü tekrar, klasik tekrardan ayrı olarak karmaşa ve düzensizlik çerçevesinde yaratıcılığın özgür bir biçimde gelişmesini sağlar. Fark üzerine temellenmiş çokluk, tekrarı nitelendirmektedir. Aynı zamanda farkın tekrarı, bir çok fark kombinasyonunun oluşumu ile çeşitliliğe yol açar. Deleuze tekrar kavramını fark kavramıyla birlikte ele alarak farkın tekrar etmesi veya tekrarın farklılardan meydana gelmesi önermesini yapar. Zamanla bağlantılı olarak yaşanan her olayın arasında belirgin farkların olduğunu ve sanatta tekrarın ancak farklı oluşlardan meydana geldiğini düşünmektedir. Tekrar edilen ve tekrar eden birbirinden ayrı şeyler olarak var olurlar.

...Pozitif veya Deleuzecü farklılık ve yineleme modelinde yinelenen bir yapıt aynı görülebilir; ama yinelemeyi farklılık olarak üreten aynılık değildir pek de. Bir sözcüğün her yinelenişi o sözcüğün farklı bir açılımıdır; sözcüğün tarihini ve her türlü bağlamını dönüştürür (Colebrook, 2013: 159).

Bir sanat eserinin alıntılanması, kopya edilmesi söz konusu olduğunda ortaya orijinalinden ayrı, yeni bir eser çıkmış olur. Brown'ın eserleri de orijinalin birebir kopyası olmayan, belirli farklılıkların tekrarı ile meydana gelen oluşumlardır. Brown'ın araştırma amacıyla yapmış olduğu çizimler, tekrar etme eylemine bağlı olarak hafızasına kalıcı şekilde yerleşmekte ve daha sonra resimlerinin oluşumunda etkili olmaktadır. Bilinçli bir tasarımdan ziyade, resim yaparken kendiliğinden gelişen bir kurgu söz konusudur. Daha önceden üzerinde çalıştığı eserlerin tuvalin boşluğunda yeniden canlanarak ve bağlam değiştirerek onun eserinin bir parçası olması, farklılardan oluşan tekrarın sanat eseri üzerindeki yansıması olarak açıklanabilir.

Sanatçının hayal gücünün devreye girmesiyle birlikte yapılan alıntılarının çeşitli dönüşümlere maruz kalması, ortaya çıkan eserlerin Umberto Eco'nun 'açık yapıt' önermesiyle de bağlantılı olarak izleyicinin yorumuna dayalı, değişken ve birbirinden farklı bir çok anlamın ortaya çıkmasına müsaade eden bir yapıda olmasını sağlamıştır. Brown kendi bakış açısıyla sunduğu alıntıyı, izleyicinin kendi bakış açısına göre yorumlamasını da sağlayarak farklılıkların ön plana çıkmasını amaçlamış ve böylece eserlerinde Deleü-

ze'ün 'dinamik tekrar' olarak bahsettiği; her seferinde farklı olan tekrar dalgalarının oluşumuna yer vermiştir.

Tekrarlayan çizimler sayesinde keşfettiklerini kendi eserlerine taşıma fırsatı bularak çeşitli kompozisyonlar oluşturmaktadır. Böylelikle tekrar edilen eser yerine yeni bir eser ortaya çıkar. Brown'ın çalışmaları bu temelde incelendiğinde daha anlaşılır referanslar sunar. Eskiz çalışmalarının ardından yağlıboya resimlerine başladığında ise bambaşka bir oluşumla karşılaşırız. Kaynak eskizlerinde olduğu gibi belirgin değildir ve aynı resimde birden fazla eserden alıntılar var olabilir. Bu tamamen Brown'ın tekrar ettiği çizimlerinden zihninde arta kalanların birleşimidir. Cecily Brown, sanat tarihinde sanatçıların sıklıkla başvurduğu alıntılama, öykünme gibi yöntemleri kendi resimlerinde uygularken farklı bir yol izlemektedir. Sürekli tekrar eden çizimlerinin 'kas hafızası'na kazanarak daha sonraki süreçte yağlıboya resimlerinde belirmesi söz konusudur. Kaynaklardan referans alma aşamalarının işleyişindeki farklılık onu diğer sanatçılardan ayıran en önemli özelliktir. Alıntı yapacağı resmi daha iyi tanımak amacıyla yaptığı için eskizleri resmin orijinaline daha yakın çalışmaktadır. Fakat bu çalışmalarını resimlerinde kullanmak amacıyla yapmamıştır. Etkilendiği bir eserin üzerinde yaptığı incelemeler ile tıpkı bir araştırmacı gibi çalışmaktadır. Genellikle suluboya, pastel, mürekkep gibi malzemelerle kağıt üzerine çalışmış ve esas resmine geçmeden önce alıntı yapacağı resmin zihnine iyice yerleşmesini sağlamak amacıyla kendi anlatım biçimine bağlı kalarak pratik yapmıştır. Eskizleri ile resmine birlikte bakıldığında sanatçının başka bir resmi alıntılarken onu süzgeçten geçirerek kendine mal ettiği net bir şekilde görülebilmektedir.

Buradan hareketle 'The Beautiful and Damned' eserlerinde kompozisyon ve renk gibi biçimsel unsurların farklılığından dolayı Degas'nın yapıtından esinlenen içerik öğeleri belli belirsiz gösterilir (Görsel 4). Bu öğeler, kimi zaman bir fırça hareketi aracılığıyla figüre denk düşerken kimi zaman da istem dışı oluşmuş gibi görünen boya katmanlarında ortaya çıkarlar.

Brown, bu eserinde kalabalık figür topluluklarına atıflı boya lekelerinin içerisinde, küçük ayrıntılar gizlemiştir. Degas'nın eserinde, sağ alt köşede elleri ve dizleri üzerinde duran figür, Brown'ın zihninde yeniden tasarlanarak belirgin fırça izlerinin oluşturduğu leke ve çizgilere indirgenen forma dönüşmüştür (Görsel 5). 'The Beautiful and Damned' eserinde kompozisyon içerisinde sağ alt köşede yer alan bu figür formu, yapılan alıntılarının içerisinde en belirgin olanıdır (Görsel 6).



Görsel 4. Cecily Brown, *Untitled (The Beautiful and Damned)*, 2013, t.ü.y.b., 276.9 × 434.3 cm

Brown'ın resmindeki figür grupları, soyutlama eylemi ile değişen bozulmuş, birbirine karışmış formlardan oluşmaktadır. Kompozisyonun alt bölümünü yer düzlemi olarak belirleyen sanatçı, geniş leke alanları ile bunu desteklemiştir.



Görsel 5. Edgar Degas, *Young Spartans Exercising*. 1860, t.ü.y.b., 109.5 x 155 cm, (ayrıntı) (Solda)



Görsel 6. Cecily Brown, *The Beautiful and Damned*, 2013, t.ü.y.b., 276.9 × 434.3 cm, (ayrıntı) (Sağda)

Brown, 'The Beautiful and Damned' eserinde Degas'dan alıntılanmış bir figür daha eklemiştir. Bu figür ise Degas'ın eserinde erkek grubunun bir üyesidir(Görsel 7). Ellerini kafasının üstünde kavuşturmuş şekilde resmedilen figür, Brown'ın eserinde yine aynı hareketle tasvir edilmiştir (Görsel 8).



Görsel 7. Edgar Degas, *Young Spartans Exercising* 1860, t.ü.y.b., 109.5 x 155 cm ,(ayrıntı) (Solda)

Görsel 8. Cecily Brown ,*The Beautiful and Damned*, 2013, t.ü.y.b., 276.9 x 434.3 cm,(ayrıntı) (Sağda)

Cecily Brown, incelediğimiz bu resminde Max Becmann'ın eserlerinden alıntılara da yer vermiştir. Bu eseri, sanatçının erken dönem eserlerinden *Young Men by the Sea* (Denizdeki Genç Erkekler)'dir (Görsel 9). Bu eser, Beckmann'ın 1905 yılında yaptığı erken dönem işlerinden biri olup akademik tarza yakın durmaktadır. Tuvalin büyüklüğü sayesinde figürler heybetli görünmektedir. Çeşitli pozlarda erkek nü modellerin bulunduğu resimde, her figürün anatomisi ayrıntılı olarak çözümlenmiştir.



Görsel 9. Max Beckmann, *Young Men by the Sea*, 1905, t.ü.y.b., 148x 235 cm



Görsel 10. Cecily Brown ,*The Beautiful and Damned*, 2013,t.ü.y.b., 276.9 x 434.3 cm, (ayrıntı) (Solda)

Görsel 11. Max Beckmann, *Young Men by the Sea*, 1905, t.ü.y.b., 148x 235 cm, (ayrıntı) (Sağda)

Brown, Beckmann'ın bu eserinden başını öne eğmiş, oturur vaziyette poz veren figürü kendi resminin bir parçası haline getirmiştir (Görsel 11). Beckmann'ın betimlediği ölçüde belirgin vücut hatlarına sahip olmayan Brown'ın figürü, oturuş şeklini benzer kılan temel noktaların aynı olmasıyla Beckmann'ın eserindeki figür ile bağlantısını koparmamıştır(Görsel 10). İncelemelerin sonucunda *Young Men by the Sea*' den yalnızca bu figürün alıntılanmış olduğu anlaşılmıştır. Brown'ın zihninde sanat tarihinden bir çok farklı esere ait parçalar başkalaşım geçirerek, belli bir zaman sonra sanatçının tuvalinde kendiliğinden ortaya çıkmaktadırlar. Bu sebeple, çizimini yaptığı eserlere ait parçaların bazen yıllar sonra Brown'ın tuvalerinde belirdiği

gözlemlenmiştir.

Cecily Brown'ın resimlerinde sıklıkla yararlandığı bir başka sanatçı da Pieter Bruegel'dir. Bruegel, 16. Yüzyılda yaşamış ve resimlerinde genellikle köy hayatından sahnelere yer vermiştir. Tarım yapan köylüler, av sahneleri, şenlikler onun resimlerinin konularıdır. Günlük hayatta insanların yaşadıkları mutlulukları, üzüntüleri, sıkıntıları alaycı bir dille ele almıştır. Resimlerinde manzara ile ilgili öğeler özenle işlenmiştir. Resimlerin her bir karesi ince detaylarla donatılmıştır. Bruegel'in 1559 tarihinde yaptığı, *The Fight Between Carnival and Lent* (Karnaval ve Perhizin Savaşı) isimli resminde Karnaval ve Perhiz isminde iki ana karakterin resmedildiği bilinmektedir (Görsel 12). Karnaval ve Perhiz arasında yaşanan büyük çekişmenin tasvir edildiği sahnede Karnaval karakteri zevki, cinselliği, açgözlülüğü temsil ederken Perhiz karakteri ise, Hristiyanlıkta perhiz dönemi olarak geçmektedir. Bu karakter de, dindarlığı temsil etmektedir.



Görsel 12. Pieter Bruegel,,*The Fight Between Carnival and Lent* , 1559, meşe panel üzerine yağlıboya, 118 x 164.4 cm

Resmin kompozisyonunda sol tarafta kalan figürler, Karnaval karakteri ile bağlantılı olarak çeşitli eğlenceler düzenlemektedir. Perhiz'in bulunduğu tarafta ise figürlerin yardımsever davranışları ve yaptıkları dini eylemler göze çarpmaktadır. Realist bir resim olan *'The Fight Between Carnival and Lent'* aynı zamanda bir çok simge ile donatılmıştır. Eserin konusunun üstü örtülü bir şekilde, sembeler aracılığıyla anlatılmaya çalışılması, Cecily Brown'ın bu resim ile ilgilenmesini sağlamıştır. Sembollerden etkilenmiş ve onları kendi resimlerine de zaman zaman taşımıştır.

Cecily Brown, Bruegel'in bu resminden esinlenerek *'Carnival and Lent'* isimli eserini yapmıştır (Görsel 13). Brown, bu resimde betimlenen durumların günümüz için de geçerli olduğunu düşünmektedir. Direkt alıntı yapmadığı için izleyici, bazı ayrıntılardan topladığı mesajlar sayesinde iki resim arasında bağlantı kurabilmektedir. Bruegel'in karmaşık mekan betimlemesi, Brown'ın resmindeki boya yoğunluğu ile karşılık bulmuştur. Kullanılan renklerin alıntı yapılan resimdeki renk skalasına yakın tutulması iki resim arasındaki bir diğer bağlantıdır. Brown, Bruegel'in resmini biçimsel bakımdan parçalara ayırarak değişik planlar dahilinde kendi resminde birleştirir. Yeni Dışavurumcu bir tavırla Bruegel'in kuş bakışı açısıyla sunulan ve güçlü ayrıntılar içeren eserini yeniden üretmiştir. Soyutlamanın hakim olduğu Brown'ın eseri ise bu sebeple tanımlanamayan parçalardan oluşmaktadır.



Görsel 13. Cecily Brown, *Carnival and Lent (after Bruegel)*, 2006-2008, t.ü.y.b., 246,4x 261.6 cm

Brown, *'Carnival and Lent'* isimli eserinde Bruegel'in eserindeki her bir resimsel unsuru birbiri içinde karıştırmış gibi yeniden çözümlenerek izleyiciye sunar. Cecily Brown, Bruegel'in resmindeki figür ve mekan çözümlerini sıcak-soğuk renklerin kullanımı ve fırça hareketlerinin yarattığı izler sayesinde kendi resmine aktarabilmiştir. Bruegel'in resmini içerikten çok resmin biçime bağlı özellikleri üzerinden hareket ederek kendi iç dünyasında yeniden kurgulamıştır.

3.3.1.Yeni Dışavurumcu Tavır ve Alıntının Gizlenmesi: "Kapalılaştırma"

Daha önce de değinildiği üzere Cecily Brown eserlerinde yaptığı alıntıların kaynaklarını net bir şekilde bildirmemektedir. Bununla birlikte eserlerine vermiş olduğu isimler direkt olarak alıntılanan yapıta göndermede bulunmaktadır. Bu sebeple izleyici Brown'ın eserlerindeki iç içe geçmiş leke ve çizgilerin verdiği küçük ipuçları ve künye bilgileri dışında alıntılanan yapıtları farkedemez. Ayrıca eserlerdeki ipuçlarını doğru değerlendirmek için ise sanat tarihine iyi derecede hakim olmak gereklidir. Cecily Brown'ın yaptığı alıntılar, kendi resmi içerisinde bozma, parçalama gibi işlemlerden geçerek yeniden yapılanan karmaşık bir bütünün parçaları haline gelirler. Cecily Brown, izleyiciye alıntının varlığını hissettirmeden resimlerarası alışverişlerini gerçekleştirmektedir. Buradan yola çıkılarak Brown'ın resimlerinde alıntılanan göndergelerin, kapalılaştırma /örtükleşme (fr.implicitation)³ (Günay, 2007: 86)kullanımıyla ilişki olarak yeniden ele alındığı söylenebilir. 'Kapalılaştırma' kullanımı, bir metinde veya sanat yapıtındaki alıntıların, eserin içerisinde bütünlüğü bozmayan ve ayrışık durmayan bir biçimde yer almasıdır. Esere bir başka eserden yapılan eklentilerin neler olduğuna dair belirgin bir ayırımın yapılamaması durumunda 'kapalılaştırma' kullanımından bahsedilmektedir.

Yazarın ya da sanatçının ipucu vermediği kullanımlarda alıntı yapıta yedirilir; bir anlamda burada, yapıta "yediren alıntı"; bir 'kapalılaştırma'(fr.implicitation) kullanımı söz konusudur. Dilbilimdeki karşılığıyla söylersek, burada 'sözcemsel yerdeşliğin koptuğunun ayırımına varmadan anlatıcının söylemine başka unsurların katılması' söz konusudur (Aktulum, 2016: 56).

Resimlerarasılık sürecinde, 'kapalılaştırma' kullanımıyla ilişkili olarak Cecily Brown'ın eserlerinde boyasal eylemin aktif bir rolü vardır. Resmin içeriğinin boya katmanları, fırça izleri gibi biçimsel özellikler üzerinden tanımlanması, eserde yer alan alıntı unsurlarının değişken ve belirsiz formlara dönüşümüne katkı sağlayarak kimlik değişimini kolaylaştırmıştır. Bu sebeple, Brown'ın eserlerinde yeniden üretilen gönderge yapıtlar izleyici tarafından hemen farkedilemez.

³ "kapalılaştırma"/"örtükleşme": (fr. Implicitation): Dolaylı ya da dolaysız yoldan ulaşılacak bilgiler için kullanılır. Bir sözcüde, paragrafta bazı bilgiler açık olarak verilmez. Böylece bazı bilgiler verilse de gizli bir biçimde sözce de bulunur.

4. Sonuç

Bilindiği üzere, Resimlerarasılık yöntemleri sanat tarihinde çok eski dönemlerden beri kullanılmaktadır. Başka sanatçıların yapıtlarını yeniden resmeden sanatçı, çağının sanat anlayışı ve yaşanan toplumsal olayları da göz önünde bulundurarak geçmişle bağlantı halinde olmuştur.

Cecily Brown, hayranlık duyduğu Edgar Degas, Max Beckmann, Pieter Brueghel gibi farklı dönemlerde yaşamış sanatçıların eserlerini incelemekte ve onlardan yola çıkarak eskizler hazırlamaktadır. Bunun yanı sıra Claire Gilman'ın yazdığı metinden de anlaşılacağı üzere Brown'ın eserleri ile Deleuze'ün 'Fark ve Tekrar' kavramları arasında bağlantı kurulabilir.

Soyutlamacı ve figüratif etkiler bir arada birbirini etkisiz hale getirmeden kullanılabilir mi? veya Cecily Brown'ın eserlerinde uyguladığı resimlerarasılık yöntemleri 'fark ve tekrar' kavramları ile nasıl ilişkilendirilir? gibi soruların yanıt bulduğu Brown'ın eserleri, geçmişe öykünen yapısıyla post-modernizm çerçevesinde çoğul okumalara olanak sağlamaktadır. Brown, geçmiş dönem sanat yapıtlarına referans verdiği eserlerinde kaynaklarını açık etmez. Bu durum, Yeni dışavurumcu tavrıyla doğrudan ilişkilidir. Cecily Brown Yeni Dışavurumcu tavrı ile figürleri deforme etmekte ve böylelikle alıntılanan yapıt ile kendi resmi arasında gerçekleşen diyalogun belirsiz kalmasını sağlamaktadır. Bununla beraber Cecily Brown'ın eserlerini üretirken yenidenresmetme yöntemlerini uygulama aşamaları, sanat tarihinde temellük etmeye dair örneklerden farklılık göstermektedir. Bu farklılık ise, tekrara bağlı bir çizim pratiğinin yapılmasından kaynaklanmaktadır.

Deleuze'ün 'fark ve tekrar' kavramlarının Brown'ın eserleriyle olan bağlantısını ise sanatçının bu aşamalarda kendine özgü geliştirdiği anlatım tarzı ve resimlerarasılık uygulamalarının incelenmesiyle anlaşılır hale gelir.

Brown'ın tekrar etme eylemine dayanan eskiz çalışmaları, Deleuze'ün ifadesiyle iki tekrar arasında oluşan 'fark' ın ortaya çıkmasında etkilidir. Tekrarlar arasında her zaman bir fark oluşmaktadır ve tekrar ile birlikte yeni bir şey ortaya çıkar. Bu görüş çerçevesinde Brown'ın eserleri fark ve tekrar kavramlarının oluşturduğu kombinasyonda geçmişle daima ilişki içinde olan ama aynı zamanda ondan ayrışık durmayı da başarabilmiştir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (çev. S. Rifat ve M. Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (çev. C. Soydemir), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (çev. B. Yalım ve E. Koyuncu), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Gilman, C. (2016). "Cecily Brown:Rehearsal" Rehearsal, C. Gilman ve D. Salle ,New York: The Drawing Center.
- Kristeva, J. (1972). "Bachtin, das Wort der Dialog und der Roman" *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven* H. Jens Ihwe , Frankfurt: Athenäum, Cilt 3, s. 348.
- Louvel, L. (2016). *Poetics of the Iconotext*. (çev. K. Jacobs ve L. Petit), Londra-NewYork: Routledge.
- Rifat, M. (2005). *20. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sarup, M. (2014). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Selçuk S.Ü. ve Selçuk E. (2017). "Sanat Piyasası ve Sanatçı". *İdil Dergisi*, Sayı:36, s. 2234-2244

İnternet Kaynakları

- Wetzler, R. (2018). *Now I can steal from myself as much as from other artists' – an interview with Cecily Brown*. *Apollo The International Art Magazine*, <https://www.apollo-magazine.com/now-i-can-steal-from-myself-as-much-as-from-other-artists-an-interview-with-cecily-brown/>, Erişim Tarihi: 14.01. 2019

Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Cecily Brown, "Untitled (The Beautiful and Damned)", 2013,t.ü.y.b., Gogosian Gallery ,<https://www.artsy.net/artwork/cecily-brown-untitled-the-beautiful-and-damned>,Erişim Tarihi: 11.10.2018
- Görsel 2.Edgar Degas, "Young Spartans Exercising", 1860,t.ü.y.b., National Gallery <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-young-spartans-exercising>, Erişim tarihi:10.10.2018
- Görsel 3.Cecily Brown, "Young Spartans (After Degas)", 2016, kağıt üzerine suluboya ve guaj boya, http://www.randian-online.com/zh/np_event/65-works-selected-by-james-welling-exhibition-and-sale-to-benefit-the-foundation-for-contemporary-arts/?disp=popup,Erişim tarihi: 09.10.2018
- Görsel 4. Cecily Brown, "Untitled (The Beautiful and Damned)", 2013,t.ü.y.b., Gogosian Gallery ,<https://www.artsy.net/artwork/cecily-brown-untitled-the-beautiful-and-damned>,Erişim Tarihi: 11.10.2018
- Görsel 5.Edgar Degas, "Young Spartans Exercising ",1860,t.ü.y.b., National Gallery <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-young-spartans-exercising>, Erişim tarihi:10.10.2018
- Görsel 6. Cecily Brown, "Untitled (The Beautiful and Damned)", 2013,t.ü.y.b., Gogosian Gallery ,<https://www.artsy.net/artwork/cecily-brown-untitled-the-beautiful-and-damned>,Erişim Tarihi: 11.10.2018
- Görsel 7. Edgar Degas, "Young Spartans Exercising ",1860,t.ü.y.b., National Gallery <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hilaire-germain-edgar-degas-young-spartans-exercising>, Erişim tarihi:10.10.2018
- Görsel 8. Cecily Brown, "Untitled (The Beautiful and Damned)", 2013,t.ü.y.b., Gogosian Gallery ,<https://www.artsy.net/artwork/cecily-brown-untitled-the-beautiful-and-damned>,Erişim Tarihi: 11.10.2018
- Görsel 9. Max Beckmann, "Young Men by the Sea", 1905, t.ü.y.b., <https://www.apollo-magazine.com/max-beckmann-in-berlin/erişim tarihi: 20.02.2019>
- Görsel 10. Cecily Brown, "Untitled (The Beautiful and Damned)", 2013,t.ü.y.b., Gogosian Gallery ,<https://www.artsy.net/artwork/cecily-brown-untitled-the-beautiful-and-damned>,Erişim Tarihi: 11.10.2018
- Görsel 11. Max Beckmann, "Young Men by the Sea", 1905, t.ü.y.b., <https://www.apollo-magazine.com/max-beckmann-in-berlin/erişim tarihi: 20.02.2019>

Görsel 12. Pieter Bruegel, "The Fight Between Carnival and Lent" , 1559,meşe panel üzerine yağlıboya, Kunsthistorisches Museum, <https://www.bruegel2018.at/en/carnival-vs-lent/>,Erişim Tarihi: 15.02.2019

Görsel 13. Cecily Brown, "Carnival and Lent (after Bruegel)", 2006-2008 t.ü.y.b., , <https://gagosian.com/exhibitions/2008/cecily-brown/>, erişim tarihi: 15.02.2019

Fantastik Film Mekân ve Müziklerinin Eş Zamanlı Değerlendirilmesi: Edward Scissorhands (Makaseller) Örneği

Doç. Dr. İsmail Emre Kavut
Öğr. Gör. Burçin Savaş

Makale Geliş Tarihi: 21.04.2020
Yayına Kabul Tarihi: 02.05.2021

Özet

Mekân, fiziksel oluşumunun ötesinde düşünsel bir üründür. Şeffaflaşmış ve sınırları belli olmayan bu düşünsel boyut, özellikle fantastik film mekanlarında fiziksel mekan niteliklerinin farklılaşmasıyla daha net algılanmaktadır. Algısal mekanın sınırsızlığı, akılcı bir gözle zihinde taranıp değerlendirildiğinde, bu tür filmlerdeki düşsel mekanlar somutlaşmaktadır. Fantastik filmlerde yaratılan bu kurmaca mekanların görsel tasarım algısına katkı sağlayan bir çok farklı disiplin olduğu gibi, film müziğinin yeri de tartışılmaz bir noktadadır.

Bu çalışma, müzik ve mimarlık arasındaki görsel ve işitsel dönüşümlere dair çalışmalardan esinlenerek, mekan ve müziği oluşturan belirli elemanlar ve düzenleme ilkelerinin, fantastik film mekanlarındaki yoğunlaşmış görsel etki ve işitsel boyutta onu destekleyen film müziği ile eş zamanlı değerlendirildiğinde bağdaşabileceklerini varsaymaktadır. Bu bağdaşıklığa dair inceleme, nitel araştırma yöntemleri ile elde edilen veriler ışığında, müzik ve mekan arasındaki biçimsel ilişkiyi analiz etmek amacıyla geliştirilen bir yöntem ile Tim Burton yönetmenliğindeki "Makas Eller" filminin seçilen sahnelerindeki mekan ve müziklerinin eş zamanlı karşılaştırması ile sonuca bağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fantastik Film, Mekan, Müzik, Tasarım

SIMULTANEOUS APPRAISAL OF FANTASY FILM SPACE AND MUSIC: EDWARD SCISSORHANDS

Abstract

Space is an intellectual product beyond its physical formation. This intellectual dimension, which has become transparent and has no clear boundaries, is perceived more clearly with the differentiation of physical space qualities, especially in fantastic film spaces. When the limitlessness of the perceptual space is scanned and evaluated in the mind with a rational eye, the imaginary spaces in such films become tangible. As there are many different disciplines that contribute to the visual design perception of these fictional spaces created in fantastic films, the music of the film (Soundtrack) is also in an indisputable point.

This study, inspired by the works on the visual and auditory transformations between music and architecture, assumes that the specific elements and arrangement principles that make up the space and music can be compatible with the soundtrack that supports it in the visual impact and auditory dimension. The investigation of this coherence was concluded with a method developed to analyze the formal relationship between music and space in the light of the data obtained by qualitative research methods, and a simultaneous comparison of the space and music in the selected scenes of the movie "Edward Scissorhands", directed by Tim Burton.

Keywords: Fantastic Film, Space, Music, Design

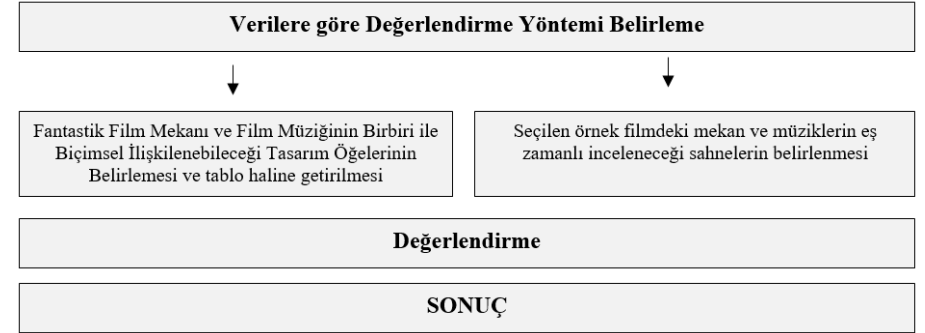
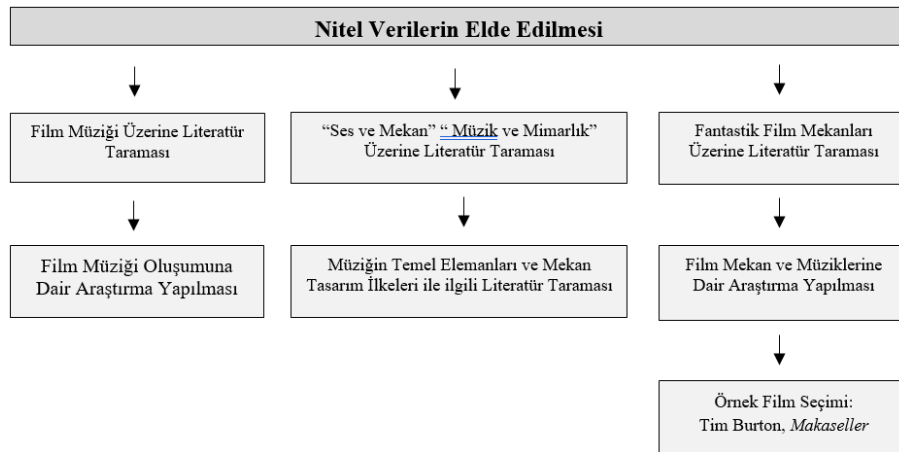
Doç. Dr. İsmail Emre Kavut. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, İstanbul. E-posta: emre.kavut@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0003-2672-4122
Öğr. Gör. Burçin Savaş. Işık Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, İstanbul. burcin.savas@isikun.edu.tr ORCID: 0000-0002-5618-4676

Giriş

Film mekanları, tasarım aşamasında birçok farklı disiplin ile birlikte bir yaratım sürecinden geçmektedir. Bu disiplinler içerisinde müzik, filme ait senaryodaki mekan, zaman, hikaye ve karakter bağını desteklemekte ve görsel kompozisyonun tamamlayıcısı olabilmektedir. Film müziği ile film mekanları anlamsal boyutta bu kadar iç içe iken birbirleriyle biçimsel anlamda da benzeyebilmeleri söz konusu olabilir. Mekanın biçimsel tasarım kararları ile müziğin yapısı birbiri ile ilişkili olabilir. Bu ilişkinin incelenebilmesi için bu iki disiplinin ne noktalarda birbirleri ile benzerlikler taşıdığını araştıran M. N. Felix ve E. M. Elsamahy müziği görselleştirerek mimari üzerinde incelemeler yapmışlardır. Bu incelemelerde mimarlık ve müzik arasındaki yapısal ilişkiye dair ilk yorumlamaların, Antik Yunan dönemine dayandığını belirtmişlerdir. Alman düşünür Johann Wolfgang Von Goethe'nin "Mimariyi donmuş bir müzik olarak tanımlarım" şeklindeki söylemine ve 20.yy'da Iannis Xenakis'in, matematiksel ilkelere ve geometrik yapıya dayanan kendi müzikal kompozisyon "modellerini" yaratarak müzik ve mimari arasındaki benzer yapısal ilkeleri incelemesine dayanarak, bu iki disiplinin birbirleriyle olan karşılıklı ilişkisi incelemiştir (Felix ve Elsamahy, 2016:1).

Araştırma Strüktürü

Görsel ve işitsel kompozisyonun birbirleri ile anlatılabileceğine dair yapılan bu tür araştırmalardan da yola çıkarak film mekanları ile film müziği arasındaki biçimsel ilişkiye dair incelemeye yönelik olan bu çalışmada aşağıdaki araştırma strüktürü oluşturulmuştur



1. Bölüm: Genel Tanım ve Kavramlar

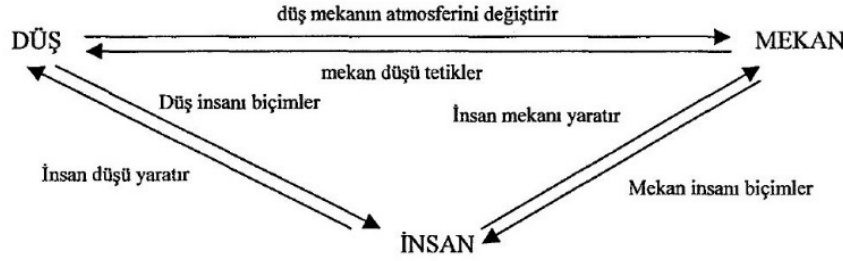
Bilincin ve aklın yanı sıra duyguların da tasarıma dahil edilmesi tasarımı eşsiz kılmaktadır. Tasarı bu sayede farklı beğenileri, hayat anlayışlarını, seçimleri, değer yargılarını ifade edebilir. Bu farklılıklar ölçülü ve katı kurallı evrenin keskin görüntüsüne öznel bir ışık tutar ve akla farklı bir yolla yaklaşıtır. Bu yakınlaşma bazı tasarımlarda birbiri ile olumlu bir rekabet içerisine girebilir. Bir tür dayanışma ile mekan yaratımı içerisinde düşten gelen unsurların sadeleşerek matematiksel bir şemanın içerisinde okutulmaya çalışılması söz konusu olabilir. Düş'ün sözlük anlamı uyurken zihinde beliren olayların, düşüncelerin bütünü, rüya veya gerçek olmayan şey, imge veya gerçekleşmesi istenen şey, umut olarak tarif edilir.¹ Düşsel'in sözlük anlamı ise düş ile ilgili, hayali şeklinde tanımlanmaktadır. Tasarıda betimlenen düşlerin mekânsal bir anlam kazanması ve değerinin artması, "düşsel mekan"ı ortaya çıkarır. Gerçek olmayan ama olmuş ya da varmışçasına bellekte tasarlanan düşsel mekanlar somutlaştırılmak istendiğinde kurmaca mekanlara dönüşebilirler. Bu kurmaca mekanların gerçeküstü boyutu "fantastik film mekanlarını" oluşturmaktadır. Film, hareketli resimlerin seri şekilde gösterilmesi ile ortaya çıkan bir yapıttır. Gerçek insan ve objelerin kamerayla kayıt edilmesiyle veya animasyon teknikleri, özel efektler gibi teknikler ile her iki unsurun yaratılmasıyla ortaya çıkar.² Fantastik filmlerdeki mekanların oluşumunu sağlayan fantezi, sinema, resim gibi çeşitli sanat dalları ve edebiyatta gerçek olmayan hikâyelerin anlatımıdır.³ Hayale dayalı, "düşsel" kalıpların dışındaki fantastik film mekanları sınırsızlıklarıyla her bir farklı açıda, eşsiz,

¹ 'TDK', http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.51387fb-c5e4db5.21781357. (2020, 01 02).

² 'TDK', http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.51387fb-c5e4db5.21781357. (2020, 01 02).

³ 'Wikipedi', <https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpd2kvRm-FudGV6aQ>. (2020, 01 05).

biricik görsel kompozisyonlar yaratabilirler. Bu kompozisyonları yaratabilmek için mekanın öncelikle düşsel boyutunun yazılı olarak ifadesi iyi bir yol olabilir. Sonrasında sıralanmış betimlemeler çizilerek görselleştirilebilir ve imgelemin açığa çıkması sağlanabilir. Bu görselleştirme öznel olduğundan her tasarımcının belleğinde oluşan düşsel mekanın farklı sonuç ürüne dönüştüğünü gösterir nitelikte olacaktır. Şekil 1'deki diyagramda mekanı yaratan insanın, mekanın atmosferini değiştiren düşe bu vesileyle yaklaşması, yaratılan mekanın kendine has nitelikleri, düşü yaratan insanın biçimlenmesini sağlama, bu üç kavramın birbirleriyle yaratıcı süreçte akış halinde olmaları ortaya çıkacak düşsel mekanın ifadesi olmaktadır. Fantastik filmlerdeki kurgusal mekanlarda, düşsel boyutun açığa çıkması izleyicinin mekânsal algılarını ve düşüncelerini derinleştirir. Çağrışımlarda bulunmasını, içselleştirmesini, bakış açısını genişletmesini, düş kurmasını sağlar. Deneyimlenirken türlü şekillerde düşlerle katmanlaşır, sınırsız bir mekan algısına sebep olabilir. Bu durumda insanın düşe, düşün mekana, mekanın insana sürekli, tekrarlayan etkisinin ve bu iletişimin doğurduğu yaratımların varlığından söz etmek hiç de yanlış olmaz.



Şekil 1. Düş, Mekan ve İnsan İlişkisi (Demirbaş, 2000)

Fantastik film mekanlarının kavramsal sürreal doğası bu etkileşimin sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçek dışı algılanan bu mekanların kurgusunda zaman ve yer göz ardı edilerek oluşturulan düşsel mekanlar konu olmaktadır. Bu çalışmada da bir filmi üzerinden inceleme yapılacak olan yönetmen Tim Burton'ın filmlerindeki kurgu karakterler ve yaşadıkları karanlık, görkemli ve kasvetli mekânlar veya sıradan insanların yaşadığı hiç bir yere ait olmayan ve hiçbir zamandaki belirli kavramları sembolize eden şehirler bu sözü geçen kurgu mekanlara gösterilebilecek en iyi örnekler arasındadır.

1.2. Film, Müzik, Zaman

Mekanlaşan düş, bir mimari mekanın kurmacası olduğundan bazı kavram-

lara göre ondan farklı özellikler taşıyabilir. Zamanın kısa veya uzun uzadıya dilimlenişi gerçek yaşam içinde mümkün değildir. Akıp giden zamanda yaşananlar, hafızamızda yarattığımız kesitlerde ancak yeniden ortaya çıkabilir. Zamanı geriye sarmak veya ilerletmek, değiştirmek, kısaltmak gerçek yaşamda mümkün değildir. Gerçek yaşamda zaman belirlidir. Ancak filmde yıllarca süren hikayeler bir saatte dahi anlatılabilir. İzleyiciye hafızadaki zaman diliminde hangi kesitin gösterilmesi istenirse o gösterilir. Bir başka deyişle; filmlerdeki kurgusal mekanlarda zaman kavramı, insan hafızasının kesintili görsel imgeleri gibi katmanlı bir boyutta dikey bir düzlemde incelenebilirken, mimari mekanda zaman, başından beri var olduğu ve süre geldiği yatay düzlemdeki tarihi ile açıklanabilir. Katmanlı bu boyut yönetmenin film mekanlarında belirlediği ve sunduğu görsel verilerin ışığında oluşurken, işitsel veriler de bu görsel verileri destekler nitelikte olmaktadır. Bu işitsel boyut sinema sanatında ses ve müzik olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel sinemada mekanın yalnızca görsel ve işitsel olarak tanımlanan bu iki özelliği algılanmaktadır. Görüntü, ses ve müzik film boyunca birbiri ile iletişim halindedir. Kimi zaman mekan kurgusunun görsel biçimlenişini işitsel öğeler desteklemektedirken, kimi zaman geri planda kalıp zemin değiştirmektedirler. Türkçede müzik genel tanımıyla, birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı; bu biçimde düzenlenmiş seslerden oluşan eserlerin okunması veya çalınması işidir. Türkçeye Fransızca yine müzik anlamına gelen musique kelimesinden girmiştir.⁴ Sinema ve televizyon terimi olarak ise, bir filmde ya da televizyon yayınında kullanılan, özgün ya da derleme her çeşit müziği anlatır genel terim olarak ifade edilmektedir (Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü-1981, 2020). Kant müziği "hoş duyguları sesle anlatma sanatı" olarak tanımlarken, edebiyat kuramcısı Mme de Staël müziği "seslerin mimarisi" olarak nitelemekte iken, müzik teorisyeni Jean-Jacques Rousseau ise müziği "sesleri kulağa hoş gelecek biçimde uyarlama sanatı" şeklinde tanımlamıştır (Adlim, 1994'ten aktaran Doğan, 2009: 39).

Önceleri sadece görüntünün olduğu herhangi bir ses ve müzikle desteklenmeyen filmler sadece biçimlerin ön planda olduğu bir konumdayken, sesin filmde ilk kullanılışı 1920lerin sonunda gerçekleşmiştir. Müziğin filme eşlik etmesi ise 1895'te sinematografin icat edilmesinden öncesine dayanmaktadır. İlk film müziği skoru da 1908 de Assassinat du Duc De Guise filmine bir klasik müzik sanatçısı olan Camille Saint tarafından yapılmıştır.⁵

⁴ "TDK", http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.51387fb-c5e4db5.21781357. (2020, 01 02).

⁵ 'bilgibirikimi.net', [bilgibirikimi.net: https://bilgibirikimi.net/2011/06/26/ilk-sesli-film-ne-zaman-cevrimistir/](https://bilgibirikimi.net/2011/06/26/ilk-sesli-film-ne-zaman-cevrimistir/). (2020, 01 02).

2. Bölüm: Fantastik Film Mekan ve Müziklerinin Eş Zamanlı Değerlendirilmesi: Edward Scissorhands (Makaseller) Örneği

Film, müzik ve mekanın zaman kavramı ile bir arada ilerleyebilmesi adına müziğin belirli işlevleri söz konusudur. Bu işlevler sırasıyla hikayeye odaklama ve sürükleyiciliği sağlama, tanııtma ve betimleme, filmi ve konusunu çağrıştıırma, ilgi çekme ve eğlendirme, çerçeveleme, doruk noktalarına vurgu yapma gibi sıralanabilir. Bu işlevlerin yanı sıra aynı zamanda coğrafyayı, kültürü belirten, anlamı destekleyen, atmosferi belirten, duyguyu destekleyen, vurgulayan, dolduran, geçiş sağlayan, canlılığı vurgulayan, kurguyla eşleşebilen, gerilim veya doğallık hissettirebilen, zamansal geçişi anlatabilen bir yapısı da vardır (Doğan, 2009:133). Film müziği bu gibi özellikleri ile görüntüyü dillendirdiğinden, mekanla eş zamanlı incelendiğinde mekansal özelliklere anlamsal veya biçimsel anlamda da bağlanabilir. Ünlü film müzikleri bestecisi Hans Zimmer mekan tasarımcılarının, aktörlerin, yazarların, bestecilerin bir film için yepyeni bir dünya yarattığından bahsetmektedir. Bu yaklaşım bir filmin oluşumu için farklı disiplinlerin yarattığı ortak kurgunun, temanın, kavramsal mekanı oluşturduğu gibi film müziğine de aynı izde yansıdığına dair bir söylem olarak kabul edilebilir. Müzik, kullanılan işlevlerin yardımı ile mekanlar üzerine biçimlenir, melodi ve orkestrasyon belirli anlamları ve filmin kavramsal yaklaşımını destekler. Bazen karakterleri, bazense belirli olayların karakterlere yansıyan duygu durumlarını temsil eder. Belirli bir tema ile kurgulanmış mekanın atmosfer algısına katkıda bulunur. Film müzikleri ve mekanları birbirleriyle kurdukları bu anlamsal bağ ile birbirlerine özdeşleşebilirler. Herhangi bir görsel algı olmaksızın müzik bellekte o filmin hikayesini, karakterin bir hareketini, bir mekanda geçen olay dizisinin imgelemine yaratabilir. Aynı şekilde bazı film mekanları, müziğiyle anlamsal açıdan öyle bütünleşmiştir ki, o sahneyi o melodi olmadan düşünmek mümkün olamayabilir. Bu bütünsel algı mekan ve müziğin filmdeki ana tema ile kavramsal bağdaşıklığından kaynaklanabilir. Fantastik ve gotik sinema'nın öncülerinden Tim Burton'ın yönetmenliğinde başrollerinde Johnny Depp ve Winona Ryder'in oynadığı 1990 yapımı, film müziklerini Danny Elfman'ın yapmış olduğu modern bir masalın izleyiciye anlatıldığı kültleşmiş klasik bir fantasti kurgu olan Makas Eller'de bu tarz kavramsal bağdaşıklıklar mevcuttur. Karşıt kavramların bir arada sunulduğu hikayede, bu kavramları destekleyen, hikayeyi yaşatan, mekanla bağ kuran ve o mekanı unutulmaz kılan film müzikleri söz konusudur. Şekil 2'de öyküdeki kadın karakterin, kurgu karakterle karşı karşıya kaldığı sahnedeki, kurgu ve gerçeğin zıtlığı, beyaz ve siyah zıtlığı, sahnedeki parlak ve yoğun karanlık mekana zıt bembeyaz yağın kar taneleri yavaş ve sakin ritmin üzerine duyulan aceleci staccato notalar ile benzeşmektedir. Müzikteki zıtlık, hikayedeki kavramsal zıtlıkla bağdaştığı

gibi kadın karakterin uçsuz bucaksız hacimdeki mekana karşı ellerini havaya açıp dans etmesi ile mekanın hacmini hissettirirken, yağın küçük kar tanelerini betimleyen kesik kesik notalar ile geniş ve uçsuz karanlık mekanı tasvir eden uzun legato notaların eşsiz uyumlu armonisinin mekan ve öyküyle kurduğu bağıntı ise müzik ve sahnenin biçimsel bağdaşıklığından kaynaklı olabilir. Öyle ki müzik ile uyumlu olan sahnenin biçimsel kompozisyonu her bir geometriyi daha çarpıcı bir boyuta taşımaktadır.



Şekil 2. Makaseller 1:16:27 – 1:16:36 dakikalar arası "Ice Dance" isimli film müziğinde, mekan, öykü ve karakter bağı

Alman düşünür Johann Wolfgang Von Goethe'nin "Mimariyi donmuş bir müzik olarak tanımlarım" şeklindeki söylemi, müzik ve mimarlık arasındaki biçimsel dönüşümlere bir ilham olsa da bunu film müzikleri ve mekanları üzerinde inceleyebilmek için, bu iki disiplinin birbirleriyle olan benzerliklerinin daha detaylı araştırılması gerekli görülmüştür. "Fantastik filmlerde mekan ve çarpıcı bir işitsel öge olan film müziği, anlamsal olarak ilişkilendiği gibi, iki disiplinin birbirlerine eş bir takım düzenleme ilkeleri ile de fiziksel anlamda da bağdaşabilir" hipotezi, bu araştırmanın yapılmasına zemin hazırlayan temel düşünce olmuştur. Bu biçimsel bağdaşıklığın var olabileceğine dair düşüncenin araştırılması adına toplanan veriler ışığında film müziği ve film mekanının arasında yapılacak karşılaştırma sırasında ilişkilenebileceği düşünülen terimlerin tanımlamaları yapılmak üzere Tablo 1'de sıralanmıştır.

FİLMDE MEKAN	Biçim, Renk, Oran, Ritim, Zıtlık, Hiyerarşi, Vurgu, Baskınlık, Denge, Şekil-Zemin İlişkisi
FİLMDE MÜZİK	Dinamikler, Artikülasyon, Telli / Yaylı Çalgılar, Üflemeli Çalgılar Vurmalı Çalgılar, Melodi, Ritm, Tizleşme, Pesleşme

Tablo 1. Filmde Mekan – Filmde Müzik karşılaştırması için gereken terimler listesi

2.1. Filmde Mekan İçin Tanımlamalar

Biçim: Bir tasarımın dış sınır çizgileri o tasarımın biçimini oluşturur. Bu çevre çizgileri hem iki boyutlu hem üç boyutlu cisimler için geçerlidir. Bir objeyi oluşturan en dıştaki çizgisel şablon biçimi oluşturur.

Renk: Işık renk ile bağıntılıdır. Gözümüze yansıyan ışığın etkisi ile renk oluşur. Renklerin birbirleriyle yakın veya uzak ilişkilerine bağlı olarak bazı sınıflandırmaları mevcuttur. Sarı, mavi, kırmızı renkler ana renkler olup, turuncu, mor ve yeşil ara renkler olarak sınıflanmaktadır. Mor ve sarı, mavi ile turuncu, kırmızı ile yeşil ise birbirine zıt, birbirlerini tamamlayıcı renklerdir. Renk çemberinde yanyana olan renkler ise analog (komşu renkler) olarak adlandırılmaktadır. Sarı, sarı – yeşil, sarı – turuncu, kırmızı, kırmızı – turuncu, kırmızı – mor bu renklere örnek olarak gösterilebilir. Bütün renklerin bu şekilde isimlendirilmelerinin nedenlerinden biri etkileridir. Analog renkler birbirine benzerler bu nedenle kullandıklarında sakinleştirici ve dingin bir hava yaratırlar. Zıt renkler birbirlerini parlattır ve öne çıkarırlar. Tüm bu renkler komşu, zıt, ana ve ara renkler renk armonileri ile uyumlu birleşimler yaratabilirler. Bunların yanı sıra renkler sıcak ve soğuk renkler olmak üzere ikiye ayrılır. Sıcak renkler: Kırmızı, turuncu, sarı ile içinde bu renkleri çokça bulduran renklerdir. Soğuk renkler ise mavi, yeşil ve mor renkler ile içinde bu renkleri çokça bulduran renklerdir. Rengi üç başlık altında incelenebilir. Rengin türü, bir rengi tanıyıp tanımlamakta kullandığımız özellik, örneğin kırmızı, sarı veya mavi olarak adlandırmamız gibi, rengin değeri, bir rengin koyuluk veya açıklık derecesidir. Renk beyaza yaklaştıkça açılır, siyaha yaklaştıkça koyulaşır. Üçüncü olarak rengin doygunluğu veya saflığı ise, o rengin tonunu oluşturan unsurların, renk içinde ne kadar değişik ya da seyreltik bulunduğu, renk saflaştıkça ve kendi öz rengine döndükçe parlak ve yoğunlaşır, seyreltikçe de matlaşır ve şiddeti azalır.

Oran: Oran bir parçanın değeri veya bütünü ya da bir objenin değeri ile olan ilişkisini gösterir bu ilişkiyi büyüklük, nicelik veya dereceden birisini ifade eder. Bir objenin algılanan boyutları kendi çevresindeki diğer objelerin göreceli boyutlarından etkilenir

Ritim: Ritmin tasarım ilkesi, öğelerin mekan ve zaman içinde tekrarına dayanır. Bu tekrar hem görsel bütünlük oluşturur, hem de ritmik bir hareket sürekliliği yaratır.

Zıtlık: Zıtlık bir tasarımda bir taraftan uyumsuzluk doğururken diğer taraftan tasarıma canlılık verici bir görev yapar. Yön, değer (ton), biçim, ölçü, yön, aralık, renk bakımından zıtlık yaratılabilir.

Vurgu - Baskınlık: Önemli bir öğenin, anlamlı derecede boyutlandırılarak, kendine has bir şekil verilerek veya kompozisyonda karşıt bir renkle, tonla veya dokuyla donatılarak görsel anlamda vurgulanabilir. Bir kompozisyondaki baskın öğe veya özellik, ikincil öğelerle veya özelliklerle arasında ayırt edilebilir bir karşıtlık kuruyor ise vurgu tasarım ilkesi algılanıyor demektir. Bu tasarım ilkesi kompozisyonun normal düzenini duraklattığı için dikkat çekmektedir.

Hiyerarşi: Bir biçim boyut, şekil, konum olarak farklılaşmış baskın eleman haline gelebilir ve kompozisyondaki diğer elemanlara göre daha önemli bir hale gelebilir. Bu durumda kompozisyonda hiyerarşik yapı oluşabilir.

Şekil – Zemin İlişkisi: Göz bir objeyi çevresinden farklılaştırdığı ve ayırdığı durumda şekil ve zemin arasındaki ilişki okunmaya başlar.

Denge: Denge hem benzer hem de benzeri olmayan elemanlar arasında dikkatli düzenlemeleri amaçlar. Dengenin üç türü vardır. Bunlar simetrik, radyal ve asimetric dengedir. Simetrik denge eş değer elemanların biçim, ölçü ve göreceli kavramlarına göre, ortak çizgi ya da aksa göre yerleşmeleridir. Radyal denge ise merkezi bir noktaya göre elemanların yerleştirilmesinden oluşur. Ortadaki alanı bir odak noktası olarak belirginleştiren merkezi bir kompozisyon oluşturur. Elemanlar merkeze doğru odaklanarak yerleşirler veya merkezi bir elemanın etrafında yer alırlar.

Asimetri ise bir kompozisyonun elemanları arasında boyut biçim renk veya göreceli konumları arasındaki bağlantıların yoksunluğu olarak tanımlanır. Simetrik bir kompozisyon eşdeğer eleman çiftlerine gereksinirken asimetric bir kompozisyon benzeri olmayan elemanları bir araya getirir (Güngör, 2020).

2.2. Filmde Müzik İçin Tanımlamalar

Dinamikler	Crescendo(cresc.)	Ses yüksekliğinin kademe kademe artmasıdır.	Güçlü atak	sforzando (sf)	Artikülasyon
	Decrescendo(decres.)	Ses yüksekliğinin kademe kademe artmasıdır.	Notaların kesik kesik çalınacağını ya da söyleneceğini belirtir.	Staccato (•)	
	Piano (p)	Yumuşak, sakin söylenmesini veya çalınmasını ifade eder. Üzerinde durduğu notadan başlar, farklı bir artikülasyona kadar devam eder.	Notaların, ara vermeksizin birbirine bağlanarak çalınacağını ya da söyleneceğini belirtir.	Legato (-)	
	Forte (f)	Güçlü söylenmesini veya çalınmasını ifade eder. Üzerinde durduğu notadan başlar, farklı bir dinamiğe kadar devam eder.	Müziğin gövdesidir, notaların uyumlu dizilişidir. Ritim ve melodi bir araya geldiğinde tek sesli müziği meydana getirir	Melodi	
	Fortissimo(ff)	Çok güçlü söylenmesini veya çalınmasını ifade eder. Üzerinde durduğu notadan başlar, farklı bir dinamiğe kadar devam eder.	Müziğin iskeletini oluşturmaktadır. Melodiye eşlik eder.	Ritim	
	Pianissimo(pp)	Çok yumuşak, sessizce söylenmesini veya çalınmasını ifade eder. Üzerinde durduğu notadan başlar, farklı bir artikülasyona kadar devam eder.	Frekans (Sesin saniyedeki titreşim sayısı) arttıkça ses tizleşir.	Tizleşme	
			Frekans azaldıkça ses pesleşir.	Pesleşme	Diğerleri
			Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas, Arp	Telli / Yaylı Çalgılar	
			Tahta Üflemeli Çalgılar: Flüt, Obua , Klarinet, Fagot	Üflemeli Çalgılar	
			Bakır Üflemeli Çalgılar: Korno, Trompet, Trombon, Tuba		
			Timpani, Zil, Davul, Çan, Piano	Vurmalı Çalgılar	

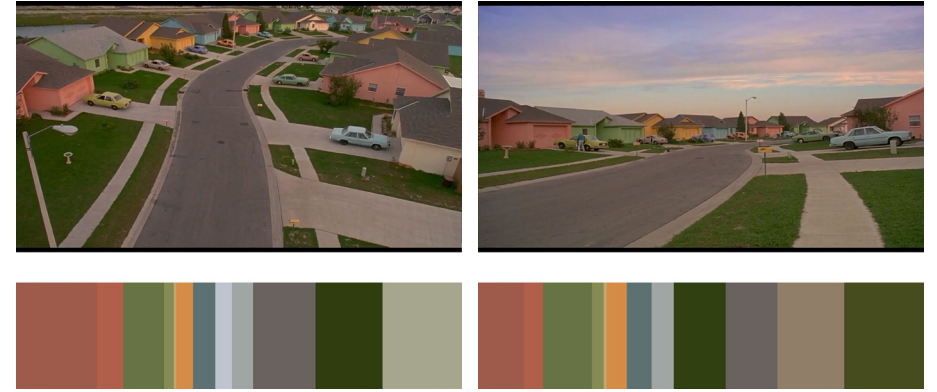
Tablo 2. Filmde Müzik için tanımlamalar

2.3. Makaseller Görsel Analiz

Bu bölümde Makaseller filminin belirli sahnelerinde, mekandaki tasarım öğelerinin, müzikteki değişimlerle eşleşip eşleşmediğini incelemek adına bir görsel analiz çalışması yapılmıştır. Sonuç bölümünde aynı sahnelerdeki müziğin görsel analiz ile karşılaştırması yapılacaktır.

2.3.1 Renk

Makaseller filminin hikayesindeki iki zıt dünyaya uygun bir biçimde, ilişkili sahnelere ait iki ayrı renk paleti bulunmaktadır. Pastel, beyaza giden birbirine yakın renklerin kullanıldığı sahneler hikayenin sıradan ve görünürde neşeli ve mutlu görünen banliyö yaşamını temsil etmekte olup, onlara zıt koyu renkli sahneler ise gizemli, ürkütücü karanlık bir dünyayı temsil etmektedir. Şekil 3'te 26:42 – 26:54 dakikaları arasındaki renkli olarak tanıtilan banliyö yaşamının sıradan ve aynılaştırılmış dünyasının renk şeması görülmektedir. Renk şemasında ana renkler ve her bir ana rengin komşu renkleri kullanılarak geniş bir renk armonisi elde edilmiş, renklerin çoğu turunculaşarak saflığı azaltılmış ve beyaza belirli oranlarda yaklaştırılmıştır.



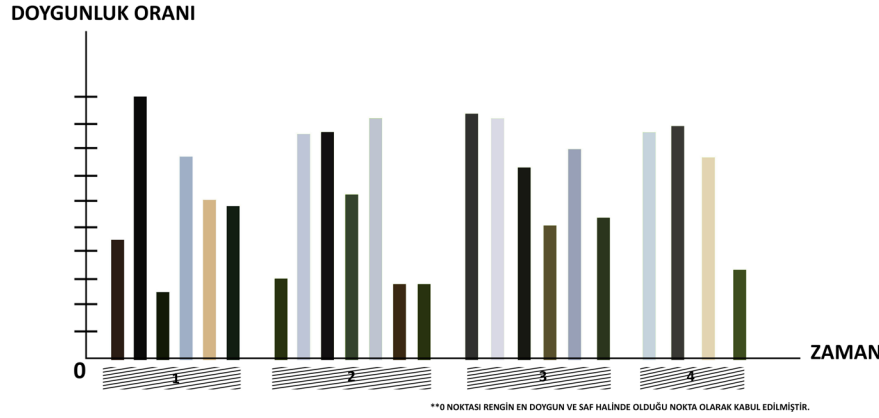
Şekil 3. Makaseller 26:42 – 26:54 Dakikaları Arası Renk Ayrıştırması

Makaseller filmindeki renk kullanımının müzik ile ilişkisini incelemek adına bu Şekil 3'teki sahnelerin zıttı olarak kabul edilebilecek, filmin koyu renklerinin hakim olduğu, hikayenin karanlık dünyasının tasvir edildiği 9:15 ile 9:28 dakikaları arasındaki sahneler seçilmiştir. Şekil 4'te genel renk şeması görülen bu sahnelerdeki müzik ile rengin doygunluğu, saflığı, şiddeti, miktarı, türü, değeri karşılaştırılarak "Müziğin mekanda renk ile ilişkisi" grafiklerle değerlendirilmiştir.



Şekil 4. Makaseller 9:15 – 9:28 Dakikaları Arası Sahneler ve Renk Ayrıştırmaları

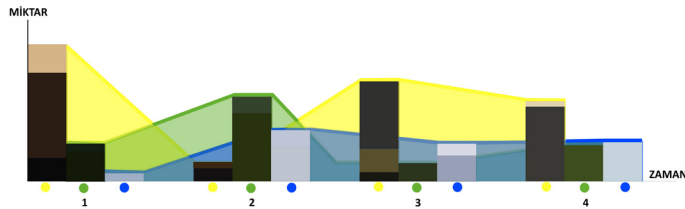
Renk şemasındaki renkler asıl olarak iki ana renk olan sarı ve mavi ile ikisinin birleşiminden elde edilen bir ara renk olan yeşilden oluşmaktadır. Fakat tüm bu renklerin doygunluğunun, şiddetinin, saflığının değiştirilerek kullanılması söz konusudur. Şekil 5'te görülen grafik, renklerin doygunluk oranını göstermektedir. Doygunluk oranı zamanla ilişkilendiğinde, rengin en saf olduğu "0" noktasından ne kadar yukarı çıkarsa o kadar ana renk kirlenmiş ve rengin şiddeti azalmıştır. Grafiğe göre çoğunlukla renklerin belirli oranlarda matlaşmış ve doygunluğunun azaltılmış olduğu gözlemlenmektedir.



Şekil 5. Makaseller 9:15 – 9:28 Dakikaları Arası Sahneler Rengin Doygunluğu-Saflığı-Şiddeti Grafiği

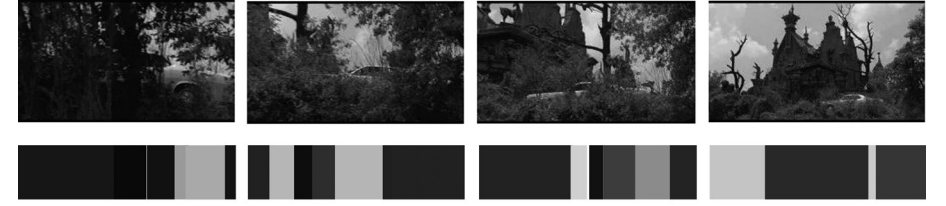
(0 noktası rengin en doymuş ve saf halinde olduğu nokta olarak kabul edilmiştir)

Kırmızı, mavi, sarı ve yeşilin farklılaşması ile oluşan renk paletinde sahneler geçtikçe renk türlerinin miktarında azalma veya artma olduğu gözlemlenmiştir. Buna göre oluşturulan Şekil 6'daki rengin türü ve miktarını gösteren grafikte, son karelere doğru mavi ve yeşil rengin miktar olarak 1. kareye göre arttığı, sarı rengin miktarının ise oldukça azaldığı gözlemlenmiştir. Bu azalmaya rağmen 4. karede sıcak renklerin oranı, soğuk renklerden bir kaç birim daha fazladır. 1.karede ise sarı renk ve tonlarının miktarı fazla olduğundan sıcak renklerin oranının fazla olduğu gözlemlenmektedir.



Şekil 6. Makaseller 9:15 – 9:28 dak. Arası Sahneler Rengin Türü ve Miktarı Grafiği

Rengin doygunluğu ve miktarının farklılaşması gibi sahne geçişlerinde rengin değerinde de farklılaşma gözlemlenmektedir (Şekil 7). Şekil 8'de görülen 1. kareden 4. kareye kadar olan renk değerinin değişim grafiğinde renklerin 1. karede neredeyse yarısının siyaha en yakın değerlerde olduğu, 2. kareden sonra ise sıklaşan bir ritim içerisinde, koyulma ve açılmalar içermiş olduğu gözlemlenmektedir. 4. kareye doğru ise iniş çıkışların sıklaştığı bir renk değer grafiği çizgisi görülmektedir.



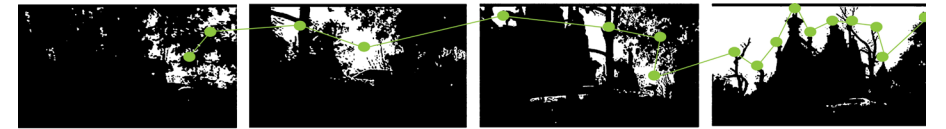
Şekil 7. Makaseller 9:15 – 9:28 Dakikaları Arası Sahneler Ve Renk Değeri Ayrıştırımları



Şekil 8. Makaseller 9:15 – 9:28 dakikaları Arası Sahneler, Renk Değerinin Değişim Grafiği

2.3.2. Biçim ve Oran

Şekil 9'da görülen 9:15 – 9:28 dakikaları arası sahnelerin siyah beyaz biçimsel anlatımı üzerinden yapılan noktasal ve çizgisel analizin 4. karesinde ortaya çıkan sıklaşmış, tekrar eden noktaların oluşturduğu çizgiler yoğun bir görsel doku algısına sahiptir. Şekil 10'da ise aynı zaman aralığındaki sahnelerdeki şekillerin oranları ele alındığında, 4. karedeki şekil algısı hiyerarşik bir düzen içerisindeki süreçte en büyük ebattadır.



Şekil 9. Makaseller 9:15 – 9:28 Dakikaları Arası Sahnelerde Noktasal ve Çizgisel Analiz



Şekil 10. Makaseller 9:15 – 9:28 Dakikalar Arası Sahnelerdeki Oran

Filmde bazı sahnelerde insan ölçeğini hissettiren bakış açıları mevcuttur. Şekil 11'de mekanların derinliğini, yüksekliğini ve genişliğini hissettiren görüntüler, mekanlar ve insan ölçeği arasında kurulan güçlü yakınlaştırmalardan kaynaklanmaktadır. Bu sayede mekanların hacmini algılamak ve oransal anlamda yapı ve insan arasındaki ilişkiyi algılamak mümkündür.



Şekil 11. Makaseller Film Mekanlarında İnsan Ölçeği

2.3.3. Ritim

Şekil 12'de görülen 26:48 – 27:23 dakikalığı arası sahnelerde, bir eksenin iki yanında aynı veya farklı uzaklıkta birbirleriyle ilişkili biçimlerde ritim ilkesi görülmektedir. Tek düze renkli pastel evler hacimsel olarak, çevresindeki tanımlı alanlar ise düzlemsel olarak ritmik bir dizilim içerisindedirler.



Şekil 12. Makaseller 26:48 – 27:23 Dakikalar Arası Sahnelerdeki Ritim

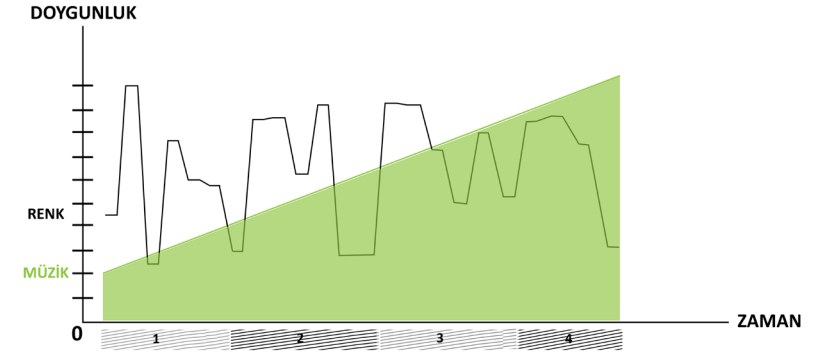
Sonuç

Makaseller 9:15 – 9:28 dakikalığı arasındaki sahnelerde yapılan görsel analiz çalışması aynı dakikalardaki film müziği ile karşılaştırılmıştır. Renk, biçim, oran ve ritim bağlamında incelenen görsel analiz, işitsel karşılıklar ile incelenmiştir. Yapılan değerlendirme sonucunda "Renk ve Müzik", "Biçim, Oran ve Müzik", "Ritim ve Müzik" arasındaki bağlantıya dair çıkarımlar yapılmıştır. Şekil 4'te numaralanmış sahneler anlatımlar yapılmıştır.

"Renk ve Müzik" üzerine yapılan çıkarımlara göre;

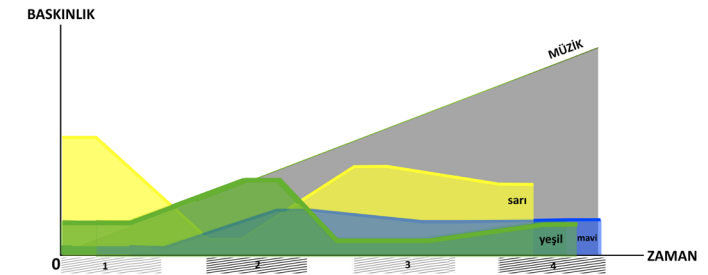
- 1. karede bulunan sahnede müzik, vals ritminin üzerine biçimlenmiş, yaylılarla çalınan staccato melodinin etkisinde, sade ve merak uyandıran bir halde ilerlerken, 4. karedeki sahneye gelindiğinde üflemeli çalgıların da (fagot, flüt) müziğe eklenmesiyle daha doygun ve etkisi şiddetli bir hale gelmektedir. Şekil 5'teki rengin doygunluğu-saflığı-şiddetine dair grafik

çalışmasından da hareketle Şekil 13'de müzik ve rengin doygunluk bağlamında ilişkisi değerlendirilmiştir. Görüldüğü üzere gittikçe şiddeti artan bir süreç içerisinde müzik, rengin şiddeti tüm sahnelerde homojen yakın bir dağılım göstermiştir. Bu durumda rengin doygunluğunun değişimi müzik ile aynı bağıntıda gitmemiştir. Birbirlerinden bağımsız hareket etmişlerdir.



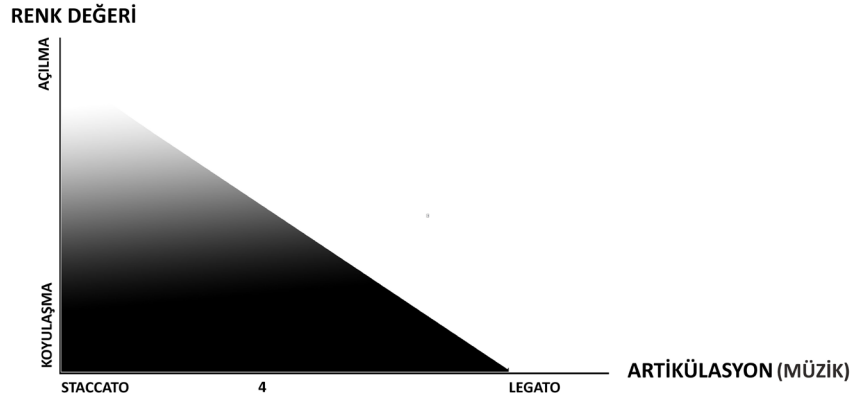
Şekil 13. Müzik ve Rengin Doygunluk Bağlamında İlişkisi

- Soğuk renkler daha geri planda kalan, sıcak renkler ise daha ön planda algılanan renkler olarak düşünüldüğünde, Şekil 14'te görülen müzik ve renk türü grafiğinde müziğin çeşitlendiği, coşku ile ürperttiği, crescendo yaparak ön planda olduğu ve açığa çıktığı sahne olan 4. karede, sıcak renklerin ve soğuk renklerin dengededir. Bu parametrede de rengin miktarı ve türü, müzik ile baskınlık bağlamında benzer ilişkide gitmemiştir. Birbirlerinden zıt hareket etmişlerdir. Parlak renklerin müziğin baskın olmadığı 1. Karede ön planda olması, 4. Karede ise tüm renklerin birbirine yakın olup dengede olması müziği daha da ortaya çıkarmıştır. Görsel algıda rengin nötralize olması işitsel öğenin ön plana ve baskın öğe olarak ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır.



Şekil 14. Müzik ve Rengin Türü – Miktarının Baskınlık Bağlamında İlişkisi

• Şekil 8’de görülen renk değer değişim grafiğinde olduğu gibi 1. Karedeki siyaha yakın değerlerin 4. kareye doğru bir ritim içerisinde koyulma ve açılmalar görülür olması aynı dakikalardaki müzikteki ritmin üzerine kısa vuruların hızlıca oturması ile benzeşmektedir. Legato notalar ise 4. karede oran olarak artan koyu renklerin derinliğini pekiştirmektedir. Buradan müzikteki artikülasyonun koyu renkler arttıkça değiştiği düşünülürse, bu benzeşmelere göre Şekil 15’deki grafikte müzikte artikülasyon ve renk değeri ilişkilendirmesi yapılmıştır. Renk değerinde açılma oldukça staccato, koyulaşma oldukça legato notaların olması, nota değeri kısaldıkça rengin değerinin beyaza yaklaşması, uzadıkça da rengin değerinin siyaha yaklaşması söz konusudur. Bu durumda renk değeri ve müzikteki artikülasyon her birinin kendi içindeki zıt noktaları ile uyum içindedir. Rengin değeri ile müzikteki artikülasyon birbirlerine bağıntılı hareket etmektedirler.

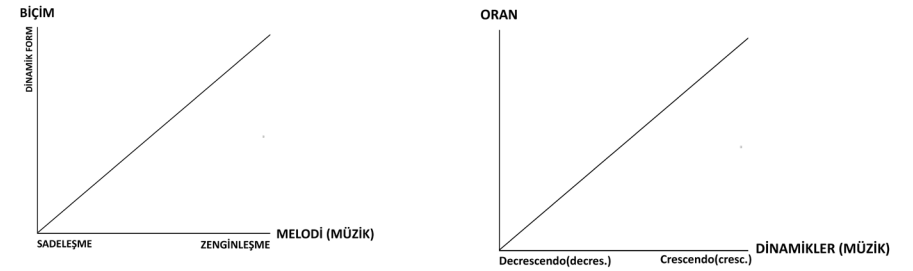


Şekil 15. Müzikte Artikülasyon ve Renk Değeri İlişkisi

“Biçim, Oran ve Müzik” üzerine yapılan çıkarımlara göre;

• Şekil 9’da görülen 9:15 – 9:28 dakikaları arası sahnelerin siyah beyaz biçimsel anlatımı üzerinden yapılan noktasal ve çizgisel analiz 4. karesinde ortaya çıkan sıklaşmış, tekrar eden noktaların oluşturduğu çizginin yoğun bir görsel doku algısına sahip oluşu, sahne ile eş zamanlı olan müziğin de benzer bir yaklaşımla duyuluyor oluşu, biçim ve müzik arasında bir ilişkilendirme yapılabileceğini düşündürmektedir. Aynı yaklaşım oranlar dikkate alındığında da görülebilmektedir. Şekil 10’da aynı zaman aralığındaki sahnelerde, şekillerin oranı ele alındığında, 4. karedeki şekil algısı hiyerarşik bir düzen içerisindeki süreçte en büyük ebattadır. Müzik de sürecin başında sade ve piano giderken, 4. karede sforzando (güçlü atak) ile başlayarak, crescendo yapılmış, ses yükselerek müzik dinamiklerinde piano’dan for-

tissimo’ya ulaşmıştır. Biçimlerin ölçü anlamında artması gibi, müzik ses yüksekliğinde de kademe kademe artış söz konusudur. Şekil 16’da sözü edilen biçim, oran ve müziğe dair gözlenen ilişki grafikleri görülmektedir. Film mekanındaki biçimin dinamikleşmesi ile melodi zenginleşmekte, biçim daha yalın oldukça, müzik sadeleşmektedir. Biçim ile müzikte melodi arasında doğru orantı bulunmaktadır. Benzer ilişki oran ve müzikteki dinamiklerde de mevcuttur.



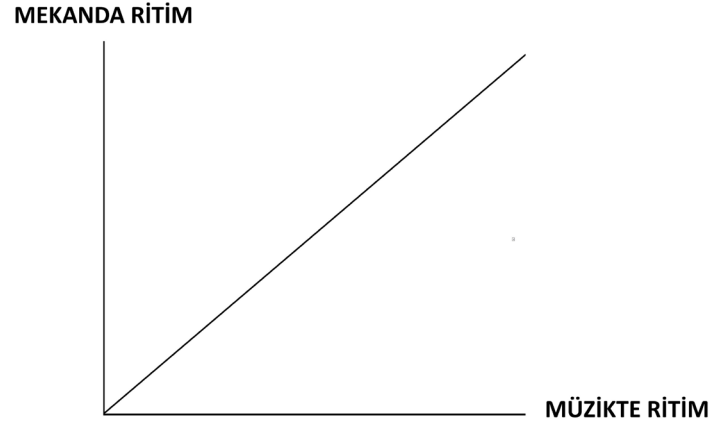
Şekil 16. Makaseller 9:15 – 9:28 Dakikalar Arası Sahnelerdeki Oran

• Şekil 11’de görülen filmin farklı dakikalarından alınan kareler içerisinde 1. karede yapının büyüklüğünü ve ihtişamını hissettiren bakış açısı ile eş zamanlı olarak müzikte de tizleşme ve crescendo dikkati çekmektedir. 2. karede ise mekanda yükseklik yerine derinliğin hissedildiği, insanın o derinlikte küçüldüğü noktada, yaylıların daha keskin, net ve tiz sesleri duyulmaktadır. 3. karede ise, ondan önceki sahnedeki müziğin kademe kademe yükselerek fortissimo’ya ulaşması, boş ve büyük bir hacme varıldığında, müziğin çok ani bir şekilde kesilmesi söz konusudur. Mekan kimsesizliğini, tüm hacminin sessizliği ile duyurabilmektedir. Filmdeki bu tarz insan ölçeğinin mekanla ilişkisinin açıkça hissedildiği sahnelerde müziğin de aynı oransal değişimleri göstermesi, mekanla biçimsel anlamda bağdaştığını göstermektedir.

“Ritim ve Müzik” üzerine yapılan çıkarımlara göre;

• Hem müzikte hem de mimarlıkta tasarım ilkelerinde görülen ritim, görsel bir tekrar olarak tanımlanabilirken, müzikte de ritim işitsel bir tekrar olabilir, tekrar eden bir melodi ya da ritim ögesi olabilir düşüncesi ile yapılan değerlendirilmede Şekil 12’deki sahnelere ait ritmik ve hızlı tempodaki müzik genel tasarlanmış yapıya uymaktadır. Bu bölümün yapısı bestecinin benzer bir eseri olan “Simpsons” a benzemektedir. Bu tür parçalarda var olan mod hızlı tempolarda icra edildiğinde, hareketlilik hissini arttırmak için kullanılmaktadır (Majör tondaki 4. notayı yarım ses tizleştirerek oluşan gam. Örnek: Do majörde fa yerine fa# kullanmak gibi). Müzik, duyulabilir saat

sesi aracılığıyla yoğun bir ritimle başlamaktadır. Legato ve uzun notalı keman melodisi yoğun ritimleri kendi içinde barındırarak yol eksenini tariflemektedir. Arabaların hareketiyle yarış başlamaktadır. Bu yarıştan hareketle de oluşan ritim, sabit mekan düzenindeki ritim etkisini pekiştirmekte ve müzikle daha etkili bir biçimde entegre olmaktadır. Mekanda ritim ile müzikteki ritimin bu birlikteliğinin bu dakikalarda oldukça belirgin olması sebebiyle Şekil 17'deki grafiği çizmenin uygun olduğu düşünülmüştür.



Şekil 17. Makaseller Film Mekanlarında Müzik ve Ritim İlişkisi

Sonuç olarak;

İncelenen örnek film karelerinde mekan ve müzik arasında biçimsel bağıntılar bulunmaya çalışılmıştır. Müziğin temel elemanları ile mekan düzenleme öğeleri arasında hangi öğelerin aracılığıyla bir bağıntı kurulacağı araştırılmıştır. Araştırmanın sonunda müzik, ilişkili mekan tasarım öğeleri ile belirli tasarım ilkeleri bağlamında değerlendirilmiş ve ilişki şemaları kurulmuştur. Bu şemalardan hareketle, yapılan değerlendirmeler ile "Filmde Mekan" ve "Filmde Müzik" eşleşmesinin sadece anlamsal değil, belirli kriterlerle eş zamanlı incelendiğinde biçimsel anlamda da eşleştikleri sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

Demirbaş, Ö. (2000). *Düşsel Mekan, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*

Doğan, E. (2009). *Sinema Filmlerinde İzleyicinin Etkilenmesinde Önemli Rol Oynayan Öğelerden Biri Olarak Film Müziği, Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.*

Esen, H. (2000). *Anayurt Otelinde Zaman ve Mekan. Selçuk İletişim, 3-13.*

Felix, M. N. ve Elsamahy, E. M. (2016). "Visualizing Music Compositions in Architectural Conceptual Design", *Architecture And Planning Journal.*

Güngör, İ. H. (2020). *Temel Tasar. 01: 21.*

Kabataş, M. (2017). "Müziğin Sinema Üzerine Etkisi", *Doğu Anadolu Sosyal Bilimlerde Eğilimler Dergisi, 37-48.*

Otyakmaz, U. (2015). *Renkler ve Müzik Arasındaki İlişki, Yüksek Lisans Tezi, T.C. Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Sanatları ve Tasarım Yüksek Lisans Programı Renk Kuramı, İstanbul.*

İnternet Kaynakları

İnternet 1: bilgibirikimi.net. (2011, Haziran). Web: <https://bilgibirikimi.net/2011/06/26/ilk-sesli-film-ne-zaman-cevrilmistir/> adresinden 02 Ocak 2020 'de alınmıştır.

İnternet 2: Çalışır, G. (Aralık, 2015). *FilmLovers*. Web: <https://www.filmloverss.com/edward-scissorhands-farklilikin-sessiz-cigliği/> adresinden 09 Ocak 2020'de alınmıştır.

İnternet 3: Güleç, G. Çağlar. N. (2014). *Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Tim Burton Filmlerinde Modernizm Eleştirileri. Mimarlık*. Web: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=389&ReclD=3303> adresinden alınmıştır.

İnternet 4: TDK. *Güncel Türkçe Sözlük*. Web: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.51387fbc5e4db5.21781357 adresinden 02 Ocak 2020'de alınmıştır.

İnternet 5: *Vikipedi*. Web: <https://www.wikizero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmFudGV6aQ> adresinden 05 Ocak 2020'de alınmıştır.

İnternet 6: *IMDB*. Web: *Burton, Tim*. "Edward Scissorhands". (1995). <https://www.imdb.com/title/tt0099487/>.

Görsel Kaynakları

Görsel 1: Klötzli'den akt. Çepel, N. (1992). *Doğa-Çevre-Ekoloji ve İnsanlığın Ekolojik Sorunları*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, s.21

Görsel 2-3: Balmori, D. , Sanders. J. (2011). *Groundwork: Between Landscape and Architecture*. New York: Monacelli Press, s.108-109.

Görsel 4: <https://www.urbangreenbluegrids.com/projects/landscape-park-duisburg-nord/> (Erişim tarihi: 26.03.2020).

Görsel 5: <https://www.urbangreenbluegrids.com/projects/landscape-park-duisburg-nord/> (Erişim tarihi: 26.03.2020).

Görsel 6: https://scenariojournal.com/wp-content/uploads/2011/07/01_alt-Landscape-Design-Eastern-Scheldt-Storm-Surge-Barrier-05-med.jpg (Erişim tarihi: 26.03.2020).

Görsel 7: https://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/singapore/editt_tower_t020410_2.jpg (Erişim tarihi: 31.03.2020).

Görsel 8: https://www.archdaily.com/341219/sportplaza-mercator-venhoevencs/5138bab5b3fc4b1f96000002-sportplaza-mercator-venhoevencs-photo?next_project=no (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 9: <https://www.archdaily.com/341219/sportplaza-mercator-venhoevencs/5138bab6b3fc4b176f000003-sportplaza-mercator-venhoevencs-photo> (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 10: https://www.archdaily.com/341219/sportplaza-mercator-venhoevencs/5138baa6b3fc4b176f000001-sportplaza-mercator-venhoevencs-photo?next_project=no (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 12: <https://www.aksam.com.tr/ekonomi/kuzey-ankaraya-1764-yeni-konut-daha-geliyor/haber-168527> (Erişim tarihi: 30.03.2020).

Görsel 13-14-15-16: F. Çağrı Kırmızıgül'ün arşivinden

Tarihi Çevrede Eski Yeni Birlikteliğinin Özel İzlenimler Üzerinden Değerlendirilmesi: Divanyolu Caddesi (Beyazıt-Sirkeci Aksı) Örneği

Arş. Gör. Selda Cansu Temel
Doktora Öğrencisi Rüya Kuru
Arş. Gör. Seçil Seçal Sarıgül

Makale Geliş Tarihi: 02.08.2020
Yayına Kabul Tarihi: 16.03.2021

Özet

Kentlilerin hafızasında izler oluşturan, farklı ölçeklerde sürekli değişim gösteren çevresel imgeler, kente ilişkin anlamlı bir bütünlük oluşturur. Bu imgeler bütünü, görsel algılama sürecinden geçerek kullanıcıların yapıllı çevreye karşı öznel tepkiler vermelerini sağlar. Günlük yaşamda çevre deneyimine karşı oluşan bu davranış, kent yapılarına ilişkin belirli ölçütlerde anlamsal nitelendirmelere dönüşür. Bu çalışma, tarihi çevrede eski-yeni cephe imgeleri üzerinden, kullanıcıların öznel izlenimlerini değerlendirmeyi hedeflemektedir. Çalışma alanı olarak Divanyolu Caddesi Beyazıt-Sirkeci aksı belirlenmiştir. Bu doğrultuda aks üzerinde bulunan Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi ile son yirmi yıla ait yapıların cepheleri seçilmiştir. Toplam 15 yapının değerlendirildiği çalışmada, Krampfen, Öztürk, Özek ve Saltık (1978)'nin kentsel çalışması örnek alınmış olup, anlamsal farklılaşma ölçeği kullanılarak 15 mimar, 15 mimar olmayan 30 deneye sıfat çiftlerinden oluşturulan anket soruları yöneltilmiştir. Bu bağlamda estetik ve işlevsel betimleyici olarak nitelendirilen sıfat çiftleri ile öznel izlenimler elde edilmiştir. Çalışma sonucunda elde edilen veriler, birlik, ölçek, değer, özgünlük, kütle ve doku başlıkları üzerinden değerlendirilerek çevrenin görünümüne yönelik öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mekan Algısı, Tarihi Çevre, İzlenim, Cephe.

EVALUATION OF OLD NEW UNION IN HISTORICAL ENVIRONMENT THROUGH SUBJECT IMPRESSIONS: EXAMPLE OF DİVANYOLU STREET (BEYAZIT-SİRKECİ AXIS)

Abstract

Environmental images that create traces in the memory of the citizens and constantly change at different scales form a meaningful integrity regarding the city. These images, through the process of visual perception, enable users to give subjective reactions to the built environment. This behavior against environmental experience in daily life turns into semantic qualifications in certain criteria related to urban structures. This study aims to evaluate subjective impressions of users through old-new facade images in the historical environment. Divanyolu Caddesi Beyazıt-Sirkeci axis was determined as the study area. In this direction, the facades of the Byzantine, Ottoman and Republican period and the last twenty years on the axle were selected. In the study, in which a total of 15 buildings were evaluated, the urban study of Krampfen (1978) was taken as an example and questionnaire questions were formed from 15 architects and 15 non-architects 30 subjects using semantic differentiation scale. In this context, subjective impressions were obtained with the adjective pairs that are described as aesthetic and functional descriptors. The data obtained as a result of the study were evaluated on the basis of unity, scale, value, originality, mass and texture, and suggestions for the appearance of the environment were presented.

Keywords: Perception of Space, Historical Environment, Impression, Facade

Arş. Gör. Selda Cansu Temel, Karabük Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Karabük.
E-posta: seldacansutemel@karabuk.edu.tr ORCID: 0000-0001-5712-9778
Doktora Öğrencisi Rüya Kuru, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimari Tasarım Doktora Programı, İstanbul.
E-posta: ruyakuru.2@gmail.com ORCID: 0000-0002-6627-7649
Arş. Gör. Seçil Seçal Sarıgül, Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Adana. E-posta: ssecal@atu.edu.tr ORCID: 0000-0002-5314-1953

Giriş

Tarihi çevreler, yaşadıkları çağın kültürünü, yaşam biçimini özgün kimlikleriyle günümüze kadar taşıyabilen nitelikli alanlardır. Tarihi çevrelerin varlığını sürdürebilmeleri özgün niteliklerinin korunması ile mümkündür. Zaman içinde toplumların yapısının ve gereksinimlerinin değişmesiyle birlikte yeni işlevlere ve yapılara ihtiyaç duyulmuş ve tarihi çevrelerde yeni yapılar inşa edilmiştir. İnşa edilen her bina ile çevrede bir düzenleme, değişim olmaktadır. Bu düzenlemelerin kullanıcılar üzerinde ne tür etkiler oluşturduğunu saptamak, tarihi çevrede eski ile yeni yapı birlikteliğinin nasıl olması gerektiği ve tarihi çevrelerin sürekliliğinin sağlanması konusunda bize önemli bilgiler sağlayacaktır. Bu bağlamda, insan-çevre ilişkilerinin incelenmesi ve değerlendirilmesi önem taşımaktadır.

İnsan-çevre ilişkileri, insanın eylemlerini etkileyen fiziksel ve toplumsal faktörler çerçevesinde gerçekleşen karşılıklı etkileşimler bütünüdür. Bu etkileşim içerisinde çevrenin algılanması çeşitli duyu yollarıyla algı-biliş (anlam)-imge oluşumu şeklinde gerçekleşir. Algılama, çevreden bilgi alınan aktif bir süreçtir (Lang, 1974). Bu süreç içerisinde insanın algılaması, duyu organları yoluyla beyne iletilen uyarıların duyumlar haline dönüşüp örgütlenerek anlam kazanmasıyla sonlanır (Baymur, 1978). Algı-tasarım ilişkisinde, çevrenin öznel bilince aktarılması (algı) ve yorumlanması (tasarım), insanın eğitimi, kişiliği, bireysel özellikleri ve kültürel-sosyal-ekonomik çevre etkenlerine bağlı olarak farklılıklar gösterir (Polatoğlu, 2012).

Tasarımcı ile kullanıcı çoğu zaman aynı görüş ve beklenti içerisinde olmaktadır. Nasar tarafından 1989 yılında gerçekleştirilen bir araştırmada (Symbolic Meaning of House Styles–Konut Tiplerinin Sembolik Anlamları) mimar ve mimar olmayanların konut tercihlerini görsel açıdan incelemiş ve toplumun cevaplarını, mimarların cevapları ile karşılaştırdığında, istek, beğeni ve tercihlerin tamamen farklı olduğunu gözlemlemiştir. Bu noktada yeni yapıların tarihi çevredeki etkisi ve uyumu üzerine nesnel sonuçlara ulaşabilmek adına tüm kullanıcıların öznel izlenimleri önem taşımaktadır.

Kentsel sürekliliğin devamlılığı, bireylerin bilinçlerindeki geçmiş bilişsel, dilsel, estetik kodların devamlılığı ile sağlanabilmektedir. Kullanıcıların benimsediği yapılar ya varlığını sürdürememekte ya da kullanıcılar tarafından düzenlenerek değişmektedir. Örneğin, Le Corbusier tarafından tasarlanmış olan Pessac işçi lojmanları, yıllar içerisinde ilk tasarlandığı halinden oldukça farklı biçimlerde değişimler göstermiştir (Aksoy, 1987). Tasarım dili olarak kullanılan dizimsel yöntemdeki yineleme kuralı, kullanıcılar tarafından kabul görmemiştir. Kullanıcılardan bazıları bant pencereleri, bazıları çatı örtüsünü bazıları ise başka yapısal elemanları değiştirerek, yaşam alanlarını

kendilerine göre uyarlamıştır.

Görsel ve çevresel etkilerin insanların algısı ve davranışlarına olan etkisinin oldukça ciddi bir biçimde ele alınması gerekliliğine bir örnek olarak St. Louis Missouri'deki Pruitt – Igoe toplu konut kompleksinin bir bölümünün yıkımı verilebilir. Bu konutlar yerel otorite tarafından, sahip olduğu kışla benzeri çevrenin içinde insanları vahşi/acımasız davranışlara yönlendiren şartlar geliştirdiği düşüncesi ile yapımından daha masraflı bir biçimde yıkılmıştır (Rainwater, 1970; 'St. Louis', 1972). Benzer özellikteki toplu konut projeleri dünyanın her tarafında insanlar üzerinde negatif etkiler oluşturmaktadır. Negatif tepkiler yapıların kentsel çevrede varlığını sürdürmelerine izin vermemektedir. Bu noktada, mimari tasarımda kullanıcıların görsel çevre hakkındaki öznel değerlendirmelerini bilmek gelecek tasarımlara yön verecektir.

Söz konusu tarihi çevrelerde yeni yapı tasarımı olduğunda da sadece mimarlar ya da eleştirmenler konu üzerinde tartışmakta ve kullanıcı katılımı göz ardı edilmektedir (Groat, 1984). Mimar olmayan çevre kullanıcılarının katılımıyla, tarihi çevrede yeni yapılar hakkındaki öznel değerlendirmeler araştırılarak, tarihi çevrede yeni yapı tasarımı koşulları tespit edilebilir. Bu çalışmada, tarihi çevrede bulunan eski-yeni görünüşler, kullanıcıların öznel izlenimleri üzerinden analiz edilmiştir. Çalışmanın hedefleri; bina cephelerinin çevreyle uyumlu ya da çevreye aykırı olmasına ilişkin tespitlerde bulunmak ve kullanıcıların öznel izlenimlerini değerlendirerek gelecek tasarımlara yön verecek sonuçlar elde etmektir. Bu doğrultuda çalışmanın kuramsal altyapısını oluşturan görsel algılama ve imgelebilirlik olguları tartışılmadan önce, tarihi çevrede eski-yeni yapı birlikteliğinin ele alınması yerinde olacaktır.

1. Tarihi Çevrede Eski-Yeni Birlikteliği

Tarihi çevrede yeni yapı tasarımı, mimarlık dünyasında oldukça geçmişe tarihlenen tartışma konularından biridir. Bu konudaki problem genellikle eski ve yeni yapıların birlikteliği noktasındaki uyumsuzluk ile ortaya çıkmaktadır. Bahsedilen uyumsuzluğa yapı malzemeleri, yapı teknolojileri, görsel birliktelik gibi pek çok faktör sebep olabilmektedir. Tarihi çevredeki görünüşlerin öznel izlenimlerinin tespitinin amaçlandığı bu çalışmada alan araştırmasına geçilmeden önce, eski-yeni birlikteliğinden ve bahsi geçen problemlerin literatürde ele alınış biçimlerinden kısaca söz etmenin yararlı olacağı düşünülmektedir.

Tarihi çevrede yeni yapı tasarımına ilişkin uygulama örnekleri incelendiğinde, eskiyi taklit etme ve eskiyi yok sayma arasında çeşitlenen farklı

yaklaşımlar olduğu görülmektedir. Tarihi çevrede mevcut yapılar ile olan bütünlüğün sağlanabilmesi için kullanılan en temel ilke; biçimlendirme çalışmalarında ölçü, oran, yön, renk, biçim, doku gibi tasarım öğeleri açısından benzerlik gösteren düzenlemeler ile elde edilen uyumdur (Bayraktar, 2015). Bu kapsamda yeni yapı tasarımında eskiye uyum sağlayan yaklaşımlar söz konusudur. Tarihi kent dokusunda eski ile yeni arasında bir uyumun sağlanması amacıyla ya eski ile benzerlik gösteren biçimler, elemanlar, oranlar, malzemeler vb. kullanılmakta ya da eskinin taklidi ile yeni tasarımlar yapılmaktadır (Birlik ve Ertürk, 1999). Zeren'e (2010) göre, üslup taklidi olarak adlandırılan yöntem, tarihi dokuda yapılan analizler doğrultusunda, çalışma alanından elde edilen mekansal örgütlenme, taşıyıcı sistem ve malzeme özellikleri ile cephe özelliklerinin hep birlikte değerlendirilmesiyle bu yapıların bir benzerinin oluşturulması yöntemidir. Edouard François tarafından tasarlanmış olan Hotel Fouquet Barrière, tarihin yorumlanması ve yeni yapıya aktarılmasında farklı bir yaklaşım olarak örnek gösterilebilir. Paris'te Champs Elysées üstünde, Hausmann döneminde oluşmuş bir doku içinde konumlanan yapı taklitten öte bir yaklaşıma sahip olup 'açıkça sahte' olduğunu göstermektedir. Yeni yapıda kullanılan beton paneller ile tipik bir Hausmann cephesinin kütle, cephe ve süslemeleri büyük bir özenle üretilmiştir. Diğer taraftan kullanılan beton panellerin değişken boyutları ve grinin farklı tonları ile cephede farklı bir etki oluşturulmuştur (Altınöz, 2010).



Şekil 1. Hotel Fouquet Barrière, Paris, Fransa, Mimari Proje: Edouard François, 2006¹

Tarihsel biçimlerin yorumlanması yöntemi, tarihi kent dokusunda yaygın mimari öğelerin, elemanların, biçimlerin vb. kapsamlı analiz edilmesi, yorumlanması ve günümüz malzemesi ile teknolojisi kullanılarak tasarım ya-

pılması yaklaşımına dayanmaktadır (Altınöz, 2010). Böylelikle tarihi çevre izlerinin günümüze taşınması söz konusudur. Bu yöntemde, eskinin bir yorumu şeklinde yer alan yeni yapı, kendi döneminin izlerini yansıtarak tarihi çevrenin bir parçası haline gelmektedir. Zeren'e (2010) göre; tarihi çevrede bulunan tarihi yapılardan alınan referanslar, yeni yapıyı tarihi yapının üslubuna bire bir yaklaştırmamalı ve tarihi yapıya öykünme, yeni yapıyı basit bir kopya haline getirmemelidir.

Bir diğer yöntem olan etkisizleştirme yönteminde; tarihi yapıya son derece saygılı, modern ve yalın olarak inşa edilmiş ve çevresinde bulunan tarihi yapılara fon oluşturarak tarihi yapıların vurgusunu arttıran bir üslupta yapılar üretilmektedir (Bayraktar, 2015). Bu yaklaşımda yeni yapının tarihi yapının önüne geçmemesi, yalın bir biçimde üretilmesi hatta yeni yapıya modern bir ifade vererek kendi döneminin üslubunu yansıtmakla birlikte geri planda kalması gerekmektedir (Zeren, 2010). Bu yaklaşıma örnek olarak Azuma House gösterilebilir. Tadao Ando tarafından tasarlanan Azuma House, kütle özellikleri ile mevcut dokuya uyum gösterirken, sağır ve beyaz cephesi ile sade bir cephe diline sahiptir.



Şekil 2. Azuma Evi, Sumiyoshi, Japonya, Mimari Proje: Tadao Ando, 1976²

Tarihi çevrede gerçekleştirilen yeni yapı tasarımlarında uygulanan yöntemlerden biri de şeffaf veya yansıtıcı bir malzeme kullanımı olmaktadır. Böylelikle bir yandan dokudan farklılaşılırken, diğer yandan dokuyu yansıtarak bir ilişki kurulabilmektedir (Altınöz, 2010). Viyana Stephansdom Katedralinin karşısında yer alan Haas – Haus, bu yaklaşımın örneklerinden biridir.

¹ <http://www.archdaily.com/24801/hotelfouquet-barrier-eduardfanchanc/>

² <http://voyapon.com/tadao-ando-osaka/>



Şekil 3. Haas Haus, Viyana, Avusturya, 1987, Mimari Proje: Hans Hollein, 1987³

İtalyan mimar Camillo Boito ile 2. Dünya Savaşı sırasında Roma'da mimarlık ve şehirciliğin en etkili isimlerinden biri olan Gutavo Giovannoni, esas olanın tarihi dokunun bütünlüğünün korunması gerektiği görüşünü benimseyerek, yeni müdahalelerin dekoratif ve biçimsel olmamasını, çağdaş ve teknik malzemeler ile daha sade ve tarafsız olarak yapılmasını önermişlerdir (Doğrusöz, 1994). Tarihi çevrede gerçekleştirilen tasarımlarda bölgenin taşıdığı kimlik, anlam, ruh ve imgenin kavranabilmesi ve bu doğrultuda yeni yapılanmanın nasıl olacağına karar verilebilmesi için; kendine özgü nitelikler taşıyan, fiziksel, kültürel, sosyo-ekonomik, tarihsel ve biçimsel etmenlerle çevresel verilerin araştırılması gerekmektedir (Velioğlu, 1992). Binaların ölçeği de bu bağlamda tarihi çevrede önemli bir unsurdur. Bayraktar'a (2015) göre; bina yüksekliği insan ölçeğine, cadde, sokak veya yapının baktığı alanın genişliğine, yakın çevresindeki binalara ve belirli stratejik nokta ve manzaralara göre algılanmaktadır. Tarihi alandaki yeni bir yapının yükseklik olarak eski yapıları geçmemesi ve tarihi binaların yükseklikleri civarında olması gerekmektedir (Parsons, 2010). Velioğlu'na (1992) göre tarihi çevrelerde gerçekleştirilen tasarımlarda, binanın kütesinin doku içerisinde bulunan binalardan oran olarak daha geniş/uzun olduğu durumlarda dokusal bütünlüğün bozulmaması amacıyla orantıyı sağlayacak mimari yöntemler kullanılmaktadır. Oransal ve boyutsal bir ilişkinin kurulması, tarihi dokuda uyumlu bir bütünlüğün oluşmasında büyük bir öneme sahiptir. Binaların pencere ve kapı oranları, uyumları, dolu-boş oranları ve cephede açılan kapı ve pencereler arasındaki boşlukların uyumu dikkat edilmesi gereken noktalar olmaktadır (Bayraktar, 2015). Bu anlamda tarihi dokudaki boşlukların görsel tespiti dokuya eklenecek yeni yapıların çevresel bütünlüğü açısından önem taşımaktadır.

Tarihi çevrede yeninin inşası konusunda çok farklı yaklaşımlar bulunduğu gözlenmektedir. Her çevrenin kendi özel koşulları vardır ve kurulan her ilişki kendi bağlamında değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, eski – yeni birlikteliği konusunda tek bir çözüm yoktur ve kesin kurallar bulunmamaktadır.

2. Tarihi Çevrede Görsel Algılama ve İmgelenebilirlik

Çevre, tüm canlıların yaşamları boyunca varlıklarını sürdürdükleri, karşılıklı etkileşim içinde buldukları fiziki, biyolojik, sosyal, ekonomik ve kültürel ortamdır. Hasol (2011) çevreyi, insan, hayvan ya da bitkileri kuşatan doğal ya da yapay öğeler bütünü olarak tanımlamaktadır. Harmanci ve Keles'e (1993) göre ise çevre, insanın diğer insanlarla olan karşılıklı ilişkilerini, insanların bu ilişkiler sürecinde birbirini etkilemesini, insanın kendi dışında kalan tüm canlı varlıklarla (bitki ve hayvan türleri) karşılıklı ilişkilerini, insanlar ve canlılar dünyası dışında kalan ama canlıların yaşamlarını sürdürdükleri ortamdaki tüm cansızlarla (hava, su, yer altı zenginlikleri, toprak ve iklim) olan karşılıklı ilişkilerini ve bu ilişkiler çerçevesindeki etkileşimi anlatır.

Farklı disiplinler tarafından çeşitli tanımlamaları yapılan çevre, çevre-davranış kuramı bağlamında, insanı etkileyen faktörlerin çokluğu, karmaşıklığı, değişkenliği ve çeşitliliği ile özellik kazanan, fiziksel ve sosyal çevre olmak üzere iki ana bileşen aracılığı ile insan davranışlarının sahnesini oluşturan ortamdır (Aydın, 1986). Çevre ve davranış kavramlarını, çevresel psikoloji alanında çalışan diğer araştırmacılara benzer nitelikte Werner ve Altman da (2000), insanların birbirleri ve çevreyle olan ilişkileri, insanların doğa ve yapı çevreye nasıl etki ettikleri ve ondan nasıl etkilendikleri şeklinde tanımlamaktadır.

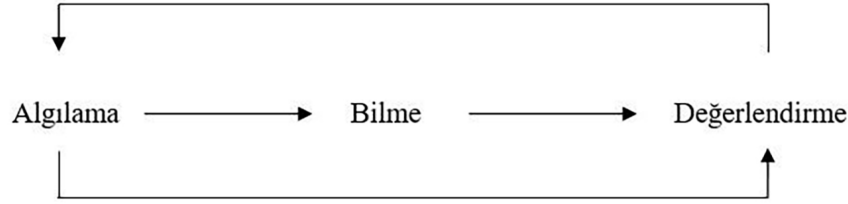
Çevre konusunda gerçekleştirilen araştırmaların, çevre imajı kavramına dayandırılması görüşü "fiziksel ve kavramsal olmak üzere iki tip mekanın varlığı yani, çevrenin kendisi kadar imajının da önemli olduğu fikri ile geçerlilik kazanmıştır (Polatoğlu, 2012). İmaj, hem çevre ile geçirilen deneyimlerin, hem de duyguların ürünüdür.

"İnsan içinde yaşadığı çevreden yararlanabilmek, ona uyabilmek ya da onu kendine uydurabilmek amacıyla o çevreyi tanımak, anlamak zorundadır. Bu, kendiliğinden olan bir olaydır ve çevreden bilgiler alma yoluyla olur. Bu bilgileri bize uygun ve doğru hareket etmemize yardım edecek biçimde yorumlayıp değerlendiren algıdır" (Schulz 1966, 28).

Gibson'a (1979) göre bilmek veya biliş, algılamanın uzantısıdır. Algılama ve bilme sürecinin her ikisinde de gerçekleşen olay, elde edilen bilginin özünün bir nevi süzgeçten geçirilerek zihinde soyut bir şekle dönüştürülmesidir. Bu

³ https://www.archdaily.com/157395/ad-classics-haas-haus-hans-hollein?ad_medium=gallery

sebeple birbirini tamamlayan iki süreçtir.



Şekil 4. Çevresel algılama, bilme ve değerlendirme sürekliliği (Rapoport, 1977)

Yapılı çevrelerde görsel nitelikler, insanlar için büyük önem taşımaktadır. İnsanların genellikle doğal güzellikleri veya eski inşa edilmiş çevreleri tercih ettikleri düşünülmektedir. İnsan doğası gereği sade, özel ve el değmemiş güzellikte korunan çevreleri daha dikkat çekici bulmaktadır. İnsanlığın varoluşu bu basit doğallık ile anlamlanmaktadır. Yapılı çevrelerdeki tercihler ise daha farklıdır. Yapılı çevrelerdeki insan beğenilerinde, tarihi dokuların ön plana çıkması, tarihe tanıklık eden, korunmuş bir kültürel miras olarak günümüze ulaşan eski bölgelerde kentsel mekanlardaki niteliğin daha fazla sağlanması ile ilişkilidir.

Tarihi çevreler, geçmiş ve günümüze ait barındırdığı verilerle kentlerin algılanabilirliğini sağlamaktadır. Tarihi çevre tanımlaması yaparken

“Tarihi çevreler hayranlık uyandıran görünümleri, çeşitli üslup ve biçimleri barındıran zengin düzenlemeleri, hoş şaşırtmalara olanak veren kıvrımlı sokakları, özenli işçilikleri ile toplumların yaratıcılıklarının bir göstergesidir. Geçmiş toplumların sosyal ve ekonomik yapısı, yaşam felsefesi, estetik duyarlılığı ile ilgili birçok ayrıntı bu çevrelerde saklıdır” (Ahunbay, 1996).

Tarihi çevrede, yeni yapı tasarımı genellikle yetersiz uygulamalar barındırdığı için bir problem konusudur. Asatekin'e (1995) göre, geleneksel-yeni yapı birlikteliğinin karşılıklı etkileşimi, korunması gerekli kültür varlıklarının değerlerine zarar vermeyecek bir çerçevede yorumlanarak belirlenmelidir.

Tarihi çevredeki eski-yeni görünüş algısından söz ederken; kentsel çevrede görsel algılama ve imgelenebilirlik başlığından konuya yaklaşılmalıdır. Görsel algılama ve kentsel mekan-insan etkileşimi deneysel çalışmaların kuramsal altyapısını oluştururken; tarihi yapıları çevredeki eski-yeni birlikteliği meselesi, öznel görüşlerin kuramsal altlıklara yerleştirildiği bilimsel çalışmalardan ve mimarinin insan algısına olan etkisinden beslenmekte, değerlendirme kriterlerini o noktalardan almaktadır. Kentsel mekan kullanıcılara ve kullanıcı algısına, bünyesinde yer alan ve oluşumuna etki eden yapılar

aracılığı ile ulaşmaktadır. Bu yapılar, kendini veya bir başka özneyi/nesneyi temsil ederek, kullanıcının algısında yer edinmekte ve böylece bir bilgi akışı gerçekleşmektedir. Kentsel mekanda yer alan yapı biçimlenişlerinin niteliği ve biçimleri ile kullanıcının kentsel mekanı algılaması sağlanmaktadır. Karakoç'a (2004) göre; kentsel dış mekânın çözümlenmesi, biçimleniş ve buldukları ortamları nasıl bütünleştiklerini dikkate almak, algılama ve insan davranışlarına etkisi açısından önemlidir.

Kentler doğal ve yapısal özellikleri ile tüm kullanıcılar tarafından algılanabilen bir bütün olmakla birlikte, yapısı değişkenlik gösteren çevresel dokulara sahiptir. Kentsel çevrelerin sunduğu görsel etkiler tek başına bütüncül bir anlam taşımazken, görünümünün değerlendirilmesinde rol oynayan kullanıcı algısı ile anlam kazanır. Algılama; insanın, eylemde bulunduğu mekânla etkileşimi sonucu çevreden gelen uyarıcı etkilerin, duyu organları yardımı ile hissedilmesi ve kavranmasına ilişkin zihinsel bir olgu olup, izleyici-yorumcu aracılığıyla gerçekleşen bir süreci tarif etmekte, (Aydınlı, 1982; Aydınlı, 1986; Bilsel, 2002) çevre ile ilgili bilgilerin toplanması, organize edilmesi ve yorumlanmasını içermektedir (Carmona, Heath, Oc ve Tiesdell 2003). Algılamak, insanın duyu organlarının elverdiği derecede mümkündür ve mekân; algılanabildiği ve kavranabildiği oranda anlam kazanır (Pak, 2009). Bu bağlamda insan-çevre ilişkisi kentin görsel bileşenlerinin algılanmasına bağlı olarak oluşmaktadır. Bir çevrenin algılanması Tekeli'ye (1994) göre üç düzeyde gerçekleşmektedir. Birincisi çevredeki nesnelere işlev ve stil gibi özellikleriyle bilinmesine ilişkin bilişsel algılama; ikincisi sembolik düzeydeki algılama; üçüncüsü ise görsel olarak ifade edilen yani estetik boyuta ilişkin olan ilişkisel algılamadır. Kentlerin görsel niteliği, kentlilerin zihinsel imgesine dayandırılarak, okunabilirlik, kimlik oluşumu ve imgelebilirlik üzerine sembolik ve ilişkisel algılama sağlamaktadır. Bu bağlamda kent tanımlanabilir semboller ile okunabilir oluyor ise, dokusal bir yapı oluşturarak görsel olarak kavranabilir.

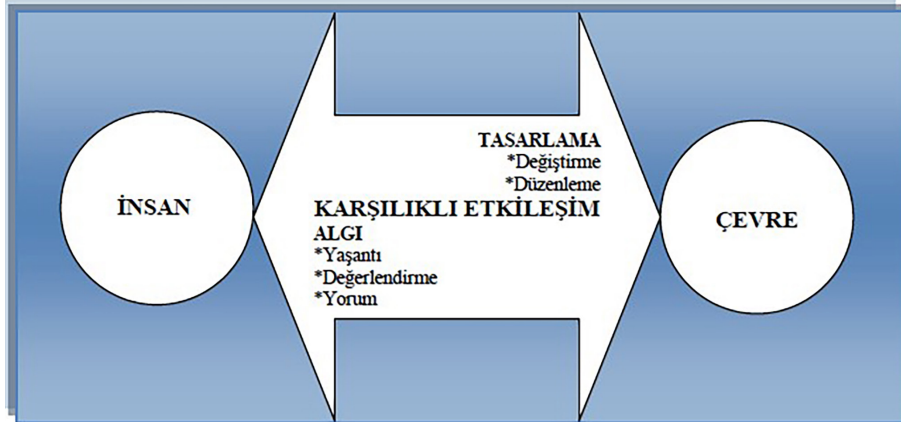
Kent görünümünün algılanması sonucu oluşan etki kentsel imge kavramını ortaya çıkarmaktadır. Yapıların mimarlık özellikleri ile bir kentin insanda bıraktığı izlenim olarak tarif edilebilecek olan bu kavram (Bilsel, 1999); kent yaşantısının kişilerde bıraktığı düşünsel ve duyuşsal izler olarak önemli bir adımdır (Lynch, 1960). Çevresel imge oluşumunu Lynch (1960) şu şekilde ifade etmektedir:

“Çevresel imgeler, gözlemci ve çevresi arasında işleyen iki yönlü bir süreçtir. Çevre, farklılıklar ve ilişkiler ortaya koyar. Gözlemci ise uyum kabiliyeti ve kendi amaçları doğrultusunda gördüklerini seçer, düzenler ve anlamlandırır. Bu şekilde oluşturulan imge, görüleni sınırlandırır ve vurgulanmak isteneni vurgularken imgenin kendisi

de sürekli etkileşim içinde bulunulan çevrenin süzülen algısal girdilerine karşı test edilir. Böylece, verili bir gerçekliğin imgesi değişik gözlemciler arasında oldukça farklılaşabilir."

Bu doğrultuda kentlilerin hafızasında değişken izler oluşturan, farklı ölçeklerde şekillenerek sürekli değişim gösteren kentsel imgeler, anlam yüklü bir bütünlük olarak kentin kimliğini etkilemektedir.

Kentlerin imgelenebilir özellikleri doğrultusunda Gibson'ın (1950) belirttiği iki algı düzeyi kente ilişkin algısal seçicilik sağlayabilir. Literal algı, çevrenin doğrudan deneyimi, renk, doku, yüzey, kenar, eğrilikler, biçimler algısı, uyarıcı algı olarak belirirken; şematik algı ise, günlük algı, anlamlı ve yararlı şeyler dünyası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki algı düzeyi uyarısal algıdan çağrışımsal algıya dönüşen bir süreci tariflemektedir. Günlük algının oluşmasında etkili olan doğal ve yapay öğelerle kent imgesini sergileyen çevreler, görsel algılama sürecinde gözlemcilerin hafızasında izler oluşturmaktadır. Yamaçlı'ya (1997) göre; hareket halindeki insanın görsel algılama süreci, yürüme eylemi boyunca karşılaştığı ve gördüğü olaylar dizisinin bir bütünüdür. İnsan çevresinden aldığı uyarıcı ile uyarılıp ondan etkilenirken; karşılık olarak verdiği tepki veya sergilediği davranış çevresini etkiler (Özgen, 2009). Bu karşılıklı etkileşim çevrenin sürekli değişim ve gelişimine yol açar (Şekil 5).



Şekil 5. İnsan-Çevre ilişkisinde karşılıklı etkileşim (Erkman, 1973).

Kentsel ve doğal çevrelerin insanların algısına olan etkisi, pek çok deneysel çalışmaya konu olmuştur. Çevre-davranış araştırmalarında öncül isimlerden biri olarak kabul edilen Bechtel (1975), bu konuda temel olarak kullanılacak bazı testleri 7. si psikolojik ölçümler olmak üzere 6 grupta

oplamaktadır (Polatoğlu, 2012). Bunlar; sıfat kontrol listeleri, birbiri ardına gelen deneyimlerin kayıt edilmesi, haritalama (bilgi haritaları, davranış haritaları), standart anketler, standart olmayan anketler ve fotoğraf teknikleridir. Görsel algı tekniği kentsel dokularda; çeşitli şekillerde bir araya gelen yapılar ve yapıların sınırlandırdığı sokaklar, meydanlar, avlular, boşluklar gibi bileşenlerin özgün geometrik kurgusunun çözümlenmesi, yapı ölçeğinde ise; denge, ritim, birlik, bütünlük ve ölçek gibi çeşitli kavramlar ile cephe kompozisyonlarının analiz edilmesini sağlamaktadır (Aydınlı, 1992). Analizler doğrultusunda ortaya çıkan sonuçlar ve seçimler, çevresel niteliklerin insanların üzerindeki etkisi konusunda fikir vermektedir.

Sanoff (1974), 30 tasarımcı ve araştırmacı mimar ile 30 planlama bölümü mezuniyet öğrencileri seçilerek gerçekleştirilen tanımlayıcı yargıların anlamsal farklılaşma ölçeği ile saptandığı çalışmada 4 değişik stildeki konut yerleşimine ait cepheleri değerlendirmiştir. Çalışma sonucunda, en çok tercih edilen çevrelerin karmaşık, uyarıcı, duygulu, dinamik; daha az tercih edilen çevrelerin ise basit, genel geçer, simetrik, arzulanmayan olarak tanımlandığı gözlenmiştir. Ayrıca mimar ve mimar olmayan katılımcı grupları arasında büyük bir fark olmadığı saptanmıştır.

İmamoğlu (2000) çalışmada, tercih, aşinalık, karmaşıklık kavramları arasındaki ilişkiyi test etmek amacıyla, basit cephe görünüşlerinden karmaşık görünüşlere doğru değişim gösteren 8 geleneksel ve 8 modern konut cephesini incelemiştir. Çalışma sonucunda, katılımcıların seçimleri doğrultusunda algılanabilirlik ve karmaşıklık arasında tersine "U" şeklinde bir ilişki olduğu gözlenmiştir.

Arslan ve Yıldırım (2017) tarafından gerçekleştirilen "Farklı dönem cami cephelerinin algısal değerlendirilmesi: karmaşıklık, beğeni, etkileyicilik ve uyarıcılık" adlı çalışmada, mimari akımlara, ülkelere ve değerlere göre farklı olarak yapılmış cami cephelerinin insanlar tarafından nasıl algılandığı araştırılmıştır. Çalışmada cami görselleri üzerinden elde edilen verilerin karmaşıklık, beğeni, etkileyicilik ve uyarıcılık gibi kavramlar arasındaki ilişkisi tespit edilmiş olup, beğeni ile karmaşıklık arasında ters U şekilli bir ilişkinin olduğu görülmüştür. Çalışmadan elde edilen bulgulara göre, Osmanlı dönemi camilerinin diğer dönemlere ait camilere göre daha kompleks olduğu görülmüş buna rağmen daha çok beğenilmiş ve etkileyici bulunmuştur.

Görsel algı tekniği üzerine gerçekleştirilen çalışmalar, bizleri kesin ve tek bir sonuca götürmemekte; sonuçlandırıldığında tekrar eleştirilmeye ve yorumlanmaya açık olan veriler sunmaktadır. Ancak çalışmada, genel bir çoğunluk sağlanarak yapılan seçimler, çalışmanın gerçekleştiği insanlar ölçeğinde toplum yapısı ve beğenileri hakkında fikir sahibi olunması açısından

dan önem taşımaktadır.

3. Alan Araştırması: Divanyolu Caddesi (Beyazıt-Sirkeci Aksı) Örneği

Araştırmanın materyalini Fatih ilçesinde bulunan Divanyolu Caddesi oluştururken, araştırma alanı Beyazıt-Sirkeci aksıyla sınırlandırılmıştır (Şekil 6). İstanbul'un en eski yerleşim yerlerinden birinde konumlanan Divanyolu Caddesi, tarihi geçmiş, eski ve yeni yapıların birlikteliği ve tasarım öğeleri bakımından yapı cephelerinin çeşitliliği gibi nedenlerden dolayı araştırmaya iyi bir altlık oluşturmuştur. Belirlenen aks üzerinde rastgele örneklem yöntemi ile seçilen 15 yapı doğrultusunda cephe imgelerinin algısal etkileri değerlendirilmektedir.

3.1. Araştırmanın Yöntemi

Tarihi çevrede eski-yeni birlikteliği çeşitli tasarım yaklaşımları içerirken, kütle ve cephedeki biçimlenişler görsel algılama sürecine etki etmektedir. Kentsel mekanda imge oluşumlarının tüm kullanıcılarda oluşturduğu algısal tutum, çevrenin bütüncül ya da aykırı yaklaşımlarının değerlendirilmesinde rol oynamaktadır. Bu bağlamda, tarihi kent dokusuna ilişkin kullanıcıda öznel nitelendirmelerin oluşması söz konusu iken, mevcut çevreye eklenen yeni yapıların anlamları sorgulanmaktadır. Bu araştırmanın problemi, tarihi çevreyi oluşturan eski-yeni görünüşlerin, kullanıcı algısı üzerinden irdelenmesiyle ortaya çıkan anlamların mimari tasarıma yön verebilirliği doğrultusunda gelişmektedir.



Şekil 6: Araştırma alanının sınırları

Görsel çevre değerlendirme teknikleri, kentsel dokularda çeşitli şekillerde bir araya gelen yapılar ve bunların sınırlandırdığı boşluklar, sokaklar, meydanlar, avlular vb. bileşenlerin özgün geometrik kurgusunun çözümlenmesi, yapı ölçeğinde ise oran/ölçek, denge, ritim, birlik, bütünlük ve birlik içinde çeşitlilik kavramlarıyla kitlesel devinim ve cephe kompozisyonlarının analiz edilebilmesini sağlar (Aydın, 1992).

Görsel çevre değerlendirme teknikleri arasında en çok kullanılan yöntemlerin sıralama ve anlamsal farklılaşma ölçekleri olduğu görülür. Diğer değerlendirmelere nazaran anlamsal farklılaşma yöntemi birçok niteliğin bir defada ölçülmesine olanak tanıdığı için bilimsel araştırmalarda daha çok tercih edilmektedir. Sanoff (1974), Krampen, Öztürk, Özek ve Saltık (1978), Groat (1988), Hersberger ve Cass (1988), Nasar (1989) gibi araştırmacılar görsel çevre değerlendirme tekniği olarak bu yöntemleri kullanmışlardır.

İnsanlar çevrelerine belli ölçülerde ve farklılıklarda anlamsal tepkiler verirler. Bazıları çevrelerindeki yapıları hoş, uyumlu, güzel, bazıları ise sıkıcı, karmaşık, çirkin gibi sıfatlarla nitelendirirler. İnsanların çevreleri hakkındaki öznel anlamsal tepkilerini ölçmek amacıyla "Anlamsal Farklılaşma Ölçeği" kullanılır. Bu yöntem örneği olarak Krampen ve diğerlerinin (1978) kentsel çalışmasından söz edilebilir. Trabzon kentinde gerçekleştirilen çalışmada Krampen ve ekibi, eski görünüş olarak Rum, Osmanlı ve Doğu Karadeniz üsluplarındaki yapılar ile yeni görünüş olarak belirledikleri son 10 yıla ait yapıları ele almıştır. Denek grubu olarak KTÜ memurları arasından yaş ve eğitim düzeyleri bağdaşık eş sayıda kadın ve erkek içeren toplam 55 kişi belirlenmiştir. Çalışmada öznel izlenimler için değişik-monoton, etkili-etkisiz, mahrem-umumi, anlamlı-anlamsız, hoş-sıkıcı gibi 20 sıfat çifti belirlenmiştir. Toplam 24 yapının değerlendirildiği çalışma sonucunda, özellikle kadınların eski görünüşleri, erkeklerin çoğunluğunun yeni görünüşleri tercih ettiği gözlemlenmiştir.

Tarihi çevrelerdeki eski-yeni yapıların birlikteliği üzerinden bireylerin öznel izlenimlerini ölçmeyi amaçlayan bu çalışmada, Krampen ve diğerlerinin (1978) kentsel çalışması örnek alınmış olup, yöntem olarak anlamsal farklılaşma ölçeği kullanılmıştır. Bu yöntem sayesinde çevrenin birçok niteliğinin aynı anda ölçülmesi sağlanmıştır. Eski görünüş olarak Osmanlı yapıları, yeni görünüşte ise yakın döneme ait binalar seçilmiş olup; Şekil 5'te gösterilen 15 bina üzerinden eş sayıda mimar ve mimar olmayan toplam 30 denek öznel izlenimleri ölçülmüştür. Çalışmada, "değer, birlik, kütle, özgünlük, doku, ölçek" olmak üzere altı faktör belirlenmiş, çalışma için uygun olan sıfatlar faktörlere göre sıralanmıştır. Öznel izlenimler, 14 sıfat çifti kullanılarak elde edildikten sonra niceliksel değerler tablolaştırılmış, denekler

tarafından çevreyle uyumlu ve olumlu bulunan binalar faktörlere göre bir araya getirilerek görünüşler sıralı şekilde sunulmuştur.



Şekil 7: Çalışmada kullanılan eski-yeni cepheleer

FAKTÖRLER	SIFATLAR						
Değer	Hoş		Sıkıcı			Ne/Ne	
Birlik	Uyumlu, Anlaşılır, Bütüncül		Aykırı, Karışık, Tutarsız			Ne/Ne	
Kütle	Dayanıklı, Canlı		Zayıf, Cansız	Ne/Ne	Eski	Yeni	Ne/Ne
Özgünlük	Değişik, Farklı, İlginç		Sıradan, Alışılmış, Monoton			Ne/Ne	
Doku	Nitelikli	Niteliksiz	Ne/Ne	Şeffaf	Dolu	Ne/Ne	
Ölçek	Ölçekli, Oranlı		Ölçeksiz, Oransız		Ne/Ne		

Tablo 1: Anlamsal farklılaşma ölçeği için seçilen sıfat çiftlerinin gruplandırılması

3.2 Bulgular ve Değerlendirme

Bu çalışmada, Divanyolu Caddesi üzerinde rastgele örneklem yöntemiyle seçilen farklı dönemlere ait 15 yapının çeşitli kullanıcılar tarafından değerlendirilmesi üzerine odaklanılmıştır. Tarihi çevrede eski-yeni cephe imgeleri, görsel algılama süreci sonrası kullanıcıda oluşan öznel izlenimler doğrultusunda oluşan anlamlar ile ele alınmıştır. 15 mimar, 15 mimar olmayan kullanıcı ile yapılan görüşmelerde deneklere yapı cephelerinin estetik ve işlevsel imgelerine ilişkin niteleyici sıfat çiftleri yöneltilmiştir. Kullanıcı izlenimleri doğrultusunda benzer sıfatların bir arada değerlendirildiği değer, birlik, kütle, özgünlük, doku ve ölçek başlıkları altında anlamsal kategoriler oluşturulmuştur.

CEPHE NO	FAKTÖRLER							
	DEĞER	BİRLİK	KÜTLE	ÖZGÜNLÜK	DOKU	ÖLÇEK		
1	11	15	11	6	3	8	3	12
	4	-	-	8	12	1	9	2
	-	-	4	1	-	6	3	1
2	8	13	8	6	6	9	3	11
	4	2	3	7	9	2	8	1
	3	-	4	2	-	4	4	3
3	2	1	2	7	3	8	3	3
	12	12	11	-	8	3	12	6
	1	2	2	8	7	11	2	6
4	4	12	4	6	11	8	-	11
	4	3	2	1	1	3	11	3
	7	-	9	8	3	4	4	1
5	-	3	7	-	1	1	15	-
	12	9	5	11	14	7	-	9
	3	3	3	4	-	7	-	6
6	10	15	10	7	10	8	3	12
	-	-	-	3	5	12	3	-
	5	-	5	5	-	-	7	3
7	-	13	3	6	4	-	-	2
	12	2	7	5	9	10	10	10
	3	-	5	4	2	5	5	3
8	4	6	6	-	9	6	9	7
	6	9	3	9	4	6	2	-
	5	-	6	6	2	3	4	8

8	4	6	6	-	9	6	9	7
	6	9	3	9	4	6	2	-
	5	-	6	6	2	3	4	8
9	-	6	-	7	3	5	-	4
	13	6	9	2	10	7	9	6
	2	3	6	6	2	3	6	5
10	4	6	3	3	2	2	7	5
	9	6	7	8	13	9	6	10
	2	3	5	4	-	4	2	-
11	12	10	12	11	12	10	2	11
	3	3	3	4	2	3	11	4
	-	2	-	-	1	2	2	-
12	9	9	11	5	3	4	-	9
	5	5	3	9	11	4	14	5
	1	1	1	1	1	7	1	1
13	3	9	2	3	2	2	3	7
	8	5	5	7	12	8	-	4
	4	1	5	5	1	5	13	4
14	7	9	6	6	7	4	3	7
	6	5	3	6	7	4	9	4
	2	1	6	3	1	7	3	4
15	6	8	8	7	4	3	1	5
	6	6	3	4	9	8	9	7
	3	1	4	4	2	4	5	3

Tablo 2: Mimarların faktörlere göre öznel izlenimleri

CEPHE NO	FAKTÖRLER							
	DEĞER	BİRLİK	KÜTLE	ÖZGÜNLÜK	DOKU	ÖLÇEK		
1	6	12	5	3	2	11	3	6
	9	2	6	8	12	1	3	5
	-	1	4	4	1	3	9	4
2	6	13	5	5	6	8	6	6
	6	0	5	7	6	3	4	8
	3	2	5	3	3	4	5	1
3	1	-	-	9	3	-	11	2
	14	12	14	-	9	14	2	8
	-	3	1	6	3	1	2	5

4	4	9	3	9	5	8	-	8
	4	3	6	-	9	3	11	6
	7	3	6	6	1	4	4	1
5	3	4	3	1	6	3	11	3
	11	7	8	11	8	3	3	3
	1	4	4	3	1	9	1	9
6	13	12	10	9	12	10	4	10
	2	3	10	3	3	3	5	5
	-	-	2	3	-	2	6	-
7	-	-	-	2	8	-	3	-
	10	13	10	9	5	7	9	10
	5	2	5	4	2	6	3	5
8	6	6	3	3	7	6	6	6
	6	6	9	9	7	3	2	3
	3	3	3	3	2	6	7	6
9	-	3	2	9	3	4	2	6
	13	7	7	-	12	7	10	6
	2	5	6	6	-	4	3	3
10	4	7	4	6	6	5	3	7
	9	5	5	6	7	6	7	4
	2	3	3	3	2	4	5	4
11	9	10	6	3	12	10	2	12
	5	3	3	6	2	3	8	2
	1	2	6	6	1	2	5	1
12	12	11	12	8	12	11	3	12
	2	-	2	6	2	-	6	2
	1	4	1	1	1	4	6	1
13	8	9	4	2	4	4	-	9
	6	3	6	8	11	7	11	3
	1	3	5	5	-	4	4	3
14	8	11	5	11	3	5	4	8
	5	4	4	1	1	1	7	3
	2	-	6	3	1	7	3	4
15	9	9	9	3	9	9	3	8
	6	5	6	12	6	6	6	4
	-	1	-	-	-	-	6	3

Tablo 3: Mimar olmayanların faktörlere göre öznel izlenimleri

Değer faktörünün değerlendirilmesi: “Değer” başlığı altında cephelerin hoş-sıkıcı olma nitelikleri incelendiğinde, mimar deneklerin %80’inin 11 no’lu binayı, mimar olmayanların ise %87’sinin 6 no’lu binayı hoş olarak nitelendirdiği saptanmıştır. 9 no’lu bina mimar deneklerin %87’si tarafından en sıkıcı olarak seçilirken, mimar olmayan deneklerin %93’ünün seçimi 3 no’lu bina olmuştur. Tüm denekler açısından değerlendirildiğinde ise, deneklerin %77’sinin 6 no’lu bina cephesini en hoş, %87’sinin de 3 ve 9 no’lu binaları en sıkıcı bulduğu tespit edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre, kullanıcılarda sıkıcılık algısının, mevcut çevrede bulunmayan malzeme ve teknoloji karakteri ile ilişkilendiği görülmüştür. İzlenimler doğrultusunda eskiye öykünen yapıların “hoş” olarak nitelendirildiği tespit edilmiştir. “Hoş” bulunan yeni yapıların cephelerindeki dolu-boş oranları eskiyle uyumsuzdur; ancak kullanılan cephe malzemesinin çevredeki eski yapılarla benzerliği, bu yapıların denekler tarafından çevrede değerli görülmesinde etkili olmuştur.



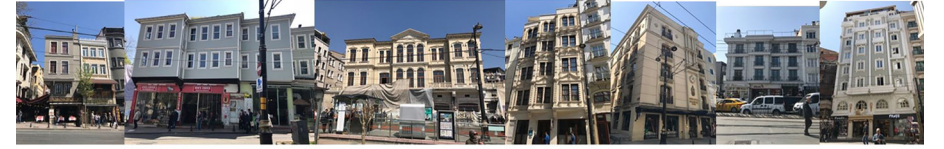
Şekil 8: Öznel izlenimlerin değer faktörü açısından sıralanışı

Birlik faktörünün değerlendirilmesi: “Birlik” başlığı altında cephelerin uyumlu, anlaşılır, bütüncül- aykırı, karışık, tutarsız olma nitelikleri incelendiğinde, mimar deneklerin %100’ünün 1 ve 6 no’lu binaları, mimar olmayanların ise %87’sinin 2 no’lu binayı uyumlu, anlaşılır ve bütüncül olarak nitelendirdiği saptanmıştır. 3 no’lu bina mimar deneklerin %80’i tarafından aykırı, karışık ve tutarsız olarak nitelendirilirken, mimar olmayan deneklerin %87’si 7 no’lu binayı aynı sıfatlarla değerlendirmiştir. Tüm denekler açısından değerlendirildiğinde ise, deneklerin %91’i 1 ve 6 no’lu binayı uyumlu, anlaşılır ve bütüncül olarak algılarken, %80’i ise 3 no’lu binayı aykırı, karışık ve tutarsız bulmuştur. “Birlik” başlığı, yapıların çevreye karşı uyum ya da aykırılık göstermesi ile ilişkilendirilmektedir. Hem mimar hem mimar olmayan kullanıcılar tarihsel biçimlerin taklidi olan yeni yapıların çevreye “uyumlu” ve “bütüncül” olduğunu düşünmektedir. Bunun yanı sıra eski yapıya yeni eklemelerin olduğu cephe yorumları çevreye karşı “aykırı” olarak nitelendirilmiştir. Bu bağlamda çoğunlukla eski görümlü cephelerin uyumlu olarak algılanması, tarihi çevrede çağdaş yaklaşımların ve mimari süreç izlerinin yer almasını engelleyen bir tutum oluşturmaktadır.



Şekil 9: Öznel izlenimlerin birlik faktörü açısından sıralanışı

Kütle faktörünün değerlendirilmesi: “Kütle” başlığında yapıların dayanıklı-zayıf ve eski-yeni nitelikleri ele alınmaktadır. Mimar deneklerin %63’ü 11 no’lu binayı eski olarak algılarken, %63’ü 5 no’lu binayı yeni bulmuştur. Mimar olmayan deneklerin %60’i 3, 4 ve 9 no’lu binayı eski olarak nitelendirirken, %80’i 15 no’lu binayı yeni olarak algılamıştır. Tüm deneklerin %53’ü 3, 6 ve 9 no’lu binayı eski, %73’ü ise 5 no’lu binayı yeni olarak değerlendirmiştir. Taklit binaların eskiyi birebir kopyalama yöntemiyle üretimi kullanıcı algısında anlam karmaşasına sebep olmuştur. Bu durum deneklerin eskiyle yeniyi ayırt edememesine yol açmıştır. Deneklerin, son yirmi yıla ait binaların dayanıklılığı konusunda kararsız kaldıkları görülmüştür. Eski binalar ise “dayanıklı” olarak nitelendirilmiştir. Bu durum, benzetme yöntemiyle üretilen yeni yapıların da kullanıcı algısında eskiyi hatırlatması ve dolayısıyla dayanıklı olarak görülmesiyle ilişkilendirilebilir.



Şekil 10: Öznel izlenimlerin kütle faktörü açısından sıralanışı

Özgünlük faktörünün değerlendirilmesi: “Özgünlük” başlığı altında cephelerin değişik, farklı ve ilginç-sıradan, alışılmış ve monoton olma nitelikleri incelendiğinde, mimar deneklerin %80’inin 11 no’lu binayı özgün bulduğu tespit edilmiştir. %93’nün de 5 no’lu binayı en sıradan seçtiği saptanmıştır. Mimar olmayan deneklerin %80’i 6, 11 ve 12 no’lu binaları özgün olarak nitelendirirken, %80’i 1 ve 9 no’lu binaları sıradan olarak anlamlandırmıştır. Tüm deneklerin %80’i 11 no’lu binanın özgün olduğunu düşünürken, %80’i 1 no’lu binanın sıradan olduğu görüşündedir. “Özgünlük” başlığında ankete katılan tüm deneklerin tarihi yapı imgelerini olduğu gibi kullanan ve eski-yeni ayırt ediciliğinde algısal karmaşa yaratan binaları özgün olarak nitelendirdikleri görülmektedir. Bu durum, deneklerin yeni yapıları tarihi çevre bağlamından bağımsız algıladıklarını ve anlamlandırdıklarını göstermektedir.

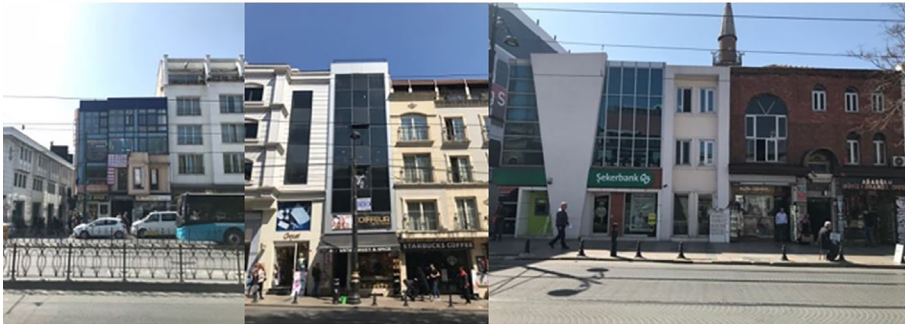


Şekil 11: Öznel izlenimlerin özgünlük faktörü açısından sıralanışı

Doku faktörünün değerlendirilmesi: "Doku" kapsamında tarihi çevre yapılarının nitelikli-niteliksiz ve şeffaf-dolu izlenimleri değerlendirilmektedir. Mimar deneklerin %80'i 6 no'lu binayı nitelikli olarak algılamakta, %63'ü 3 no'lu binayı niteliksiz bulmuştur. 1 ve 12 no'lu binalar mimar olmayan deneklerin %63'ü tarafından nitelikli olarak değerlendirilirken, 3 no'lu bina %93'ü tarafından niteliksiz seçilmiştir. Tüm deneklerin %73'ü 6 no'lu binayı nitelikli, %83'ü 3 no'lu binayı niteliksiz bulmuştur. Mimar olmayan denekler cephe imgeleri bağlamında genellikle eskiye öykünen yapıları "nitelikli" olarak betimlerken, mimarlar ise eski-yeni sorgulaması yaşadıkları için taklit yapıların niteliği konusunda tutarsızlık göstermiştir. Yakın dönemlere ait yapıların niteliği için ise, genellikle kararsızlıkların yaşandığı tespit edilmiştir. Mimar denekler çoğunlukla yapılarıdaki dolu-boş oranlarını tutarlı bir şekilde değerlendirirken, mimar olmayanların şeffaf-dolu ayrımını tam olarak yapamadıkları ve binalardaki şeffaflık imgesini algılayamadıkları tespit edilmiştir.



Şekil 12: Öznel izlenimlerin doku faktörü açısından sıralanışı (nitelikli bulunanlar)



Şekil 13: Öznel izlenimlerin doku faktörü açısından sıralanışı (şeffaf bulunanlar)



Şekil 14: Öznel izlenimlerin doku faktörü açısından sıralanışı (dolu bulunanlar)



Ölçek faktörünün değerlendirilmesi: "Ölçek" başlığında yapıların tarihi çevredeki kütsel oranları irdelenmiştir. Mimar deneklerin %80'i 1 ve 6 no'lu binayı ölçekli, %67'si 7 ve 10 no'lu binaları ölçeksiz olarak değerlendirmiştir. Mimar olmayan deneklerin %80'i 11 ve 12 no'lu binaları ölçekli, %67'si 7 no'lu binayı ölçeksiz bulmuştur. Tüm deneklerin %73'ü 6 no'lu binayı oranlı, %67'si 7 no'lu binayı oransız algılamıştır. Bu kapsamda mimar denekler dokusal bütünlük içinde uyum gösteren yapıları ölçekli olarak nitelendirirken, mimar olmayanların ölçek üzerine anlamsal karmaşa yaşadıkları görülmüştür.



Şekil 15: Öznel izlenimlerin ölçek faktörü açısından sıralanışı

4. Karşılaştırma ve Sonuç

Yürütülen alan çalışmasında Beyazıt-Sirkeci aksındaki yapıların öznel izlenimleri, tüm deneklerin görüşleri üzerinden değerlendirilmiş olup, mimar ve mimar olmayan deneklerin sadece belirli noktalarda ayrıldığı tespit edilmiştir. Bu kapsamda mimar olmayan deneklerin tarihi çevredeki ölçek algısı, yeni yapılar için tutarlı sonuçlar vermemektedir. Bunun yanı sıra tarihi çevredeki eski-yeni yapıların birlikteliği üzerine elde edilen anlamsal nitelendirmelerde mimar ve mimar olmayan denekler arasında belirgin farkların oluşmadığı görülmüştür. Bu durumun en büyük etkeni, tarihi çevredeki prekast kaplama uygulamalarının ve cephelerdeki taklit imgelerin tarihi yapıların özgün malzemelerinden ayırt edilememesidir.

Anlamsal kategoriler kapsamında mimar ve mimar olmayan denekler arasında özellikle "doku" ve "ölçek" üzerine nitelendirmelerde ayrımlar söz konusu iken, eski-taklit yapıların ayırt ediciliği üzerine sorgulamalar yaşandığı için tüm deneklerin diğer kategorilerde benzer izlenimlere sahip olduğu tespit edilmiştir.

İnsan-çevre ilişkilerinde algısal süreçlere etki eden yapısal oluşumlar, farklı ölçeklerde değişkenlik gösteren imgeler bütününden oluşmaktadır. Kentsel çevreler günlük yaşamın algısal deneyimine olanak tanımakta ve kentlinin çevreye ilişkin izlenimlerine yön vermektedir. Bu anlamda çevre deneyimleyicisi olarak tüm kullanıcıların yapılaşmaya karşı verdikleri öznel tepkiler, yeni yapılanın anlamsal nitelendirmelerini ortaya çıkarmaktadır.

Tarihi çevreler eski ve yeni yapı birlikteliğinin farklı şekillerde yorumlandığı yapısal oluşumları içerir. Eski ve yeninin bir arada olma niteliği, birçok faktörün aynı anda değerlendirilmesini ve tasarım girdilerinin analiz edilmesini gerektirmektedir. Bu bağlamda çevrenin deneyimlenme süreci, çevresel niteliklerin ve imgelerin algılanması açısından ele alınması gerekli faktörlerden biridir. Tüm kullanıcıların çevre algısı, tarihi çevredeki yapılaşmaya ilişkin anlamsal değerlendirmelerin yapılabilmesinin önemli bir adımıdır.

Kentsel çevre kapsamında tarihi çevre dokusu irdelendiğinde, genellikle mimar ve tasarımcı gibi uzman kişilerin görüşleri değerlendirilmektedir. Bu noktada yeni yapıların tarihi çevredeki etkisi ve uyumu üzerine nesnel sonuçlara ulaşabilmek adına tüm kullanıcıların öznel izlenimleri önem taşımaktadır.

Tarihi çevrelerde yeni yapılan ile eski arasındaki uyumu sağlamak için çeşitli tasarım yaklaşımları kullanılabilir. Ancak örneklem çalışmada deneklerin eski ve yeni olanı ayırt ederken yaşadıkları algısal karmaşa, bölgedeki tasarım ve restorasyon çalışmalarındaki hatalı yaklaşımlara işaret etmektedir. Bu durumun en etkin sebepleri;

- Cephe malzemelerinde uyumu yakalamak adına aynı malzemenin çağdaş bir şekilde yorumlanmaması,
- Cephencilik sisteminin kullanılarak yeni yapıya geleneksel cephelerin giydirilmesi,
- Ekonomik zorluklar nedeniyle hızlı ve gerçeğine aykırı restorasyon uygulamalarının yapılması,
- Restorasyon uygulamaları sırasında yanlış yöntemler kullanılmasıdır

(yapıların yeniymiş gibi tertemiz hale getirilmesi).

Tarihi çevrede dokusal bütünlük sağlama adına yanlış tekniklerle ele alınan bu yaklaşımlar, tasarım sürecinde ve sonrasında ilgili kişiler tarafından yapılan değerlendirmelerin de eksikliğini göstermektedir. Bunun en belirgin sebepleri;

- Belediyelerin tarihi çevreler üzerine verdikleri kararların yetersizliği,
- Karar verici mekanizmalarda uzman kişilerin yer almaması,
- Koruma planlarının yeterince doğru hazırlanmaması,
- Tarihi çevrede koruma bilinci üzerine kentlinin yeterince bilgilendirilmemesidir.

Tarihi çevrelerde yeni tasarım yaklaşımlarının özenle ve bütüncül bir anlayışla ele alınması gerekliliği açıktır. Ancak dönemsel yansımaları barındıran mevcut yapı imgelerinin doğrudan kullanıldığı yeni yapılar, yanlış algı oluşumlarına neden olmakta ve tarihi yapının kimliğinde bozulmalara yol açmaktadır. Bu kapsamda tarihi yapı imgelerinin taklidi olarak üretilen yeni yapıların yaratıcılıktan yoksun olduğu, çevreye artı değer katmadığı ve monoton çevrelerin oluşmasına sebep verdiği görülmektedir. Dolayısıyla yeni yapının eskiyi taklit etmesinin aksine kendi dönemini yansıtması ve bunu yaparken de eskiye saygılı davranması en belirgin sonuç önerisini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Ahunbay, Z. (1996). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon (1. Baskı)*, YEM Yayını, İstanbul.

Aksoy, E., (1987). *'Mimarlıkta Tasarım Bilgisi. Hatiboğlu Yayınevi, Ankara.*

Arslan, H.D. ve Yıldırım, K. (2017). *Perceptual Evaluation of the Mosque Facades of Different Periods: Preference, Complexity, Impressiveness, and Stimulative. Megaron, 12 (4).*

Asatekin, G. (1995). "Koruma İmar Planlama Kısıtları ile Biçimlenen Yeni Konut Mimarlığımız", *Mimarlık Dergisi*, 262, 22-24.

Altınöz, A. G. B. (2010). "Tarihi Dokuda Yeni'nin İnşası", *Mimarlar Odası İzmir Şubesi Ege Mimarlık Dergisi*, No.75, 18-27.

Aydınlı, S. (1982). *Mimarlıkta Görsel Analiz, İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi, İstanbul.*

Aydınlı, S. (1986). "Mekânsal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model", *Yapı Dergisi*, No.207, İstanbul, 54-61.

Baymur, F. (1978). *Genel psikoloji, Bilim ve Kültür Eserleri Dizisi, İstanbul.*

Bayraktar, G. (2015). "Tarihi Çevrede Değişim Olgusunun Yeni Doku ve Yeni Yapı Tasarımı Bağlamında Değerlendirilmesi- İstanbul Beyoğlu Demirören AVM Örneği", *Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.*

Bechtel, R. (1975) "The Semantic Differential and Paper-and-pencil Tests" *Behaviorial Research Methods in Environmental Design*, ed. William Michelson, Dowden Hutchinson Ross Inc., Pennsylvania.

Bilgin Altınöz, G. (2010). *Tarihi Dokuda 'Yeni'nin İnşası. Ege Mimarlık, 18-26.*

Bilsel, F. C., Bilsel, S. G. ve Bilsel, A.A. (1999). "Kuramsal Yaklaşımlardan Kentsel Mekân Tasarımına", 1. Ulusal Kentsel Tasarım Kongresi "Kentsel Tasarım Bir Tasarımlar Bütünü", *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.*

Bilsel, G. (2002). "Kent Kültürü-Kültürel Süreklilik-Kimlik Sorunsalı ve Yaşanılabilir Kentsel Mekân Kavramı Üzerine", *Kentleşme ve Yerel Yönetimler Sempozyumu Bildirileri, Adana Kent Konseyi Yerel Gündem 21 yay., No.5, Adana.*

Birlik, S. ve Ertürk, Z. (1999). "Tarihi Çevrede Tasarım", *Arkitekt Dergisi*, No.465, 40-46.

Carmona, M., Heath, T., Oc, T. ve Tiesdell, S. (2003). "Public Places-Urban Spaces: The Dimensions of Urban Design", *Architectural Press, Oxford.*

Doğrusöz, N. S. (1994). "Tarihi ve Özgün Çevrelerde Yeni Yapı Sorunu ve "Infill" Olgusuna Farklı Yaklaşımlar", *Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.*

Durmuş, S. ve Öktem Erkartal, P. "A Method In Urban Reading: Perception of Observer and Observed in the Architectural Layers of Edirne/Turkey", *SGEM 2015, 26.08-01.09.2015, Bulgaria, Conference Proceedings, Book 4, 2015.*

Erkman, U. (1973). "Mimaride Etki ve Görsel İdrak İlişkileri", *Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.*

Gibson, J. J. (1950). *The Perception of the Visual World, Houghton Mifflin, Boston.*

Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception, Houghton Mifflin Company, USA.*

Groat, L. (1984). "Public Opinions of Contextual Fit", *Architecture, Vol 73.*

Groat, L. (1988). "Contextual Compatibility in Architecture: An Issue of Personal Taste?", *Environmental Aesthetics*, ed. Jack L. Nasar, Cambridge University Press, Cambridge.

Harmancı & Keles, (1993), "Çevrebilim", *İmge kitapevi, İstanbul.*

Hasol, D. (2011), *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Geliştirilmiş 11. Baskı, YEM, İstanbul.*

Hersberger ve Cass, (1988). "Predicting User Responses to Buildings" *Environmental Aesthetics*, ed. Jack L. Nasar, Cambridge University Press, Cambridge.

İmamoğlu, V., (1960). "Binalara İlişkin Zihinsel Plan, Kullanım ve Değerlendirmeler", *ODTÜ.*

İmamoglu, C. (2000). "Complexity, Preference and Familiarity: Architecture and Nonarchitecture Turkish Students' Assessments of Traditional and Modern House Facades". *Journal of Environmental Psychology, Vol.20, 5-16.*

Karakoç, E., (2004), "Yapının Kentsel Mekana Katılımı" *Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*

Krampen, M., Öztürk, K., Özek, V. ve Saltık, H. (1978), "Eski ve Yeni Görünüşlerin Özne İzlenimleri ve Nesnel Ölçümü", *KTÜ, Trabzon.*

Lang, J., (1974). "Designing for Human Behaviour: Architecture and the Behavioral Sciences ed. John Lang, Dowden Hutchinson Ross Inc. Pennsylvania.

Lynch, K. (1960). "The Image of the City", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Nasar, J.L., (1989). "Symbolic Meanings of House Styles", *Environment and Behaviour* V.21 (3)

Özgen, S. (2009). "Tarihi Çevre İçinde Üç Boyutlu Çalışmaların Cepheler Açısından Algılamaya Etkisi", Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Pak, Z. C. (2009). "Peyzaj Unsurları Olarak Ağaçların Kentsel Mekân Kimliğinin Oluşumuna Etkisi", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Parsons, R. (2010). "Principles For New Design In Historic Settings" *New Designs in Historic Settings, Historic Scotland, 7-11*.

Polatoğlu, Ç., (2012). "Mimarlıkta Görsel Etki Değerlendirme Yöntem ve Teknikleri" Y.T.Ü. Basım Yayın Merkezi, İstanbul.

Rapoport, A., 1977, *Human Aspects of Urban Form*, Oxford, Pergamon Press

Sanoff, H., (1974), "Measuring Attributes of the Visual Environment", *Designing for Human Behaviour: Architecture and the Behavioral Sciences* ed. Jon Lang, Dowden Hutchinson Ross Inc., Pennsylvania.

Tekeli, İ. (1994). *Bir Kentsel Tasarım Kuramının Geliştirilmesi Üzerine Düşünceler*, "Kent, Planlama, Politika, Sanat", ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Ankara.

Velioğlu, A. (1992). "Tarihi Çevre İçinde Mimari Tasarım ve Süreci Üzerine Bir Araştırma", Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Yamaçlı, R. (1997). "Mimari Tasarım ve Görsel Çevre Etkileşimi Bağlamında Yer Kavramı", Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Zeren, M. T. (2010). "Tarihi Çevrede Yeni Ek ve Yeni Yapı Olgusu Çağdaş Yaklaşım Örnekleri", Yalın Yayıncılık, İstanbul.

Werner, C.M. ve Altman I., (2000). *Humans and Nature: Insights from a Transactional View*, edited by Wapner, S., Demick, J., Yamamoto, T., Minami, H., *Theoretical Perspectives in Environment-Behavior Research Underlying Assumptions, Research Problems and Methodologies*, Kluwer Academic/Plenum Publishers: New York.

İnternet Kaynakları

İnternet: Url 1: (<http://www.archdaily.com/24801/hotelfouquet-barrier-eduardfanchanc/>)

İnternet: Url2: <http://voyapon.com/tadao-ando-osaka/>

İnternet: Url 3:https://www.archdaily.com/157395/ad-classics-haas-haus-hans-hollein?ad_medium=gallery

Konya Karatay Belediyesi Tarafından Yürütülen Proje ve Bu Kapsamda Üretilen Örgü Sepetler

Prof. Dr. Zuhal Türктаş

Makale Geliş Tarihi: 20.11.2020
Yayına Kabul Tarihi: 31.03.2021

Özet

Ağaçların ince sürgünlerinden faydalanılarak yapılan el sanatı ürünleri sepet, bu el sanatı alanı ise sepetçilik olarak tanımlanmaktadır. Kaynağı çok eski tarihlere dayanan sepet örme sanatı, günümüzde ambalaj teknolojilerinin gelişmesi sonucu eski ilgiyi görmemektedir. Ancak bir ata el sanatı olarak sepet; hammaddesi, örme teknikleri, biçim ve desen özellikleri ile geleceğe taşınması gereken çok önemli bir hafızadır. Bu hafızanın canlı tutulması ve yöresel bir özellik olarak kullanımının özendirilmesi önemli bir konudur. Bu gibi sebepler ile ülkemizde bazı girişimci kamu kuruluşları tarafından faaliyetler yürütülmekte ve bazı el sanatlarının yaşatılmasına destek olunmaktadır. Bu çerçevede iş gücünün kullanılması, bilgi birikiminin genç nesle aktarılması ve sosyo-ekonomik olarak katkı sağlanması da oldukça önemlidir.

Konya Karatay Belediyesi KOP Bölge Kalkınma İdaresi Protokolü ile imzalanan ve İşkur işbirliği ile hayata geçirilen “Hasır ve Sepet Sanatı Kursu” yukarıda sayılan sebepler ile kente katkı sağlayacağı düşünülen önemli bir projedir. Çalışmada; bu üretim projesi ile ilgili detaylı bilgilere yer verilmiş proje tanıtılmış proje çıktılarının farklı etkinliklere ilham olabileceği düşüncesi ile kayıt altına alınması sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sepet, Hasır, Bitkisel Örucülük, El Sanatları, Konya

PROJECT CARRIED OUT BY KONYA KARATAY MUNICIPALITY AND KNITTING BASKETS PRODUCED IN THIS SCOPE

Abstract

Handicraft products made by using the thin shoots of trees are called baskets, and this field of handicraft is called basketry. The art of basket weaving, whose origin is based on ancient times, does not receive the old attention as a result of the development of packaging technologies. However, as an ancestral handicraft, the basket; It is a very important memory that should be carried into the future with its raw material, knitting techniques, shape and pattern features. Keeping this memory alive and encouraging its use as a local feature is an important issue. For such reasons, activities are carried out by some entrepreneurial public institutions in our country and some handicrafts are supported to survive. In this context, it is very important to use the workforce, to transfer the knowledge to the younger generation and to contribute socio-economically.

The “Wicker and Basket Art Course”, signed with the Konya Karatay Municipality KOP Regional Development Administration Protocol and implemented in cooperation with İşkur, is an important project that is thought to contribute to the city for the reasons mentioned above. In the study; detailed information about this production project was given, the project was introduced, and the project outputs were recorded with the idea that they could inspire different activities.

Keywords: Basket, Wicker Weaving, Vegetable Knitting, Hand Crafts, Konya

1. Giriş

Günlük yaşamın gerektirdiği ev kullanım eşyalarının, bölgenin hammadde yetiştirme özelliğine göre çeşitlendiği Anadolu'da, bitki saplarından ve sürgünlerinden faydalanılarak yapılan birtakım el sanatı ürünleri bulunmaktadır. Bu sanatlar bazı su kaynaklarına yakın yerleşimlerde kendini göstermektedir (Türktaş, 2020: 19). Konya'da bataklık ve durgun su kaynakları etrafındaki bazı yerleşim yerlerinde bitkisel hammaddenin kullanılması sonucu yapılan el sanatları arasında sepetçilik de bulunmaktadır. Sepetçilik yalnızca basit el aletleri ve yapım araçları ile bu işi iyi bilen bir ustalık gerektirmektedir. Bitkisel sepet örücülüğü bu açıdan düşünüldüğünde tam bir el sanatı özelliği taşımaktadır (Türktaş, 2020:18). Eski topluluklarda bitki lifleri, kamyş, ince dallar ve ağaç kabukları sağlam, dayanıklı, uzun ömürlü, çok hafif, bükülgen, esnek materyaller oldukları için dokumacılıkta, örücülükte ve özellikle çeşitli formlarda dolama tekniği ile elde edilen sepetlerin yapımında kullanılmışlardır (Karaman, 1989: 26). Bitkisel örücülük kapsamında binlerce yıldır yapılan sepetçilik, hemen hemen her toplum tarafından yeryüzünde elde edilebilir bitki lifleri kullanılarak yapılan önemli el sanatlarından biridir. Yiyecek toplama ve depolama kutuları, çeşitli amaçlarla kullanılacak şişeler ve hatta giyecek barınakları bile bitkisel hammaddelerden sepet örme teknikleri kullanılarak yapılmıştır (Shaw, 1999: 36).

Konya ve çevresinde küçük el sanatlarının üretildiği birçok atölye ve üretim yeri olduğu bilinmektedir. Tarihe bakılırsa merkezde bedesten çarşısı civarında bulunan bazı atölyelerin küçük el sanatlarına ev sahipliği yaptığı görülmektedir. Sepetçiliğin aynı zamanda zanaat özelliği taşımasından ve bir geçim kaynağı fonksiyonu bulunmasından dolayı uzunca yıllar bu adreslerde yapıldığı ve kazanç elde edildiği bilinmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Sepet Üretimi ve Pazarlaması Yapan İşletme (Zuhal TÜRKTAŞ arşivi 2019).

Pek çok sanat alanında yaşanan olumsuz gelişme gibi bitkisel hammadde esasına dayanan bu sanatlarda da son yıllarda olumsuz bazı gelişmeler yaşanmış, pek çok atölye kapanmış ve bugün faaliyetlerini yürütemez hale gelmiştir (Türktaş, 2015:382).

Konya Çavuşçu Gölü çevresinden elde edilen bataklık hammaddelerinin işlenerek Ilgın İlçesi Kapaklı Köyü'nde bitkisel hammaddeli ev eşyalarına dönüştürüldüğü bilinmektedir. Bu ev eşyalarının eski örneklerine Konya müze ve evlerinde rastlamak mümkündür. Genellikle bataklık hammaddelerinin kullanıldığı Kapaklı Köyü'nde köy halkı göçmen olarak bölgeye yerleştirilmiş, dolayısıyla üretilen ev eşyaları üzerinde etnik izler taşıyan özgün eser niteliği taşımıştır (Türktaş, 2018: 99). Kapaklı Köyü'ne benzer şekilde Konya'nın Tatlıcak mevkiinde yaşayan ve bir göç sonucu buraya yerleştirilen etnik bir grubun ise daha önce sepet örmeyi bildiği ve bu işi atalarından öğrendiği bilinmektedir. Bu bilgidен hareketle Konya Karatay Belediyesi sınırlarında kalan bu bölgede proje başlatılmaya karar verilmiştir. Burada yaşayan dezavantajlı bazı grupların yaratılan iş kolu ile kazanç sağlaması ve topluma faydalı olarak istihdam edilmesinin sağlanması amaçlanmıştır.

1.1. Tanımı, Tarihi ve Konya'da Sepet Üretimi

Sepetçilik, insanlık tarihiyle başlar. Toplumların kültür tarihlerine katkısı bulunan sanatlardan biri olan sepetçilik, bugün dünyanın çeşitli ülkelerinde hammaddenin bulunduğu bölgelerde halen uygulanmaktadır. Ağaçların ince sürgünlerinden ve bitkilerin odunlaşmamış saplarından faydalanılarak yapılan örgü ve el sanatı ürünleri sepet, bu el sanatı alanı ise sepetçilik olarak tanımlanmaktadır (Atay, 1987:38).

Bilim adamlarına göre, neolitik insanının kültür tarihine katkılarında biri olan sepetler, kullanım alanlarına veya işlevlerine göre üzüm, yumurta, çamaşır ve çiçek sepeti gibi isimler almıştır. Sepetçiliğin çok eskilere dayanan bir meslek olduğunu söylemek mümkündür. Ambalaj ve paket sanayinin gelişmediği sanayi devrimi öncesi dönemlerde sepetler balıkçılıkta, tarlada, bağda, bahçede, çiçekçilikte, zeytincilikte, meyve ve sebzelerin taşınmasında, inşaatlarda ve daha pek çok alanda kullanılmıştır. Ülkemizde ise sepetçilik daha çok Kastamonu, Konya, Trabzon, Rize ve Edirne illerinde yaygın olarak uğraşılan önemli bir geçim kaynağıdır.

Konya ve çevresi hammadde teminine bağlı olarak küçük el sanatlarının üretildiği bölgelerden biridir. Konya'da geleneksel biçimde kullanım alanı bulan ve üretilen sepetler, günlük hayatın vazgeçilmez kullanım eşyalarındandır. Bağ bozumundan buğday hasadına çeşitli kullanım alanları olan sepetler, Konya ve çevresinde bulunan atölyelerde üretilmiş ve halkın ihti-

yaşlarını gidermiştir. İhtiyaçların değişmesi ve sepet yerine kullanılabilir farklı ürünlerin piyasaya çıkması ile kullanım alanı oldukça daralan sepetler, bugün Konya'da süreklilik arz eden bir biçimde üretilmemektedir.

Yaşanan bu olumsuz gelişmelere rağmen Konya'nın Karatay İlçe Belediyesi, Türk kültüründe yüzlerce yıllık geçmişe sahip hasır ve sepet dokumacılığı sanatını Konya Ovası Projesi (KOP) Bölge Kalkınma İdaresi'yle imzalanan işbirliği protokolüyle yeniden canlandırmayı hedeflemiştir. Proje, toplumda dezavantajlı durumdaki bireylerin toplumsal hayata yeniden kazandırılmasının yanı sıra söz konusu bireylerin üretime yönlendirilmesini amaçlamaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Proje Yararlanıcısı ve Sepet Örme İşlemi (Karatay Belediye Arşivi).

2. Projenin Tanımı ve Yürütülen Faaliyetler

Konya'nın Karatay İlçe Belediyesi ve Konya Ovası Projesi (KOP) Bölge Kalkınma İdaresi'yle imzalanan işbirliği protokolüyle "Tatlıcak'ta Hasır ve Sepet Sanatı Yeniden Canlanıyor'" adlı projeye dezavantajlı grupta bulunan 20 kadın ve 20 erkek vatandaşa hasır ve sepet sanatının öğretilmesi hedeflenmiştir. Halk Eğitim Merkezi eğitmenleri tarafından verilecek eğitimin sonunda kursiyerlerin bu sanatı bir meslek olarak edinmeleri ve üretilecek hasır ile sepetlerin satışıyla aile ekonomilerine katkı sunmaları amaçlanmıştır. Proje, bu yönlerinin yanı sıra yüzlerce yıllık geçmişe sahip hasır ve sepet dokumacılığı sanatının da şehirde yeniden canlandırılması konusunda önemli bir adım olmuştur.

Projenin toplumdaki dezavantajlı grupların zararlı alışkanlıklardan uzak durmalarına katkı sunacağı ve aynı zamanda bölgedeki diğer dezavantajlı insanlara da bir ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir (Türktaş, 2020: 47) (Görsel3). Bu yönü ile projenin sanatsal üretimin yanı sıra toplumsal bir rehabilitasyon amacı taşıdığı da söylenebilir.

Proje kapsamında Konya'nın dezavantajlı bazı gruplarının da yaşadığı ve merkeze uzak bir semti olan Tatlıcak pilot bölge olarak seçilmiştir. Tatlıcak Tesisleri'nde Halk Eğitim Merkezi'nin eğitim modülüne uygun olarak 20 kişilik 2 gruba toplam 256 saatlik eğitim verilmesi hedeflenmiştir. Eğitimlerin sonunda katılımcıların evlerinde ürettikleri hasır ve sepetlerin Karatay Belediyesi tarafından oluşturulacak satış noktasında pazarlanması ve satışı hedeflenmiştir. Belediyenin projedeki amacı; sosyal ve kültürel anlamda bölgesel gelişmişlik farkını en aza indirmek, ayrıca dezavantajlı grupların ekonomik ve sosyal hayatta var olabilmesine katkı sağlamaktır.



Görsel 3. Konya Karatay Belediye Başkanı Hasan KILCA'nın Proje Hakkında Bilgi Aktarımı (Karatay Belediye Arşivi).

2.1 Üretilen Sepetlerin Bazı Özellikleri

2.1.1. Hammadde

Sepetçilikte genellikle ot, bambu, mısır sapı, bataklık sazı, saman sapı, böğürtlen, rafya, kamış, bitki saplarıyla, bodur söğüt, kestane, fındık, siyah akça ağaç vb. gibi ağaç filizleri kullanılmaktadır (Gürtanın, 1961: 53). Bu

hammadelerin gövdeleri yarılarak ıslatılmakta ve örülmeye uygun hale getirilmektedir. Arpa ve buğday sapları ise sadece nemlendirilerek sepet örücülüğünde kullanılmaktadır. Bugün sentetik olarak üretilen naylon ve buna benzer liflerden de sepetler yapılmaktadır ancak bu tür yapay hammadde ile üretilen sepetler, fabrikasyon özelliğe sahiptir ve geleneksel özelliği bulunmamaktadır. Proje kapsamında ise proje yetkililerinden alınan verilere göre hammadde temini İstanbul'dan bambu malzemesi üreten bir firmadan temin edilmektedir. Ayrıca Konya Başarakavak mevkiinde (Konya merkeze 40 km uzaklıkta bir yerleşim) yetiştirilen söğüt sürgünleri sepet örmeye uygun vaziyette iken toplanmakta ve kullanılmaktadır. Proje kapsamında katılımcılar hammadde toplama ve hazırlama işleminde de görevlendirilmiş ve bir kısım proje yararlanıcısı Başarakavak'a giderek ilgili söğüt sürgünlerini hasat etmeyi, ince şeritler haline getirmeyi ve sepet örmeye hazırlamayı da deneyimlemiş ve genç yararlanıcıların bu uygulamaları da öğrenmeleri sağlanmıştır. Proje kapsamında üretim yapan kişiler ile görüşüldüğünde, hammadde sıkıntısı bulunmadığını dile getirmişlerdir (Görsel 4-5).



Görsel 4. Kullanılan Hammadde (Zuhal TÜRKAŞ arşivi Tatlıcak/Konya (2020))



Görsel 5 Hammaddenin Temin Edilmesi (Karatay Belediye Arşivi, Başarakavak/Konya 2019).

2.1.2. Teknik

Bölgelere göre farklı sepet örme teknikleri farklıdır ancak bunlardan iki tanesi bütün sepet örme tekniklerinin temeli sayılabilir. Birincisi; tek bir liften yapılan rulo kıvrımlarının birbirleri üstüne dikilmesidir. İkincisi ise; kafes veya hazır örgüdür. Tarihte Konya'da sıklıkla kullanılan küfeler, söğüt veya benzeri ağaçların dallarının yarılarak elde edilen dilimlerinin örülmesi ile yapılırdı. Sırtta taşınan küfeler üzerinde ayrıca kayış veya halat askılıklarda bulunurdu.

Sepetin yapılacağı malzeme, örneğin kestane veya söğüt dalları sepetçi ustası tarafından "yarma demiri" adı verilen bir alet ile uzunlamasına yarıdır. Yarma demiri, yontma demiri, yontma tahtası, testere, bıçak ve tokmak sepetçilerin ve küfecilerin kullandıkları diğer aletlerdir. Sırt tarafı yuvarlak olan dallar yontma bıçağı ile yontularak düz şeritler haline getirilir. Elde edilen yassı şeritler aralarına yontulmamış çubuklar konularak, bir alttan bir üstten geçirilerek örgü yapılır. Bu örgüyü hasır örgüsüne benzetebiliriz. Sepet saplı olacağına ağzı çemberi eklenirken sap dalları da örgüye dâhil edilir. Sepet veya küfenin dip tarafı sonradan ilave edilir. Bir bataklık bitkisi olan kamış sepet imalatında kullanıldığı zaman dilimlenerek ayrılır. Kamıştan yapılan sepetlerin örülmesi oldukça zordur, bu nedenle çok zahmetli bir üründür. Bunun yanı sıra kamışlar dilimlendiklerinde kenarları jilet gibi keskin olur. Bu zorluklara rağmen kamış sepetlerin tercih edilme nedeni, diğer sepet türlerine göre daha sağlam olmalarıdır (Türkaş, 2015:383). Proje kapsamında çoğunlukla klasik sepet örme teknikleri kullanılmıştır. (Görsel 6-7-8).



Görsel 6. Klasik Sepet Örmek Tekniği (Karatay Belediye Arşivi)



Görsel 7-8. Klasik Sepet Örmek Tekniği (Zuhal TÜRKTAŞ arşivi 2020)

Projede usta öğretici olarak yer alan Yasemin Akın'ın ifadesi ile "Günümüz modern uygulamalarına yönelik farklı teknikleri de denedik, proje katılımcıları eskiden bildikleri sepet örgü tekniğini çoğunlukla uygulamak istediler ama onlara farklı biçim ve büyüklükteki sepetlerin oluşmasını sağlayan yeni biçimleri de örnek vererek ürün çıktılarını zenginleştirdik" demiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Proje Kapsamında Üretilmiş Farklı Tip ve Renkte Örölmüş Sepet Örneği (Karatay Belediye Arşivi)

Genellikle alınan siparişler çoklu gruplardan oluşan aynı tip sepetler olduğundan tekniğin öğrenilmesi ve uygulanması aşaması kolaylıkla aşılmaktadır. Daha çok yaşları daha ileri olan ve eskiden sepet örmek deneyimi bulunan katılımcılar sepetin iskelet kısmını oluşturmakta, genç ve sepet örmeyi henüz proje ile öğrenen katılımcılar ise sepet duvarlarını örmek işlemini gerçekleştirmektedir (Görsel 10).



Görsel 10. Genç Proje Katılımcısı (Karatay Belediye Arşivi)

2.1.4. Sepet Tipleri ve Kullanım Alanları

Konya yöresinde üretilen, yörenin tarımsal ürün yelpazesi içinde daha çok kuru erzak ve üzüm taşınmasında kullanılan sepete "kölemen sepeti" denmektedir. Sepetler kullanılacakları yerlere göre çeşitli boy, biçim ve isimde yapılırlar ve kullanılırlar.

Sepetçilik genelde bir el sanatı olduğu için her yöreye göre çeşitli şekilleri vardır. Örülen sepetin hangi amaçla kullanılacağı, örgüsünde kullanılacak malzemeyi ve şeklini belirler. Örneğin tahıl veya sıvı konulacak bir sepetin son derece sık örülmesi, aralarına başka malzemelerin kullanılması gereklidir. Bunun yanında, kafes, ağ, tuzak vb. yerlerde kullanılacak sepetler ise delikli olarak tasarlanırlar.

Sepetin, daha ağır yükler taşımaya yarayan, kaba örgülü, sağlam ve hacimli olanına ise küfe denir. Küfelere, hamal ve zahire küfesi gibi isimler verilir. Küfeler zahire ambarlarında zahire saklanması veya tohumluk tahılların saklanması için de kullanılırdı. Küfe sepetten daha büyük olmasının yanında şeklen yuvarlak veya dört köşe olarak üretilebilir. Bazı küfeler iki yanındaki meşin askılıklarla sırta alınır, böylelikle yükün kolay taşınması sağlanmış olur. Yükten iyice ağırlaşmış bir küfenin sırta daha az zahmetle alınmasını sağlayan üçayaklı küfe sehpaları vardır. Küfe de sepet gibi, kullanıldığı işe göre "oduncu küfesi", "pazarıcı küfesi", "kömür küfesi" vb. şeklinde adlandırılırlar. Bahçıvan küfesine ise ayrı bir isim verilerek "çatma" denir.

Proje kapsamında üretilen sepet çeşitlerine bakıldığında ise daha çok günlük ihtiyaçların giderilmesinde taşıma amaçlı kullanılacak meyve ve erzak sepetlerinin örüldüğü görülmektedir. Alınan siparişler doğrultusunda promosyon amaçlı küçük turistik sepetler örülmüş, değişen siparişlere göre ise daha ebatlı sepetler için tasarım hazırlığı yapılmıştır. Çoklu gruplar şeklinde (500-1000 arasında aynı tip ürün siparişi alınabilmektedir) siparişler alındığı için teknik kolaylıkla uygulanmaktadır (Görsel 11).



Görsel 11. Sipariş Doğrultusunda Çalışan Proje Katılımcısı (Karatay Belediye Arşivi)

2.2. Satış ve Pazarlama Faaliyetleri

Proje ile yüzyıllar öncesine dayanan kültürün yeniden canlandırılması sağlanırken ayrıca projede katılımcı olan kişilerin meslek sahibi olarak aile bütçesine katkı sağlaması hedeflenmiştir. Belediye kanalı ile bazı termal oteller için yüksek sayıda (1000 civarı) sipariş alınmış ve sepetler üretilmiştir. Siparişler ile ilgili Karatay Belediye Başkanı Hasan KILICA "Burada yapılan ürünlere şimdiden siparişler gelmeye başladı, piyasaya çok kaliteli ürünler çıkıyor. Bu ürünleri birçok kamu kurumları, birçok sivil toplum kuruluşları ve bazı oteller, şirketler şimdiden sipariş vermeye başladılar. İnşallah bu proje geliştikçe belki kooperatif kurulma aşamasına gelecekle. Burada yaşayan vatandaşlarımızın ciddi anlamda gelirleri de artmış olacak" şeklinde ifade etmiştir.

Proje başlangıcının üstünden bir yıla yakın zaman geçmesine rağmen eğitim alan kursiyerlerin bazıları evlerinde ve kapı önlerine kurdukları çadır-

larında sipariş sepetlerini örmeye devam etmektedir. Bu noktada eğitimci Yasemin AKIN ve Proje Koordinatörü ve Karatay Belediyesi çalışanı Fatih ALBENİ aldıkları siparişleri proje katılımcılarına ileterek projenin sürdürülebilirliğini sağlamaktadırlar. Bu çerçevede genellikle Belediye kanalı ile alınan toplu siparişlerin değerlendirildiğini görmekteyiz. Konu ile ilgili görüşülen Yasemin Akın bambu malzemedeki küçük şekerliklerin 20-30 TL arasında pazarlandığını ifade etmiştir. Ayrıca siparişlerin daha planlı bir şekilde alınabilmesi ve üretimin düzenli sağlanması bakımından Belediye'nin bu proje çıktılarını için bir kooperatif kurma düşüncesini de aktarmıştır. Proje kapsamında üretilen küçük sepetler yine içlerine yöresel yiyecekler yerleştirilerek devlet büyüklerine hediye edilmiş, bu sayede ördükleri sepetlerin gördüğü ilgi dolayısıyla proje faydalanıcılarının yaptıkları iş ile ilgili motivasyonları önemli ölçüde geliştirilmiştir.

Projenin üretim, satış ve kazanımlarından oldukça memnun olan Tatlıcak Mahallesi'nin ileri gelenlerinden Şahin Hakikat konu ile ilgili;

"Bizim bu 30 senelik mesleğimiz. Biz bunu yapardık, satardık. Gençlerimiz, hanımlarımız, çocuklarımızın tümü bunu yaparlardı. Ama bizim mahallemizi son 1-2 seneye kadar boş bıraktılar. Bizim elimizden tutan olmadı. Bize bir iş gösteren olmadı. Çocuklarımız, gençlerimiz de imkânsızlıklardan yanlış işlere gittiler. Bizim çocuklarımızın uyuturucuya, kötü işlere bulaşmaması için belediye bize el atacak, bizim çocuklarımızı işe alacak; işe alınmayanlar da bu el işlerine devam edecek Allah nasip ederse"

ifadelerini kullandı.

2.3. Proje Yararlanıcılarının Bazı Özellikleri

Proje kapsamında eğitim kursuna katılan faydalanıcılarına sorulduğunda Konya'nın bu etnik bölgesine çok eski tarihlerde göç yolu ile Balkanlardan gelip yerleştiklerini bildiklerini ifade etmişlerdir. Dolayısıyla sepet örme tekniklerini ve günlük hayattaki kullanımlarını, geldikleri topraklara bağlayan mahalle sakinleri, aile büyüklerinin bundan 50-60 yıl önce bu mesleği icra ettiğini ve Konya'nın sepet ihtiyacını karşıladıklarını belirtmişlerdir. Konya bir sepet üretim merkezi değildir. Bu noktada sınırlı bir yerel mevkide bu el sanatı canlı tutulmaya çalışılmıştır. Proje katılımcıları eskiden hasır ve sepet üzerine mesleklerinin olduğunu ancak zamanla bu mesleği yapamadıklarını ve unutulduğunu ifade ederek bu projeye bu sanatı yeniden canlandırma ve aile ekonomilerine katkı sağlama fırsatı sunan proje imkânını heyecanla karşılamıştır.

2.3.1.Cinsiyet –Yaş ve Eğitim Durumları

Projede Tatlıcak mahallesinde yaşayan ve yaşları 18 ile 70 arasında değişen 38 katılımcı bulunmaktadır. Bu kişiler iki grup halinde eğitilmiştir. Birinci grupta yer alan 20 kişinin 9'u bayan 11'i erkek katılımcıdır. Yaşları değişiklik göstermekle birlikte genç katılımcılar, tüm katılımcıların yaklaşık dörtte biri kadardır. İkinci grupta ise katılımcıların 6'sı bayan 12'si erkektir. Projenin tümünde 15 bayan, 23 erkek katılımcı eğitim almış ve projeden faydalanmıştır. Katılımcıların eğitim durumlarına bakıldığında genç yaşta az sayıda katılımcı dışında diğerlerinin okuma yazması bulunmamaktadır. Herhangi bir eğitim alma imkânı olmayan bu dezavantajlı gruptaki kişilerin, proje ile sürdürülebilir bir iş sahibi olması hedeflenmiştir.

2.3.2.Meslekleri, Sosyal ve Maddi Durumları

Kursiyerlerin mesleki durumlarına bakıldığında, herhangi bir düzenli iş sahibi olmadıkları görülmüştür. Genellikle günlük işlerde ücret karşılığı çalışan kursiyerlerin eğitim durumlarına da paralel olarak çoğu zaman yasal olmayan işler ile uğraştıkları ve hem kendilerinin hem de ailelerinin zarar gördüğü tespit edilmiştir. Bu olumsuz gelişmelerin bölgede mutlaka yerel kalkınma projeleri ile aşılabileceği sonucundan hareketle Tatlıcak mahallesinde bazı kalkınma projeleri planlanmıştır. Konya'da suça karışma oranının yüksek olduğu mahallede hayata geçirilen proje ile mahalle sakinleri iş sahibi olacak ve mahalle gençlerinin geleceğe daha güvenli bakması sağlanacaktır. Yetkililer ile projenin olumlu sonuçları hakkında görüşüldüğünde "Bu sanatın öğrenilmesi ile vatandaşlarımıza, gençlerimize sahip çıkmış oluyoruz, hanelerine, evlerine belli bir miktarda para girecek. İnşallah bu sanatı öğrenerek burada hem gelir seviyeleri artacak, hem de dezavantajlı konumları avantaja dönüşmüş olacak" ifadelerini kullanmışlardır.

Eğitim seviyelerinin oldukça düşük olduğu mahallede bayan katılımcılar da erkekler gibi herhangi bir iş sahibi değildir. Yaşlı katılımcıların bazıları gençliklerinde sepet örme ve hasır dokuma işi ile ilgilendiklerini, bu işlerin devamı olarak hasır dokuma projelerinin de geliştirilmesi halinde uygulama yapabileceklerini ifade etmişlerdir. Mahalle sakinlerinden Arife Hakikat, "Devlet bize bu imkânı tanıdıysa bunun devam etmesini istiyoruz. Ustalığımızı geliştirmek istiyoruz. Devam etmesini istiyoruz. Herkes geliyor, ilgileniyor" şeklinde ifade etmiştir. Kursta kendini geliştiren Fatma Tarman ise "Bize imkân tanımalarını isteriz. Başka bir şey istemeyiz. Bizi kurtarmalarını isteriz. Sanatımızın canlanmasını, çocuklarımızın meslek sahibi olmasını isteriz" şeklinde yorum yapmıştır (Görsel 12). Tatlıcak Mahallesi'nin eski muhtarlarından Ali Hakikat ise "Burası bizim bir ekmek kapımız oldu. Eskiden bunları bildiğimiz için, elimiz yatkın olduğu için kendimiz biliyoruz

ama gençlerimiz bilmiyordu. Şimdi o gençlerimiz de öğrenmeye başladı" şeklinde ifadeye bulunmuştur (Karatay Belediyesi Arşivi).



Görsel 12 Proje Eğitimi Esnasında Konya Eski Valisi Cüneyt Orhan TOPRAK ve Karatay Belediye Başkanı Hasan KILCA kursiyerler ile (Karatay Belediye Arşivi)

3. Değerlendirme ve Sonuç

Kökü çok eskilere dayanan sepet örme, sepetçilik sanatı; günümüzde ambalajlama tekniğinin gelişmesiyle eski canlılığını kaybetmiştir. Çünkü eskiden malların piyasaya sürülmesi, tarım, bahçe, bağ ve balıkçılık ürünlerinin taşınması, pazara götürülmesi ve pazarlanmaları sepetle yapılırdı. Modern ambalaj sanayi ise bugün sepetçiliği yok etmiştir. Buna karşılık, dekoratif amaçlı sepetçilik gelişmiştir. Bu gelişme mobilyacılıkta sandalye ve koltuk yapımında da kendini göstermiştir.

Sepetçilik ve küfecilik günümüzde yok olmaya maruz kalan mesleklerdendir. Bu mesleği halen icra eden az sayıdaki usta ile birlikte mesleğin de yakın bir gelecekte hayatımızdan çekileceğini söyleyebiliriz.

Şehir hayatındaki tüketim talebinin son kaynağı olan çiçek ve çeyiz sepeti gibi daralmış pazar alanları ise ucuz ithalat ile gelen ürünler tarafından yok edilmektedir. Plastik mutfak araç ve gereçleri, paket ve ambalaj sanayinin gelişerek oldukça hızlı ve ucuz mal üretmesi sepetçiliği ciddi biçimde erozyona uğratmıştır.

Teknolojinin gelişmediği dönemlerde taşıma işinde kullanılan sepetleri yapan sepetçiler ya da küfeciler, taşıma sektörünün gelişmesi, plastik ve plastik türevi maddelerden yapılmış benzer malzemelerin kolay ve seri yapımı, ekonomik oluşu nedeniyle bu meslek de unutulmuş zanaatlar arasında yerini almıştır. Bu konuda bazı yerel kırsal kalkınma projelerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bugün Anadolu'da bazı örnekleri bulunan bu tip faaliyetler, kaybolmakta olan sanatların yeniden can bulmasını sağlamakta ve hammadde kullanımını destekleyerek yeni işkollarının oluşmasına katkı sağlamaktadır.

Çalışmaya konu olan projenin sözü edilen gerekçelerle sosyal, bireysel ve ekonomik katkı sağlayacağı görülmektedir. Bu çerçevede proje kapsamında daha sonra oluşturulabilecek kurs kontenjanlarının da dolacağı öngörülmektedir. Katılımcılara kurs süresi boyunca proje ortağı olan İŞ-KUR tarafından günlük 30 TL ücret sağlanmış, bu ücrete ihtiyacı olan ve düzenli çalışma alışkanlığı kazanmak isteyen katılımcılar için motivasyon kaynağı olmuştur. Ayrıca kurs programları sonunda kursiyerlere Karatay Halk Eğitim Merkezi tarafından Meslek Edindirme Belgesi verilmiştir. El sanatları öğretmeni Yasemin Akın tarafından eğitim verilen kursa katılan kişilerin daha önce bu tür bir belge sahibi olmadıkları öğrenilmiştir. Kurs sürecinde öğrendikleri ile ilk etapta proje kapsamında satış yapacak mahalle sakinleri daha sonraki dönemlerde ise meslek sahibi olarak bir araya gelmek suretiyle aile bütçelerine katkı sağlamayı hedeflemişlerdir. Yapılan bu çalışmalar ile sosyal, bireysel ve ekonomik açıdan dezavantajlı kişilerin istihdam olmasına katkı sağlanacaktır (Görsel 13).



Görsel 13 Proje Yürütücüleri ve Katılımcıları (Karatay Belediye Arşivi)

Bu tür projeler ile küçük el sanatlarının modern dünyada kullanılabilirliği sorgulanmaktadır. Aslında birçok sanat alanında yaşanan olumsuz tükenişin bilimsel platformlarda tartışıldığı ve çözüm önerisi olarak sunulan sosyal sorumluluk projeleri kapsamında bu proje başarılı bir örnek olarak yer alabilir. Yerel yönetimlerin desteği ve farklı kurum ve kuruluşların ortaklığı ile küçük sermayeler kullanılarak oluşturulan bu tür projelerde, sosyal güvenliği ve eğitimi olmayan bireylerin yaşama tutunması da ayrıca önemli bir çıktıdır. Her ilde, o ilin dezavantajlı gruplarının yararlanıcı olabileceği ve küçük el sanatlarının üretilebileceği bu tür projeler oluşturulmalı ve bu proje modeli diğer yerel yönetimler ile üniversitelere örnek teşkil etmelidir.

Kaynakça

Atay, A. (1987). Örgüçülük, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s:691.

Gürtanın, N. (1961). Türkiye’de Nebati Örüçülükte Kullanılan Ham Maddeler ve Bunlardan Yapılan Mamuller ile Bu Ham Maddelerin Selüloz ve Alfa – Selüloz Değerleri Üzerinde Araştırmalar, Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları, s. 53- 54,

Karaman, G.H. (1989). Giresun İli Bulancak İlçesi’nde Üretilen Ağaç İşleri ve Bitkisel Örüçülük Ürünleri Üzerinde Bir Araştırma, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, s:241.

Shaw, R. (1999). “Baskets” America’s Traditional Crafts, Print in Hong Kong, s:9-119.

Türktaş, Z. (2015). “Semercilik, Süpürgecilik ve Sepetçilik”, Konya Ticaret Odası, Yeni İpek Yolu Dergisi Özel Sayısı, Konya Kitabı XV, Kaybolmuş ve Kaybolmaya Yüz Tutmuş Meslekler, Cilt:2, Konya, s:376-387.

Türktaş, Z.(2018). “Konya İlgin Kapaklı Köyü’nde Bitkisel Hammaddelerin Değerlendirilmesi”, Uluslararası Akdeniz’de Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildiri Kitabı, Antalya, s:99-108.

Türktaş, Z. (2020). “Hasır ve Sepet Sanatı Karatay’da Yeniden Canlandı” Köşe Bucak Dünya, Ocak-Şubat 2020, Sayı:47, Konya, s.46-50.

Türktaş, Z. (2020). “Göller Bölgesi’nde Bitkisel Dokumacılık” Gece Yayınları, Ankara.

Canlı Kaynaklar

Kürşat BİLGİN..... Konya Karatay Halk Eğitim Merkezi Müdür Yardımcısı

Fatih ALBENİKonya Karatay Belediyesi Başkan Yardımcısı Özel Kalemi / Proje Koordinatörü

Yasemin AKIN.....Konya Halk Eğitim Merkezi El Sanatları Öğretmeni

Kültür Aktarımında Bireysel Sosyal Sorumluluk ve Dilin Doğru Kullanımı: Bir Afiş Tasarımı

Doç. Dr. Bahar Urhan
Doç. Dr. Çağrı Gümüş

Makale Geliş Tarihi: 22.08.2020
Yayına Kabul Tarihi: 10.04.2021

Özet

Kültür aktarımının en güçlü aracı olan dil toplumun kimliğini koruması bakımından oldukça önemlidir. Bu nedenle dilin doğru kullanımı, toplumların kimliğini muhafaza edebilmesini sağlar. Bu çalışmanın başlıca amacı dijital iletişimin de etkisi ile yozlaşmaya başladığı düşünülen dilimizin özellikleri ve kelimelerinin muhafaza edilmesinde toplumun nüvesi olan bireylerin sosyal sorumluluğuna dikkat çekmektir. Klavye ile yazı yazmaya alışan gençlerin, kelimelerin orijinal haline sadık kalmaya dikkat etmiyor olması bireysel sorumluluk bilincinin yeterli olmadığını göstermektedir.

Söz konusu durumun tespiti için, bir özel üniversitede öğrenim gören 18-22 yaş aralığında 218 öğrenciye yaygın olarak yanlış kullanılan kelimelerin, yazılı olarak doğru halinin bilinirliğini ölçmek üzere tasarlanmış kısa bir test eş zamanlı olarak uygulanmış, bu anketin sonuçlarına göre kelimelerin bilinirliğinde eksikler olduğu tespit edilmiştir. Durumun tespit edilmesinin ardından alan yazın taraması ile dilin kültürel miras olarak aktarımının önemi ortaya konulmaya çalışılmış ve dijital bir afiş tasarımı aracılığı ile söz konusu soruna çözüm önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Dil, İletişim, Tasarım, Kültürel Miras

INDIVIDUAL SOCIAL RESPONSIBILITY AND CORRECT USE OF LANGUAGE IN CULTURE TRANSFER: A POSTER DESIGN

Abstract

Language, which is the most powerful tool of cultural transmission, is very important in terms of preserving the identity of society. For this reason, the correct use of the language can preserve the identity of societies. The main purpose of this study is to draw attention to the social responsibility of individuals who are the core of society in preserving the language features and words of Turkish, which is thought to be corrupted by the effect of digital communication. The fact that young people who are accustomed to typing with the keyboard, do not pay attention to remain true to the original state of the words shows that the individual responsibility awareness is not sufficient.

In order to determine the situation, a short questionnaire designed to measure the awareness of the misused words in written form was applied simultaneously to 218 students between the ages of 18-22 who were studying at a private university. After the determination of the situation, the importance of the transfer of language as a cultural heritage was tried to be revealed by literature review and a possible solution to the problem has presented via a digital poster design.

Keywords: Culture, Language, Communication, Design, Cultural Heritage.

Doç. Dr. Bahar Urhan. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü, Antalya. E-posta: baharurhan@akdeniz.edu.tr ORCID: 0000-0001-5559-9311

Doç. Dr. Çağrı Gümüş. KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Konya. E-posta: cagrigumus79@gmail.com ORCID: 000-0001-5901-9708

Giriş

İletişimin teknoloji içine hapsolmaya başlaması ve buna bağlı olarak kendini gösteren toplumsal sorunlar yüzeysel olmaktan çıkmış, bilimin yardımı ile çözülmesi gereken habis olgulara dönüşmüştür. Bu durum tamamen teknoloji içerisine doğmuş olan yeni nesillerin farkına varamadığı, önceki nesillerin ise büyük bir tehlike olarak gözlemlediği bir gerçekliktir. Bu nedenle yeni nesillerin toplumsal değerlere olan duyarlılığını artırmak bir nevi kültürel yozlaşmayı engellemek anlamına gelebilmektedir. Çalışma içerisinde sıklıkla vurgusu yapılan bireysel sosyal sorumluluk olgusunun kültür aktarımı açısından incelenmesi alana sözü edilen sorunların çözümü açısından bilimsel katkı sağlayacaktır. Bu nedenle dijital nesillere kendi anlayacakları dilden yaklaşmanın, bu bağlamda da kısa ve etkili mesajlar vermenin etkinliği çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Kültür ve dilin ayrılmaz bir bütün olması, dilin yozlaşmasının kültüre verdiği zarar ve kültürel mirasın aktarılmasında bireylerin sorumlulukları, çalışmanın teorik çerçevesini oluşturmaktadır. Bu soruna çözüm olabilecek faaliyetlere uygun bir örnek olması bakımından afiş tasarımı ile farkındalık yaratılmak istenmiştir. Bireysel sosyal sorumluluğun geliştirilmesi ve mevcut sorunun çözümüne katkı sağlaması bakımından çalışma çerçevesinde sosyal medya ve dijital mecralarda sergilenmek üzere tasarlanan afişler ve bu afişlerin analizleri de çalışma içerisinde yer almaktadır. Mesajı kısa ve öz biçimde iletmesi ve yeni neslin aşına olması bakımından bir test biçiminde tasarlanan afişlerin amacı bireylerin bu konudaki eksikliğini test etmelerini, doğru formları kalıcı biçimde öğrenmelerini sağlamak ve kültür aktarımı açısından dilin doğru kullanımı konusunda gençlerin bireysel sosyal sorumluluklarının altını çizmektir.

Kültür ve Dil

Dilin bir bütün olarak; kültürün tanımı, ifadesi ve aktarımı açısından önemi oldukça büyüktür. Dilbilimsel ayrıntıların (hem içerik hem de form olarak) derin kültür anlayışı ile alaka düzeyi çok açıktır. Bir başka deyişle, dilsel biçimin kültürel önemi, hatları belirli kültürel düzenden çok daha gizli bir seviyede yer almaktadır (Sapir, 1985: 26). Kültürün hem özüne hem de şekline ait olan dil ve onun doğru kullanımı, bir çeşit kültürel kişilik özelliği olarak düşünülmelidir. Nasıl ki insanların kendilerine has hassasiyetleri mevcuttur, kültürlerin de en hassas olması ve muhafaza etmeye en özen göstermesi gereken özelliği, dili olmalıdır. Kültür dil aracılığı ile öğrenilmektedir.

Dilin öğretilmesi ve korunması sürecinde kültür gerek yazılı gerekse sözlü ve görsel araçlarla tutumlar ve eylemler yaratması bakımından bu sürecin

en önemli parçasıdır (Durmuş, 2019: 51). Öte yandan Edward T. Hall'a göre; madem kültür birtakım öğeleri aracılığı ile öğrenilebilmektedir, o halde öğretilbilir olduğu da ortadadır. Ancak bununla ilgili kültürü oluşturan öğeler içerisinde sadece dil öğretiminde başarılı bir çerçeve olduğu görülmektedir. Dil konusunda elde edilen öğretilme başarısının ölçütleri, kültürün diğer sistemlerine de uyarlanabilir. Dille ilgili bu ölçütler şunlardır:

1. Kökleri diğer ileri yaşam formları ile yaygın olarak paylaşılan biyolojik bir aktivite olmasına dayanmaktadır. Geçmişle bağı koparmamak şarttır.
2. Diğer sistemlere başvurmadan kendi terimleri içerisinde analiz yapılabilir. Böylece daha karmaşık birimler halinde oluşturulabilecek izole edilmiş bileşenler içerecek şekilde düzenlenebilir.
3. Kültürün geri kalanı dile de yansır ve dilin kendisi de kültürün geri kalanına yansır (1959: 61). Bu bağlamda dilin bir kültür ögesi olarak öğretilbilir olması mümkün hale gelmektedir. Bu ölçütler kültürün başka öğelerine (normlar, adetler, din vb.) uygulansa da dil öğretiminde elde edilen teknik yapıya benzer başarılı bir yapının oluşması mümkün görünmemektedir.

Bir toplumun dili, kültürü ve tarihi, birbirini tamamlamakta olan ve iç içe geçmiş kavramlardır. Tarihsel süreçte gerçekleşmiş olaylar ve farklı bakış açıları kültürü de etkilemiştir. Dil ve kültür devamlı olarak birbirini etkilemektedir bu nedenle de dilde ortaya çıkan yozlaşma ile kültürel yabancılaşma eşzamanlı olabilmektedir. Toplumlar kendi ihtiyaçları doğrultusunda dili meydana getirmiş ve kullanmaktadır. Dolayısıyla toplumun kullandığı kelimeler de ihtiyaçlarına cevap vermek üzere tasarlanmış seslerden ibarettir. Kültürleri ayakta tutan dildir bu nedenle bazı sosyal bilimciler toplumları dil-kültür sistemi olarak tanımlamaktadır (Karahisar, 2013: 73). Çamdereli'ye (2006) göre, dilin var olup sürdürülmesi için toplumun ortak bir dilde uzaklaşması gereklidir. Diller toplumların ortak akli, ortak deneyimi ve birikimidir bu nedenle ortak bir düşünce ile hayat bulmaktadır. Dil üzerinde sözü geçen uzlaşma sona erdiğinde ya da kaybolmaya başladığında ortaya çıkan karmaşa dilin toplumun ortak düşüncesi olabilme becerisini yitirmesine neden olacaktır. Bu bakış açısı ile toplumun ortaklığını yitirmesi ve kaybolması mümkün görünmektedir. Dilde meydana gelen olumsuzluklar toplumun tarihsel ve kültürel birikimini de tehlikeye sokmaktadır. Toplumlar üzerindeki etkisi herkesçe bilinen ve toplumları şekillendirme ve yön verme becerisine sahip olan kitle iletişim araçları, dilin doğru kullanılması ve kusurların elimine edilmesi bakımından önemli bir sorumluluk taşımaktadır. Yeni nesillerin kullandığı ve en fazla vakit geçirdiği sosyal medya ise günümüzün kitle iletişim araçları içerisinde en etkili araç olarak öne çıkmaktadır. Bu yüzden gençlere sosyal medya aracılığı ile ulaşmak ve

bu şekilde mesaj iletmek etkili bir yöntem olacaktır.

Sorumluluk ve Bireysel Sosyal Sorumluluk

Sorumluluk terimi felsefe alan yazınında, antik kökenleri olmasına rağmen, nispeten geç incelenmeye başlanmış bir kavramdır. Terimin, mesuliyetin doğası ve sonuçları ile ilgili tartışmalar sonucu ortaya çıkmış olduğu ve mesuliyetin sorumlulukla eşanlamı olduğu kabul edilmektedir. McKeon, kavram tarihçesinde, sorumluluk isminin, 17. ve 18. yüzyıllarda, kral ya da parlamento tarafından gündeme getirilen suçlamalara cevap verilebilme fikirlerine atıfta bulunmak için İngilizce, Almanca ve Fransızca olarak görünmeye başladığını belirtmektedir. Buna göre sorumluluk güvenilir olma ve yükümlülükleri yerine getirme konusunda, ahlaki olarak hesap verme kabiliyetidir. Çok daha önce, Plato, Aristoteles ve Zeno dâhil olmak üzere Yunan filozofları, mesuliyet kavramını; adalet, görev ve haksızlıkla ilgili ceza analizlerinde kullanmışlardır. Çağdaş felsefede ise halen kabul edilen nedensellik ve sorumluluk çerçevesindeki iki yönü ile sorumluluğun anlamları ayırt edilmektedir (Schlenker, Britt, Pennington, Murphy ve Doherty, 1994).

Günümüzde birçok insan yardım kuruluşlarına ve sosyal sorumluluk fonlarına para bağışlamakta, doğa dostu ürünler tüketmekte, kan bağışlamakta ya da zamanlarını ve hatta bazen hayatlarını iyi amaçlar için feda etmektedir. Bu gibi sosyal davranışlar birbirine bağlı değişik motivasyonların bir karışımıdır. Bu motivasyonlardan ilki; gerçek ve özgün özgecilik tarafından yönlendiriliyor olmasıdır, çünkü insanlar farklı derecelerde iyi şeyler yapmayı ve yardım etmeyi istemektedir. İkincisi maddi teşvikler olabilmektedir çünkü bu gibi maddi katkıların vergiden düşülebilir olması durumunda insanların hayır kurumlarına maddi katkıda bulunma ihtimali daha yüksektir. Üçüncü olarak ise, yardımların toplumsal öz-saygı kaygısından da yönlendiriliyor olmasıdır. İnsanı yönlendiren bu davranışlar, başkalarının gözünde ve aynı oranda da insanın kendi gözünde kendisinin nasıl bir insan olduğunu tanımlamaktadır (Be' nabou ve Tirole, 2010: 3). İnsan, nasıl bir insan olduğu ile ilgili kendi içindeki algı arayışını sorumluluk duygusu ile eşgüdümleyebilir.

Bireysel sosyal sorumluluk, insanların toplumsal sorunlarla ilgili sergilediği bilinçtir ve kapsamı toplumun ihtiyaç ve taleplerine göre değişebilmektedir. Bireysel sosyal sorumluluk devletin ya da şirketlerin sosyal sorumluluk adı altında yapmakta oldukları eylemlerden farklıdır ve bu tür eylemlerin dışında, birey bazında gerçekleşmektedir. Bu eylemlerin gerçekleştirilmesinde bireyler herhangi bir çıkar gözetmez ve toplumsal normlar ve değerler çerçevesinde faaliyette bulunurlar. Buna göre bireysel sosyal sorumluluk:

1. Zorunlulukla gerçekleşmemesi bakımından üst düzey bir davranış şeklidir. Bireysel sosyal sorumlulukta gönüllülük esastır.
2. Bireylerin içinde yaşadığı toplumun sorunlarına ilgili olmasını gerektirdiğinden bir farkındalık süreci içerisinde gerçekleştirilen eylemlerdir.
3. Eğitim ve aile tarafından öğretilbilir özellikte olması bakımından, duyuşsal ve bilişsel bir süreç içermektedir.
4. Bir çeşit iş birliğidir ve etkili sonuç alabilmek adına doğal çevreden edinilen paydaşlarla bir proje şeklinde yönetilebilir.
5. Toplumun genel ve özel olarak düşünölebilecek tüm alanlarını kapsar ve bunlara dönük olarak gerçekleştirilir (Eraslan, 2011: 83). Bireysel sosyal sorumluluk bilinci ile yetiştirilen nesiller, sadece somut miraslarına değil soyut miraslarına da değer verir ve gönüllü olarak sahip çıkabilir. Bu gibi değerlerin korunması ve aktarılmasının kişilerin bireysel sosyal sorumluluğu ve topluma gönüllü olarak faydalı olmanın bir yolu olduğunun altını çizmek önemlidir. Dolayısıyla, hedef kitlesi gençler olan ve bu amaca hizmet edecek mesajları, gençlerin zihinlerinde yer etmesi amacıyla, görsel pekiştirme yoluyla sunmak oldukça faydalı olacaktır.

Yeni Nesiller ve Dil Kullanımı

Ferdinand de Saussure, yazının görüntüsünün, yazının sesinin yerini aldığı, insanın zihninin bu görüntüyü kaydettiğini ileri sürmektedir. Bu durumun yarattığı olumsuz sonuç ise çocukların ve gençlerin zihninde sosyal medyada görmüş oldukları yanlış kelimeleri olduğu gibi zihinlerine kaydediyor olmalarıdır. Üstelik Saussure, insanların görsel izlenimlerinin işitsel izlenimlerinden daha güçlü olduğunu açıklamakta bu da sosyal medyada Türkçe'nin yanlış kullanılmasının hafızada güçlü bir biçimde yer alması anlamına gelmektedir. Yeni nesillerin sıklıkla içinde bulunduğu sosyal mecralarda, kelime kısaltmalarını ve yanlış yazımı önemsemiyor olmaları, dil ve düşünce arasındaki bağın da giderek kaybolmasına neden olmaktadır (Karahisar, 2013). İnternet ortamının kendine has olarak üretmekte olduğu kültür içerisinde kendi öz kültürümüzü yitirmeye başladığımız açıktır bu da dilin kültüre has olan formunu kaybetmeye başlaması anlamına gelmektedir.

Günümüzde değişim hızına ayak uydurmakta zorlanılan teknolojik gelişmeler nedeniyle gençlerin kültürel mirası koruması ve aktarması bağlamında zorluğa neden olmakta, ancak buna çözüm olarak da teknolojinin kullanılması gerekliliği kendi içinde bir ironi haline gelmektedir. Çünkü teknoloji ve internet kavramlarının gücü kendini çoktan ispatlamıştır. Herkesin

her an her yerde olabilme imkânı, gençlerin zaman ve mekân kavramından uzaklaşmasına yol açmıştır. Bu derece teknoloji ile iç içe olmak ise tehlikelerinin yanı sıra içerisinde fırsatlar barındırmaktadır. Başka bir deyişle, küreselleşmenin kültürleri korumaya yardımcı bir süreç olarak değerlendirilmesi ve bu yönde çalışmalar yapılması mümkündür (Kasapoğlu Akyol, 2016: 151). Küreselleşme dilin dönüşümü ve değişiminin en etkili sebebidir ancak aynı zamanda, bu konuda tedbir alınmasının da en uygun zemini olabilir.

Dilin dönüşümü ve değişimi, o dili konuşan nesillerin kullanımı azaltmasının sonucunda, bir eskime olarak tanımlanmaktadır. Dilin değişmesi nesiller arası kültürel aktarımın başarısızlığı anlamına gelmektedir. Sosyologlar dilin değişmesi ve dönüşmesini biraz daha ileri boyuta taşıyarak somutlaştırmış ve nesiller sorunu adını vermişlerdir. Bu sorunun özü şudur; insanlar sürekli olarak doğar ve ölür, ancak bir kuşak kohortu olabilmek sosyo-kültürel bir olgudur. İnsanlar kuşaklar aracılığı ile tarihte aynı dilim içerisinde olmanın ruhunu taşımaktadır. Ve bu kuşakların kendinden öncekilerden etkilenme, kendinden sonrakileri de etkileme gücü vardır (Suslak, 2009: 202). Bu nedenle nesillerin ait oldukları kuşak içerisinde dil ile ilgili duyarlılıkları azalmaktadır ve dolayısıyla duyarsızlıkları da yeni nesillere olumsuz bir kültürel aktarım olarak kendini gösterecektir. Aynı şekilde önceki kuşağın görevi de aynı tarihsel dönem içerisinde birlikte yaşadığı alt kuşakların özelliklerine uygun bir biçimde, kültürel özellikleri teslim aldığı şeklini bozmadan aktarmaya çalışmaktır.

Sosyal Medya

Sosyal medya, bilgi edinmek, bilgi yaymak, iletişim kurmak veya toplumu bilinçlendirmek gibi amaçlar için kullanılmaktadır. Terim olarak bakıldığında sosyal medya, ağ teknolojileri aracılığıyla yapılan, etkileşim sağlamak ve iletişim kurmak amacıyla oluşturulan sistemlerdir. İnternet kullanıcılarına farklı uygulamalarla edinmek istedikleri bilgilere ve konulara ulaşma imkânı sunmaktadır. Erişim kolaylığının olması ve kendini yenileyebilmesi sosyal medyanın özellikleri arasındadır (Konuk ve Güntaş, 2019: 4). İnternetin gelişmesi ve yaygın olarak kullanılmasıyla birlikte telefon ve bilgisayarlar hayatın her alanında kendini göstererek vazgeçilmez öğeleri haline gelmiştir. İçinde bulunduğumuz dönemin teknoloji dönemi olması nedeniyle hemen hemen herkes telefon veya bilgisayara sahip olmakta ve sıkça kullanılmaktadır. Günümüzde internet, insanlar arası iletişimi gerçekleştirmede büyük önem taşımaktadır. Çünkü internete her alanda ve her anda erişebilmemiz, mesafeleri gözetmeksizin telefon veya bilgisayar aracılığıyla iletişim kurmamıza, bilgilere rahatça ulaşabilmemize neden olur. Bunu gerçekleştiren de sosyal mecralardan sıkça yararlanırız.

Sosyal medya, kullanıcılara birbirleriyle bazı yollardan etkileşim kurmalarını – haber, fikirler, bilgi ve çıkarları paylaşarak sağlayan web siteleri, çevrimiçi araçlar ve diğer interaktif iletişim teknolojilerine çoğunlukla verilen addır. Sosyal medya katılım ve bağlantıyı teşvik eden toplulukların ve ağların inşasını içermektedir (Ayten, 2013:4).

Sosyal medya gönderileri, bloglar, videolar, basın bültenleri gibi çevrimiçi içerik üreten kanallar aracılığıyla hedef kitleyle iletişim kurulabilmektedir. Bireylerin sosyal medyada gönderi paylaşmak, kampanya oluşturmak, yorum ve beğenileri artırmak gibi amaçlarının dışında hedef kitleyle etkileşimde bulunma arzuları da vardır. Bulduğumuz zaman içerisinde sosyal medya reklamları aracılığıyla hedef kitleye ulaşmak mümkündür. Bu reklamlarda görülen en önemli özellik, reklamların tıklanması sonucu marka ile hedef kitle arasında etkileşimin gerçekleşmiş olmasıdır. Hedef kitlenin reklama beğeni ve yorum gibi geri bildirimlerde bulunması olumlu bir süreçtir (Uğurlu, 2018: 205-206). Sosyal medya reklamlarının geniş kitlelere ulaşma imkânı göz önünde bulundurularak genç bireylere ulaşmak ve bu doğrultuda onları bilinçlendirmek amacıyla altı sosyal medya reklamı tasarlandı. Bu tasarımlar aşağıda görüldüğü gibidir.

Yöntem

Bu çalışma, yeni nesillerin soyut kültürel miras olarak dil kullanımı ve bir sonraki nesle aktarımının bir bireysel sosyal sorumluluk olarak ele alınması amacıyla tasarlanmıştır. Çalışmanın temel sorusu, üniversite eğitimi almakta olan Y ve Z kuşağına ait bireylerin kendi dilleri içerisinde yer alan birtakım kelimelerin kullanımı ile ilgili bilgi eksikliği olup olmadığıdır. Bu nedenle orijinal yazımı sıklıkla karıştırılan kelimelerden oluşan çoktan seçmeli bir test gönüllü olarak katılımcı olan 19-25 yaş aralığında olduğu görülen 218 özel üniversite öğrencisine eş zamanlı olarak sunulmuş, kelimelerde karşılaşılan kullanım hataları tespit edilmiştir. Çalışmanın bir sonraki aşamasında ise bu hataların telafisi ve doğru bilgi verme ihtiyacını karşılayabilmesi açısından sosyal medyada görünmesi planlanan postlar tasarlanmıştır.

Bu postların tasarlanma amaç ve biçimi dikkate alındığında çalışma aynı zamanda tarama modelinde betimsel bir araştırmadır. Sosyal medya post tasarımlarının hazırlanması amacıyla 3 öğretim üyesi, 1 eğitim uzmanı, 1 metin yazarı, 1 iletişim uzmanı 2 grafik tasarımcıdan oluşan bir uzman grup oluşturulmuştur. Öncelikle Türkçe kelimelerin doğru ve yanlış kullanımları ile ilgili strateji (amaç, problem tanımlandı ve hedef kitle belirlendi) ve yaratıcı strateji (slogan ve hedef kitleye verilecek mesajlar hazırlandı.) geliştirilmiştir. Sonrasında mesajı doğrudan açıklayan, mevcut problemi ve çözümü birlikte sunan bir slogan yapısı tercih edilmiştir. Seri bir sosyal

medya postu olarak oluşturulan tasarımlar için özenle seçilen içerikler, ti-pografiye taşınmıştır.

Bulgular

Çalışma içerisinde sadece öz Türkçe kelimelerin yanı sıra dilimize başka dillerden geçmiş, Türkçeleşmiş ve sıklıkla kullanılmakta olan kelimeler de seçilmiştir. Burada altının çizilmesi gereken dilin doğru kullanımı ve söz konusu kelimelerin Türkçeleşmiş hali ile doğru biçimde kullanılıp kullanılmadığıdır. Türkçede bazı kelimeler kök bakımından belki Türkçe değildir, fakat Türkçeleşmiş ve Türkçenin malı olmuştur (Timurtaş, 2008). Gönüllü katılımcılara, gençlerin sosyal medya yazışmalarında doğru yazımını sıklıkla karıştırdığı gözlemlenen 30 kelime: herkes, meyve, çünkü, makine, naylon, yanlış, düğüm, aferin, şoför, yalnız, ekşi, aşçı, kibrit, atölye, tespit, amfi, ataş, kravat, kopya, leğen, nispet, pembe, şalter, tüyo, şarj, ritüel, garaj, unvan, tembih, mevta kelimeleri, hangisi doğru? sorusu eşliğinde yanlış yazımları ile birlikte sorulmuştur.

<i>Doğru Kelime</i>	<i>(%) f</i>	<i>Yanlış Kelime</i>	<i>(%) f</i>
Herkes	97,7	Herkez	5,3
Meyve	92,8	Meyva	7,2
Çünkü	100	Çünki	-
Makine	66,2	Makina	33,8
Naylon	95,9	Laylon	9,41
Yanlış	92,8	Yallış	7,2
Düğüm	98,2	Düyüm	1,8
Aferin	84,6	Aferim	15,4

Şoför	82,8	Şöför	17,2
Yalnız	100	Yannız	-
Ekşi	99,5	Eşki	0,5
Şarj	94,6	Şarz	5,4
Aşçı	89,6	Ahçı	10,4
Kibrit	98,2	Kirbit	1,8
Garaj	100	Garaş	-
Atölye	98,6	Atelye	1,4
Tespit	83,3	Tesbit	16,7
Amfi	86	Anfi	14
Ataş	90	Ataç	10
Ritüel	85,1	Rituel	14,9
Kravat	94,1	Gravat	5,9
Kopya	98,2	Kopye	1,8
Leğen	98,6	Leyen	1,4
Nisbet	78,3	Nispet	21,7
Pembe	99,1	Penbe	0,9

Şalter	46,6	Şarter	53,4
Tüyo	89,2	Tiyo	10,8
Unvan	25,7	Ünvan	74,3
Tembih	92,3	Tenbih	7,7
Mevta	10	Mefta	90

Tablo 1. Katılımcıların Türkçe Kelimeleri Doğru Kullanım Düzeyleri

Buna göre; herkes kelimesini katılımcıların %97.7'sinin doğru, %2.3'ünün yanlış kullandığı; meyve kelimesini katılımcıların %92.6'sının doğru, %7.4'ünün yanlış kullandığı; çünkü kelimesini katılımcıların tamamının doğru kullandığı; makine kelimesini katılımcıların %66.5'inin doğru, %33.5'inin yanlış kullandığı; naylon kelimesini katılımcıların %96.3'ünün doğru, %3.7'sinin yanlış kullandığı; yanlış kelimesini katılımcıların %92.7'sinin doğru, %7.3'ünün yanlış kullandığı; düğüm kelimesini katılımcıların %98.2'sinin doğru, %1.8'inin yanlış kullandığı; aferin kelimesini katılımcıların %84.3'ünün doğru, %15.7'sinin yanlış kullandığı; şoför kelimesini katılımcıların %82.5'inin doğru, %17.5'inin yanlış kullandığı; yalnız kelimesini katılımcıların tamamının doğru kullandığı; ekşi kelimesini katılımcıların %99.5'inin doğru, %0.5'inin yanlış kullandığı; şarj kelimesini katılımcıların %94.5'inin doğru, %5.5'inin yanlış kullandığı; aşçı kelimesini katılımcıların %89.4'ünün doğru, %10.6'sının yanlış kullandığı; kibrit kelimesini katılımcıların %98.2'sinin doğru, %1.8'inin yanlış kullandığı; garaj kelimesini katılımcıların tamamının doğru kullandığı; atölye kelimesini katılımcıların %98.6'sının doğru, %1.4'ünün yanlış kullandığı; tespit kelimesini katılımcıların %83.4'ünün doğru, %16.6'sının yanlış kullandığı; amfi kelimesini katılımcıların %86.2'sinin doğru, %13.8'inin yanlış kullandığı; ataş kelimesini katılımcıların %89.9'unun doğru, %10.1'inin yanlış kullandığı; ritüel kelimesini katılımcıların %85.8'inin doğru, %14.2'sinin yanlış kullandığı; kravat kelimesini katılımcıların %94'ünün doğru, %6'sının yanlış kullandığı; kopya kelimesini katılımcıların %98.2'sinin doğru, %1.8'inin yanlış kullandığı; leğen kelimesini katılımcıların %98.6'sının doğru, %1.4'ünün yanlış kullandığı; nispet kelimesini katılımcıların %78.3'ünün doğru, %21.7'sinin yanlış kullandığı; pembe kelimesini katılımcıların %99.1'inin doğru, %0.9'unun yanlış kullandığı; şalter kelimesini katılımcıların %53'ünün doğru, %47'sinin yanlış kullandığı; tüyo kelimesini katılımcıların %89'unun doğru, %11'inin yanlış kullandığı; unvan kelimesini katılımcıların %73.9'unun doğru, %26.1'inin yanlış kullandığı; tembih kelimesini katılımcıların %92.2'sinin doğru, %7.8'inin yanlış kullandığı; mevta kelimesini katılımcıların %90.3'ünün doğru, %9.7'sinin yanlış kullandığı, tespit edilmiştir. Bu kelimeler içerisinde sadece garaj, yalnız ve çünkü kelimelerinin katılımcılar tarafından yüzde yüz doğru kullanılıyor olması kelimelerin doğru kullanım oranının %10 olduğunu göstermektedir.

Ayrıca anketin sonunda isteğe bağlı olarak kişisel görüş ve önerilerini belirtmelerini istediğimiz açık uçlu bölümde dile getirilen 13 yorum içerisinde; Gerçekten doğru kullandıklarını hiç sorgulamadığımız kelimeleri yeniden sorgulamamıza vesile olduğunuz için çok teşekkür ederim...; En son bizim de doğrularını öğrenebilmek için yanlış yaptıklarımız karşımıza çıkabilir.; Bu şekildeki karışıklık düzeyi hafife alınmayacak kelimelerin doğru kullanımı, umarım bu anket sayesinde çoğalır, ifadeleri de gençlerin bu yönde bir çalışmaya ihtiyaç duyup, değerini takdir ettiklerini göstermektedir. Diğer 10 yorum ise teşekkür ve çalışmaya başarı dilekleri şeklindedir.

Ayrıca anketin sonunda isteğe bağlı olarak kişisel görüş ve önerilerini belirtmelerini istediğimiz açık uçlu bölümde dile getirilen 13 yorum içerisinde; Gerçekten doğru kullandıklarını hiç sorgulamadığımız kelimeleri yeniden sorgulamamıza vesile olduğunuz için çok teşekkür ederim...; En son bizim de doğrularını öğrenebilmek için yanlış yaptıklarımız karşımıza çıkabilir.; Bu şekildeki karışıklık düzeyi hafife alınmayacak kelimelerin doğru kullanımı, umarım bu anket sayesinde çoğalır, ifadeleri de gençlerin bu yönde bir çalışmaya ihtiyaç duyup, değerini takdir ettiklerini göstermektedir. Diğer 10 yorum ise teşekkür ve çalışmaya başarı dilekleri şeklindedir.

Sosyal Medya Postları Analizi

Çalışmada tasarlanan sosyal medya postları üç aşamada analiz edilmiştir:

Görsel

Sosyal medya post tasarımlarına ilk bakıldığında büyük puntolarla, siyah renkte ve kalın olarak yazılmış boşluklardan oluşmuş Türkçe kelimeler görülmektedir. Bu kelimelerin hemen altında ise boşlukları tamamlamak için gerekli olan harfler beyaz renkte ve daha küçük puntoda seçenekli halde yazılmıştır. Soru şeklinde yazılan boşlukları ve şıkları olan kelimenin altında mesaj yer almaktadır: Boşluklar Doğrularla Anamlı

Ana mesajın hemen altında ise Türkçenin güzelliğini ve anlam zenginliğini vurgulamak için seçilen kelimenin kök yapısı belirtilmiş, kelimenin Türkçe karşılığı bilgi olarak verilmiştir. Zeminde pastel renkler özellikle dikkatin öndeki yazıya verilmesi için kullanılmıştır. Görsel bize şu mesajları vermektedir:

Kelimenin Boşluklarla verilen kelimeyi hem konuşma hem de yazılı dilde doğru şekliyle kullanmamız gerekir. Eğer bu kelimeleri doğru şekliyle kullanmazsak Türkçemiz kirlenmektedir. Sen boşlukları kelimenin doğrusu ile doldurursan, dil kirliliğini de engellemiş olursun. Yapacağın tek şey boşlukları doğrularıyla doldurmaktır.

Metin

Metinler, görselde kullanılan ve postlara konu olan boşluklarla verilen ana kelimenin kısa açıklaması, şeklinde çalışılmıştır. Bu açıklama slogan ile desteklenmiştir. Görseli oluşturan boşluklarla verilmiş ana kelime, boşlukların doldurulması için gerekli olan harfler, bu kelimenin kısa açıklaması ve slogan olmak üzere 4 parçalı bir metin çalışması bulunmaktadır.

Örneğin;

Ana Kelime: Her---

Harfler: a) Kes b) Kez

Slogan: Boşluklar Doğrularla Anlamalı

Açıklama: Zamir (Herkes) İnsanların bütünü, cümle âlem.

Slogan

Boşluklar Doğrularla Anlamalı

Çalışmada, mesajını çok açık bir biçimde ortaya koyan, problemi ve çözümü birlikte sunan bir slogan yapısı tercih edilmiştir.

Sorun: Türkçenin Doğru Kullanımı.

Sorun Eylemi: Türkçenin doğru kullanımı

Çözüm: Boşluklar doğrularla anlamlı.



Şekil 1. Boşluklar Doğrularla Anlamalı konulu sosyal medya post tasarımları



Şekil 2. Boşluklar Doğrularla Anlamli konulu sosyal medya post tasarımları

Şekil 3. Boşluklar Doğrularla Anlamli konulu sosyal medya post tasarımları



Şekil 4. Boşluklar Doğrularla Anlamı konulu sosyal medya post tasarımları

Şekil 5. Boşluklar Doğrularla Anlamı konulu sosyal medya post tasarımları

Sonuç

Giderek bireyselleşen kültürlerde, toplumsal bilinç ve toplumsal sorumluluklardan ziyade bireysel olana vurgu yapmak ve bireylerin hassasiyetini kazanmak daha da etkili olmaktadır. Bu süreçte bireysel sosyal sorumluluk bilincini oluşturmaya ve sürdürmeye yönelik çalışmalar giderek daha da önem kazanacaktır. Yeni nesillerin değerlere olan bağlılığı giderek zayıflamaktadır. Genç kuşaklarla iletişim kurabilmek ve onların zihinlerinde bu değerlerin canlı kalmasını sağlamak gerekmektedir. Neredeyse sadece sosyal medyada dikkatlerini çekebilen olgulara hassasiyet göstermekte olan günümüz gençleri, dikkatlerini cezbedebilen olguların içeriklerini ise dikkat sürelerinin gitgide kısalması nedeniyle önemsememektedir. Bu durum, gençlerin sık sık test temelli sınavlarla bilgilerinin ölçülmesinin bir sonucu olarak düşünülebileceği gibi; kendilerine verilecek bilgilerin daha kısa ve öz olmasını beklemekte olduklarını ve içerikleri de bu şekilde özümstediklerini gözlemlemek de mümkündür. Bu nedenle afişler; kısa ve öz olarak mesajı iletmesi bakımından gençlerin zihinlerine ulaşabilecek doğru bir iletişim aracıdır.

Çalışma sonucunda gençlerin dili doğru kullanma konusunda yeterli hassasiyete sahip olmadığı tespit edilmiştir. Ancak kişisel ifadelerinde görüldüğü üzere bu konunun önemine de hassasiyet gösterildiği görülmektedir. Günümüz eğitim ve sosyal imkânların çatışması neticesinde vaktinin çoğunu dijital ortamda geçiren yeni nesillere ulaşmanın yolunun, dijital mecralar olduğu açıktır. Bu nedenle tasarlanan afişlerin bir kamu spotu niteliğinde ekranlara yansması gayri ihtiyari bir öğrenme ve bireysel sorumluluk süreci başlatabilir. Yeni nesillerin öğrenme biçimleri ve ilgi alanları dikkate alınarak yapılan sosyal bilinç oluşturma çalışmalarının, onların zihinlerine ve kültürel hafızalarına ulaşma konusunda daha verimli olacağı düşünülmektedir. Kültür yozlaşması tehlikesi ile karşı karşıya kalan milletlerin ilk hedefi yeni nesillere değerleri aktarmak olmalıdır. Ülkemizde, Dünya ülkeleri ile kıyaslandığında, ortalama sayının üstünde bir genç nüfus olduğu düşünüldüğünde, bu çabanın karşılıksız kalmayacağı ve öz kültürün çeşitli çalışmalarla muhafaza edilebileceği öngörülmektedir.

Tasarlanan afişleri görmesi beklenen hedef kitlenin, Türkçeyi doğru kullanma konusunda bilinçleneceği hem günlük hem de mesleki hayatında ana dilini doğru kullanmaya teşvik edilebileceği düşünülmektedir. Bu konunun ise bir çeşit bireysel sosyal sorumluluk olduğu bilinci yaratılması yeni nesillerin de kendilerinden sonra gelecek nesillere hassasiyet aşılması bakımından oldukça önemlidir. Bu mirası görsel ve yazılı mesajlar aracılığı ile aktarmanın kalıcılık bakımından da katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu ve benzeri çalışmalar ile kültürün değerli olduğu ve korumak için çaba gösterilmesi gerektiği mesajı da

ayrıca alt metin olarak akıllarda kalacaktır. Gelecekte teknoloji tabanlı yaşam biçiminin daha da yaygınlaşacağı düşünüldüğünde büyük veriye bu çerçevede bir ilave yapmanın önemi aşikârdır.

Bu çalışmanın çıkış noktası çerçevesinde tasarlanacak daha büyük kapsamlı çalışmalar ile yeni nesillere bireysel sosyal sorumluluklarını benimsetmenin kolaylaşacağı düşünülmektedir. Bu nedenle ileriki çalışmaların zaman serisi çalışması şeklinde tasarlanması önerilebilir. Bu ve benzeri çalışmaların alan yazında yer alması gerekliliği de bilim insanlarının bireysel sosyal sorumluluğu olarak düşünülebilir.

Kaynakça

- Ayten, A. (2013). "Sosyal Medyada Türk Basını", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 20, 2013, s. 4.
- Be' nabou, R. ve Tirole, J. (2010). "Individual and Corporate Social Responsibility", *Economica*, 77, 1–19, doi:10.1111/j.1468-0335.2009.00843.x.
- Çamdereli, M. (2006). "Medyanın Dilsel Etik Sorumluluğu", *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 9, 173-182.
- Durmuş, M. (2019). "Kültürlerin Temas Alanı Olarak Dil Öğretimi Süreçleri ve Mikro Saldırganlıklar", *Millî Folklor*, Yıl 31, Sayı 122, 50-63.
- Eraslan, L. (2011). "Bireysel Sosyal Sorumluluk Ölçeğinin (BSS) Geliştirilmesi: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması", *Aile ve Toplum Yıl: 12 Cilt: 7 Sayı: 24 Ocak-Şubat-Mart, 2011*. ISSN: 1303-0256.
- Hall, E. T. (1959). *The Silent Language*. New York: Doubleday & Company, Inc.
- Kasapoğlu Akyol, P. (2016). "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Örgün Eğitime Uygulanması: Ağaraştırması (Webquest) Örneği", *Millî Folklor*, Yıl 28, Sayı 111.
- Karahisar, T. (2013). "Dijital Nesil, Dijital İletişim ve Dijitalleşen (!) Türkçe", *AJIT-e: Online Academic Journal of Information Technology, Summer/Yaz – Cilt/Vol: 4 - Sayı/Num: 12*. DOI: 10.5824/1309-1581.2013.3.006.x
- Konuk, N.ve Güntaş, S. (2019). "Sosyal Medya Kullanımı Eğitimi ve Bir Eğitim Aracı Olarak Sosyal Medya Kullanımı", *International Journal of Entrepreneurship & Management Inquiries (EMI)*, Cilt: 3, Sayı: 4, s.4.
- Sapir, E. (1985). *Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality*. Editör: David G. Mandelbaum, University of California Press. ISBN: 0-520-05594-2.
- Schlenker, B. R., Britt, T. W., Pennington, J., Murphy, R. ve Doherty, K. (1994). "The Triangle Model of Responsibility", *Psychological Review*, Vol. 101. No. 4. 632-652.
- Suslak, D. F. (2009). "The sociolinguistic problem of generations", *Language & Communication* 29, 2009. 199–209. doi: 10.1016/j.langcom.02.003.
- Uğurlu, S. (2018). "Sosyal Medya Sorumluluk Projelerinde, İçerik Üretimine ve Yarattığı Etkileşime Yönelik Bir İnceleme", *Asia Minor Studies*, Cilt: 6, Sayı: AGP Sempozyum Özel Sayısı 1, s. 205-206.

İnternet Kaynakları

- Timurtaş, F. K. (2008). "Medeniyet Dili, Türkçeleşmiş Türkçe, Zengin Dil", *Blogger.com: Lisanimiz*. <http://lisanimiz.blogspot.com/2008/07/medeniyet-dili-trkelemi-trke-zengin-dil.html> adresinden 01.09.2019 tarihinde alınmıştır.

Kurumsal Kimlik Oluşturmada Grafik Tasarımın Rolü ve Önemi

Doç. Dr. Kani Ülger

Makale Geliş Tarihi: 21.04.2020
Yayına Kabul Tarihi: 07.12.2020

Özet

Kurumsal kimlik oluşturmanın hem düşünsel hem de tasarım açısından zor bir süreç olduğu bilinmektedir. Buna karşın, ilgili alan yazın incelendiğinde, sürecin uygulama aşaması olan grafik tasarımın süreçteki rolü ve bu role bağlı önemini yansıtan çalışmaların olmadığı görülmüştür. Dolayısıyla, "Kurumsal kimlik oluşturma sürecinde grafik tasarımın rolü ve önemi nedir?" sorusu araştırmanın problemi oluşturmuştur. Bu çalışma, "Kurumsal kimlik" oluşturma sürecinde grafik tasarımın rolü ve bu rolün öneminin incelenmesini amaçlamaktadır. Bu çalışma, tarama araştırma yönteminde, doküman analiz araştırma tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın ulaştığı verilere göre; kurumsal kimlik oluşturmada grafik tasarımcının süreçteki rolü; kurumla ilgili ürün, hedef kitle, kurum çalışanları ve kurum kültürü olarak özetlenecek unsurlar ile tasarım kurallarının görsel bir estetikle biçimlendirmesi yönündedir. Bu verilere dayanarak, kurumsal kimlik oluşturma sürecinde grafik tasarımın, kurumla ilgili tüm değerleri görsel-estetik bir bütünlük içinde yansıtmak gibi zor ve sorumluluğu yüksek bir role sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım Unsurları, Kurum Kültürü, Hedef Kitle, Marka

THE ROLE AND IMPORTANCE OF GRAPHIC DESIGN IN CREATING A CORPORATE IDENTITY

Abstract

The corporate identity is a complicated process in both thought and design aspects but, there is no study in related literature regarding graphic design's important role. This situation as a problem occurs a gap in the literature. Hence, this study aimed to investigate the graphic design role and its importance in creating a corporate identity. Accordingly, the research question was determined as follows: "What are the graphic design's role and importance in the process of the creating of the corporate identity?" Document analysis was conducted in this study. As a result, this study indicated that the graphic designer should apply design principles and other corporate factors holistically in a visual form while creating a corporate identity. Consequently, the present study concluded that the graphic design has an essential role and importance from the initial stage to the final step in creating a corporate identity.

Keywords: Design Principles, Corporate Culture, Target Group, Brand

Doç. Dr. Kani Ülger. Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Sivas.
E-posta: kulger@cumhuriyet.edu.tr ORCID: 0000-0001-7435-175X

Giriş

Günümüz işletme ya da kurumların yaşayabilmesi için birçok faktörün yanı sıra, ürün pazar paylarını arttırmasına bağlıdır. Bunun en kısa yolu olarak, özellikle çok rekabetçi ortamlarda, tanıtımdır. Tanıtım, pazarda kurumu ticari rakiplerinden görsel ayırt edici özellikler sunarak, tüketicinin dikkatini çekmesini sağlar. Kurumun görsel olarak dikkat çekebilmesinde başta gelen unsurlar arasında amblem gelmektedir. Amblemin görsel sunumundaki bütünlük, devamlılık ve tutarlılık gibi kimi özellikler kurumun görselliğini geniş halk kitlelerinin ortak hafızasına kaydetmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu görsel hafıza, kurumun üründen başka bina, araç ve çalışanların üniformalarında amblem baş göstericiliğiyle kullanımının artmasıyla birlikte zamanla kurumun görsel bir kimlik oluşur ki, Okay (2002: 2) tüm bu aktiviteleri kurumsal kimlik süreci içinde değerlendirir. Kurumsal kimlik ister bilinçli bir seçim ister gereksinmeler sonucu oluşmuş bir tercih olsun, her kurumda zamanla var olan bir olgudur. Kurumsal kimlik tasarımı ise, sözü edilen bu sürecin sonunda bir tür ihtiyaçtan doğar ve kurumun planlı bir görünüm (imaj) inşasını içerir. Günümüzde kurumlar pazarda var olabilmek için bir kurumsal kimliğe ihtiyaç duymakta ve bu kimliğin oluşturulma sürecini önemsemektedirler.

İlgili Literatür

“Kurumsal kimlik” terimini kavramsal olarak açıklayabilmek için öncelikle kimlik tanımına bakmakta yarar vardır. Bireylerin sosyal ortam içinde kendilerini tanıtmaya ihtiyacından doğan kimlik kavramının, Türk Dil Kurumu (TDK) güncel Türkçe sözlüğündeki birinci anlamı: “Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü.” İkinci anlamı ise: “Kişinin kim olduğunu tanıtan belge, kimlik belgesi, kimlik kartı, tanıtmaya kartı, hüviyet” tir. Üçüncü anlamı olarak: “Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü” olarak açıklanmaktadır¹. Erinç (1990: 47) kimliği, hem toplumsal hem de bireysel olarak ortaya çıkartan faktörün toplu yaşam olduğunu belirtmektedir. Kimliğin kültürel yaklaşımını ise, toplumsallaşmanın genel örüntüsünde görmektedir. Sanatı da böyle bir yapı içinde bir kimlik yansıtması, o toplumun bir kimlik ön tasarımı (prototipi) olarak ifade etmektedir. Okay (2002: 4) ise, kimliği toplumsal bir varlık olan insanı işaret etmesini yanında, herhangi bir nesneyi de belirtmeye yarayan özelliklerin bütünü olarak açıklamaktadır. Kimlik kavramının geniş anlamı ise bireylerin yanı sıra ülke, şehir ve şirketleri de tanıtmaya amacıyla kullanılmasıdır. Kimlik açısından ül-

kelerin bayrakları, takımların formaları, orduların sancakları da ait oldukları toplulukları tanıtan bir görsel simge içermesi bakımından önemlidir. Okay (2002: 4) bu tür simgelerin ve armaların tarihteki büyük uygarlıkların, soyluların, kralların, orduların kendileriyle bütünleştirdikleri görsel sembol örnekleri olarak günümüze değin etkilerini sürdürdüklerini belirtmektedir. Bu tür görsellerin tanıtım amacı taşımasının yanında onlara sahip olanları bir arada tutmayı, ortak bir ruh oluşturmayı ve belli bir bütün olarak hedeflerini iletmeye hizmet ettiği de ifade edilmektedir. Becer (1997: 193) ortaçağ öncesinde her ailenin bir simgesi olduğundan söz ederek, simgelerin soyluları tanıtıcı armalar olarak kullandıklarını belirtmektedir.

Toplumların gelişmesi ve üretimin şekil değiştirmesiyle ortaya çıkan kurumlar, ürettiği hizmet ya da ürünü pazarda bulunan diğerlerinden ayırmak ve kendilerini tanıtmak için belli bir görsel kimliğe ihtiyaç duymuşlardır. Bu ihtiyacın sonunda, simge ve arma gibi sembollerin tarihsel gelişime uygun olarak “kurumsal kimlik” tasarımına temel oluşturacak olan amblem tasarımı ortaya çıkmıştır. Amblem kullanımının zamanla artmasıyla birlikte kurumu temsil edebilecek bir kurumsal kimlik çerçevesi oluşmuştur. Kurumsal sözcüğü TDK güncel Türkçe sözlüğünde birinci anlam olarak: “Kurumla ilgili” demektir. İkinci anlamı ise: “Değişik birim ve fonksiyonlarıyla bir kurumun niteliklerine tam anlamıyla sahip olan” olarak tanımlanmaktadır². Kurumsal kimlikte görsellik, kurumun kendini tanıtmada gereksinim duyduğu ana düşünce ya da felsefeye göre biçimlenir. Okay (2002: 2) kurumsal kimliği, bir kurumun amblem ve logo gibi görsel unsurlarını da içine alan kurumsal tasarım, kurumsal iletişim, kurumsal davranış ve kurum felsefesi unsurlarından meydana gelen bir bütün olarak ifade etmektedir. Yazara göre, bir işletmenin kendini temsil etme biçimlerinin bütünü, o şirketin kimliğini oluşturmaktadır.

Buna göre, bir kurumun kendini temsil etme biçimi, o kurumun nasıl algılanacağına yön verdiği için (Okay, 2002: 2), hedef kitleye yansıyan görünen ve görünmeyen bütün yönünü kurumsal kimlik olarak tanımlanabilir. Buradaki bütünlük (kolektif) çokluk içindeki biricik bütünlük olarak açıklamakta yarar vardır. Okay (2002: 35) bu bağlamda kimlik kavramında bireysel kimlik ve kurumsal kimlik’ten başka bir de kolektif kimlik olduğunu belirtmektedir. Kolektif kimlik, insanların uzun zamandan beri birlikte yaşadıkları kişilerin kendilerini kabul etmeleri ve gruba ait olmalarıyla ilgili bir kavramdır. İnsanlar kurallarını paylaştığı gruplara dâhil olmayı her zaman çok önemli bir sosyolojik statü olarak kabul etmişlerdir. Kolektif kimlik,

¹ Güncel Türkçe Sözlüğü için bkz. <http://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 22 Temmuz 2019).

² Güncel Türkçe Sözlüğü için bkz. <http://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 22 Temmuz 2019).

belirli bir alanda kök salmış bir takım grupların diğer gruplardan farklarını ortaya koyma biçimi olarak yaşanan bir süreci yansıtmaktadır (Bilgin, 1996: 59). Bu bağlamda kurumsal kimlik kavramı, bireysel kimlikten çok kolektif kimliğe benzer bir süreci izler yani, kuruluştaki çalışanların davranışlarından, kuruluşun iletişim biçimleri, felsefesi ve görsel unsurlarına dek uzayan büyük bir yapıyı barındırır (Okay, 2002: 37).

Kurumsal Kimlik Kavramının Doğuşu

“Kurumsal kimlik” kavramının ortaya çıkışı Ortaçağ dönemine rastlamaktadır. Ortaçağ döneminde kimlik işaretleri, loncaların ticareti kontrolleri altında tutabilmesi amaçlı kullanılmasıyla birlikte belirgin bir biçimde görülmüştür. 1700’lü yıllarda ise, hemen her tüccarın kendine ait ayrı birer arması veya mührü bulunduğu bildirilmiştir. Endüstri devrimiyle gelen seri imalat ve pazar gerçeği, görsel kimlik olarak amblemin öneminin artmasına neden olmuştur. Ancak 1950’lerde başlayan yeni bir süreç, kurumun bütün iletişim unsurlarını bir bütünlük içinde sabit bir tasarım sistemi altında toplamıştır. İşte bu yolla ilgili kuruluşu bütünleştirici bir kurumsal görüntü sağlamak mümkün olabilmıştır (Bektaş, 1992: 161). 1950’li yıllardan sonra, kurumsal kimlik planlı bir tasarım sürecine geçmiş, ticari hayatta kurumsal kimliğin önemi daha da artmıştır. Bu bağlamda Olins (1994: 35) kurumsal kimliği; uzun dönemli stratejik bir araç olarak tanımlamaktadır. Yazara göre, kurumsal kimlik eğer kurum var ise, mutlaka olması gereken bir unsurdur. Olins bu aşamada sorgulanması gerekenin: “organizasyonun, bu kimliği kontrol etmeyi dileyip dilemediği veya o kimliğin organizasyonu kontrol etmesine izin verip vermediği”yle ilgili olduğunu belirtmektedir. Bu durumda hali hazırda var olan kimliğin, planlı bir kontrolü olması gerekir ki, Mumcu’ya (1996: 1) göre bu kontrol; bir kuruluşun kimliği, işletmenin ürünleri, davranışları ve hareketleri doğrultusunda olmalıdır. Kimlik, sadece basit bir slogan, birkaç başlıktan ibaret olmamalı, görünür, hissedilir ve etkileyici olmalıdır. Dolayısıyla, kurumsallaştığı, inşa ettiği, işlettiği, söylediği, yazdığı ve gösterdiği her şey kurum kimliğini oluşturmalıdır. Bu çerçevede, kurum kimliğini bir kurumun hedef kitleye kendini anlatmaya yarayan toplam bir iletişim sistemi biçiminde ifade edilebilir. Söz konusu iletişimi geniş anlamda kurum çalışanları, kurum çevresi, kurumun görüntüsü ve hizmetleri olarak tanımlanabilir. Behaeghel (1985: 3) bu aşamada, kurum kimliğini kurumsallaşmayla eşdeğer görür. Yazara göre bilinçli oluşturulan kurumsal kimliklerde zaman içerisinde kendiliğinden gelişme yerine, belli bir amaç için önceden planlı, programlı, bir hedefe yönelik olarak tasarlanmış ve bir araya getirilerek işler hale getirilmiş organize yapılar söz konusudur.

Grafik tasarım, kurumsal kimlik sürecine bu aşamada dâhil olmakta ve

kurumsal kimlik tasarımını belli bir hedef çerçevesinde şekillendirmektedir. Grafik tasarım açısından kurumsal kimlik tasarımının ana hedefi, kurumun tüm yönlerini görsel bir iletişim bütünlüğünde temsil edecek, kurumu rakiplerinden ayıran, farklılık ve saygınlık kazandıran bir tasarım oluşturmaktır. Kurum kimliği bu bağlamda işletmenin ne olduğunu, ne yaptığını, kendini nasıl gördüğünün bir yansıması olarak, görsel bir ifade biçiminde ortaya çıkacak, bu aşamada grafik tasarımcılar açısından süreç başlamış olacaktır. Bu aşamada kuruluşlar, görsel ifadeler sayesinde, hedef kitlelerine ulaşmak için rakiplerinden ayrılarak, hatırlanmalarını sağlayan, amblem ya da logo ile desteklenmiş bir kimlik yansımaları gereklidir (Öztürk, 2006: 16). Bu yansımalar içte yani kurum içinde iş kâğıtlarından binanın mimarisine kadar geniş bir yelpazeden oluşurken, kurum dışında hedef kitlelerini de dikkate alarak, kültürel unsurları yansıtmaları önemlidir (Temel Eğinli ve Yeygel Çakır, 2011: 44). Olins’e (1990: 108) göre, kurum kimliği bir kuruma ait üç noktayı yansıtabilmelidir: “kim olduğunu”, “ne yaptığını” ve “nasıl yaptığını.” Bunun yanında, kurumsal kimlik;

- Ürün ve hizmetler / şirketin ne ürettiği ve sattığının,
- Çevre - nerede üretip sattığı - yer ve fiziksel koşullarının,
- Haberleşme / uğraşı alanını nasıl tanımladığı ve duyurduğunun,
- Davranış - Kişilerin organizasyon içinde birbirine ve organizasyon dışındaki kişilere nasıl davrandığının birer yansıması olarak ortaya çıkmaktadır.

Kurumsal kimlik tasarımı bu noktada karmaşık ve zorlu bir süreci içerir. Tasarımın farklı disiplin alanlarının işe koşulmasının yanı sıra, kimliğe yansıtılacak görselliğin kurum temeli üzerinde şekillenmesi beklenmektedir. Bu süreçte grafik tasarımcı, öngörülen görsel kimlik görünümüne katkı sağlamama açısından sürecin her aşamasında etkin rol alır. Grafik tasarım bağlamında öne çıkan öge ise; tasarımda farklılık (orjinallik, özgünlük) yani, görsel ayırt edicilik özelliği olduğunu söyleyebiliriz. Bu öge, işletmelerin rekabetçi bir pazarda tüketici nezdinde tanınırlığını kolaylaştırmasının yanı sıra, grafik tasarımcı açısından tasarımın güçlü yönünü ortaya koymaktadır. Eğer bu özellik kurumsal kimlik tasarımında oluşturulamazsa, kurum için pazarda rekabet açısından bazı dezavantajlar getirebilir. Bundan dolayı, “kurumsal kimlik” oluşturma ayırt edicilik bağlamında grafik tasarım açısından titiz, araştırmacı ve görsellikte estetik kaygıyı ön planda tutan bir yaklaşımla kotarılan bir zorlu süreç olarak tanımlanabilir. Buna karşın, ilgili alan yazında, kurumsal kimliği oluşturma süreci açısından grafik tasarımın rolü ve önemi konusunda yeterli çalışma olmadığı gözlemlenmektedir. Bu durum, kurumsal kimlik inşasında grafik tasarımın süreçte üstlendiği

yüksek sorumluluğu yeterince yansıtmadığı için, ilgili alan yazında önemli bir önemli bir boşluğa işaret etmektedir. Dolayısıyla, bu araştırmanın yanıtını aradığı soru şöyle düzenlenmiştir; “Kurumsal kimlik oluşturma sürecinde grafik tasarımın rolü ve önemi nedir?” Böylece bu araştırma, “Kurumsal kimlik” oluşturma sürecinde grafik tasarımın rolü ve bu rolün önemini incelenmeyi amaçlamaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma tarama yönteminde, hali hazırda var olan bir durumu betimleyen bir araştırma modelinde kurgulanmıştır. Tarama modeli araştırılacak konu ile ilgili belgelerin incelenmesine dayalı olarak doküman analiz araştırma tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir (Cansız Aktaş, 2014: 363; Sönmez ve Alacapınar, 2011: 83). Bu tür araştırma modelinde araştırmacı, problem cümlesi doğrultusunda doküman inceleme verilerini yorumlayabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 194). Bununla birlikte, çalışmadan elde edilen sonuç, gerçek “neden-sonuç” ilişkisi biçiminde yorumlanamaz ancak, ilgili konuda bir veri ya da ipucu olarak değerlendirilebilir (Karasar, 2002: 77).

Veri Toplama ve Veri Analizi

Doküman inceleme tekniğiyle yapılan çalışmalarda araştırma konusuyla ilgili yayınlar veri toplama aracı olarak kullanılabilir. Verilerin analizi ise, önceden belirlenmiş tema üzerine elde edilen bilgilerin özetlenerek, yorumuna dayanır ve bu yolla bazı sonuçlara ulaşılır (Cansız Aktaş, 2014: 363; Yıldırım ve Şimşek, 2018: 197). Buna göre, araştırma temasıyla doğrudan ilgili olan veriler indirgeme yoluyla, araştırma problemi doğrultusunda belirlenerek analiz edilmiştir.

Bulgular

“Kurum kimliği” denildiğinde ilk akla gelen işletmenin amblemi veya logosudur. Amblem ya da logoda vücut bulan biçim ve renk görsellikte önemli unsurlardır. Becer (1997: 194) grafik unsurlar açısından, amblem, logo, simgesel işaret veya ticari marka gibi terimlerle adlandırılan grafik simgelerin kurum veya ürüne kişilik kazandırma önemini vurgular. Bu nedenle, kurumların tanınırlık derecesini önemli ölçüde etkileyen görsel sinyallerin başında amblem veya logo gelmektedir. Bu durum, işletmelerin kurumsal kimlik oluşturmalarında grafik tasarımın tipolojik (yazı) ve biçim (form) öğelerini kullanıp, düzenlemesiyle ulaştığı bütüncül bir sonuç olması bakımından kayda değerdir. İlk kurumsal kimlik çalışmaları, tasarladıkları imaja kendi üsluplarını yansıtan Peter Behrens’in AEG kurumsal kimlik

çalışmasında söz konusu olmuştur.



Görsel 1. Peter Behrens, AEG firması için yapılmış logo, 1908.

Benzer bir süreç, 1936’dan itibaren, Giovanni Pintori ile bir İtalyan daktilo kuruluşu olan Olivetti’nin grafik görüntüsüne kişisel damgasını vurmasıyla devam ettirildi (Bektaş, 1992: 162).



Görsel 2. Giovanni Pintori, Olivetti firması için yapılmış grafik tasarım, 1954.

Bu girişimler kurumsal kimlik oluşturmalarının temelinde amblem veya logonun önemini göstermesi açısından dikkatten kaçırılmamalıdır. Yapılan bu ilk girişimlerin toplumda karşılığının olması üzerine kurumsal kimlik oluşturma süreci amblem ya da logo temel alınarak genişletilmiş, tanıtım

ve reklamcılık faaliyetlerinde ön plana çıkarılmıştır. Cereci (2004: 41) kurumsal reklamcılığın temel amacının; bir ürün ya da hizmetin satılması veya bir hedef kitleyi kazanmak olarak açıklamaktadır. Becer'e (1997: 15) göre bu müşteri kitlesi aynı zamanda pazarlanacak ürünün hedef kitlesini oluşturur. Bu bağlamda hedef kitle; pazarlama biliminde okuyucu-izleyici-alıcı olarak, ilgi alanları ve özellikleri ayrıntılı bir biçimde tanımlanmış olan kitledir. Buna göre hedef kitlenin belirlenip, kurumsal imaj çalışmalarının başlamasıyla birlikte oluşturulacak kurumsal kimlik yapıları da ortaya çıkmaya başlamış olmaktadır. Kurumsal kimlik yapıları Olins'e (1994: 85) göre, üçe ayrılmaktadır:

- 1- Monolitik (Tekli) Kimlik: Organizasyonun her yerde bir isim ve görsel unsur olarak kullanmasıdır.
- 2- Desteklenmiş Kimlik: Bir organizasyonun sahip olduğu iş alanlarını kendi ismi ve kimliği ile desteklemesidir.
- 3- Marka Kimliği: Bir kuruluşun birbirine veya kuruluşa ilgisi olmayan bir dizi markaya sahip olmasıdır.

Monolitik (tekli) kimlik: Bu gruba dâhil olan kuruluşlar kendilerini tek bir kimlik ile ifade ederler. Faaliyet alanları çok çeşitli olsa da bu kuruluşlar tek bir kimlik kullanırlar. Tek kimliğin vuruculuğu, organizasyon tarafından tanıtılan her ürün ve hizmetin, aynı isme, niteliklere ve karaktere sahip olmasıdır. Bu tür kimlik ilişkilere açık ve tutarlıdır. Tek kimlik taşıyan kuruluşların ekonomikliği, bir tek kimliğin tüm faaliyet alanlarında kullanılabilmesi ve her ek kurum için yeni kimlik oluşturma zorunluluğunun olmamasından kaynaklanmaktadır. Monolitik kimliğin önemli bir özelliği uzun süreli olmasıdır. Bu tip bir kimliğe sahip olan kuruluşlar kimliklerini zaman içinde küçük değişikliklerle uzun süreli olarak kullanabilmektedirler.

Desteklenmiş Kimlik ise işletmelerin hem kendi kimliklerini hem de altında topladıkları büyük çatı olarak kurumun kimliğini aynı anda taşıması olarak açıklanabilir. Buğdaycı (1995: 31-32) büyük holdingleri çok çeşitli alanlarda faaliyette bulunmalarından dolayı, genellikle çoklu kimliklere sahip olduklarını belirtmektedir. Bu tür grupların değişik alanlarda farklı adla birden çok işletme faaliyet gösterirken, bir yandan da holdingin varlığının vurgulanması desteklenmiş kimliğe örnek olarak göstermektedir. Olins (1994: 24) çoklu kimliği oluşturan kuruluşları çok sektörlü kuruluşlar olarak tanımlamaktadır. Bu tür kuruluşlar geniş bir faaliyet alanında hizmette bulunmaktadırlar. Üretim, toptan satış, perakende satış ve bütün ürünün kendi bünyelerinde üretilmesi söz konusudur. Başka markalar ve şirketlerle ortaklık kurarak, ana holdingin/kurumun daha önceden geliştirmiş olduğu

iyi niyeti devam ettirmekle ilgilenirler ancak, aynı zamanda kendi yönetim biçimlerini, ödül (teşvik) sistemlerini ve davranışlarını bazen de kendi şubelerinin üzerlerine isimlerini koymayı isterler. Belirli hedef kitleleri vardır ve çoğu zaman rekabete dayanan ürünlere sahiptirler. Olins'e (1994: 100) göre desteklenmiş bir kimlik yapısı, organizasyonun tek tek alanların kolayca tanınması ve aynı zamanda daha büyük bir bütünün parçası olarak görülmesi temeline dayanmaktadır.

Marka (Trademark)

Markalaşma kimlik yapısının ilk aşaması olarak karşımıza çıktığını söylenebilir. Bu aşamada kurumun öncelikle bir ambleme sahip olması gerekir. Markalar, ürün ve hizmetlerinin, tüketicinin aklında kalacak biçimde bir değer ya da kavramla ilişkilendirilmesini istemektedirler (Aydoğan, 2019: 30). Odabaşı (2002: 175-176) amblemi bir tanıtma işareti, soyut bir kavramı somutlaştırma olarak açıklar. Zaman içinde amblemler belli amaçlarla kullanıldıkları için bazen semboller de amblem olabilmektedir. Günümüzde amblem, bir kuruluşun çalışma alanını, boyutlarını, üretim namını birleştiren bir görev yüklenir ve bütünlük sağlamaktadır. Bir amblem görüldüğünde temsil ettiği ürün ya da hizmet bağlamında kurumu kolayca anımsatabilir ve tanıtır.

Ülkemizde ilk ticari firmaların simgeleri "alametifarika" terimiyle adlandırılmış, günümüzde ise marka kavramı, amblemin güncelleşmesiyle birlikte bu tür işaretlerin tümü "amblem" olarak nitelendirilmeye başlanmıştır. Olins (1994: 112) marka fikrinin çıkışını 19. yüzyılın ortalarında teknolojinin hızla gelişmesi, okuryazar sayısının artışı ve yaşam standartlarının yükselmesiyle ortaya çıkan kitleye yönelik pazarlarda olduğunu belirtmektedir. Bu anlamda markanın bir ürün olarak temel düşünce tarzı oldukça basit, fakat özgün olduğu söylenebilir. Markalaşma diyeceğimiz bu alanda söz konusu olan; bir ürüne ilginç bir ismin kullanılmasıyla tanıtılmasında belli bir özelliğin atfedilmesidir. Kleppner (1966: 338-339) bu bağlamda markayı, amblem veya logonun herhangi bir sözcük, harf, sembol ya da bunların bir kombinasyonunun, bir ürün ya da pazarlamayı anlatan diğer ürün ve satışlardan farklılık barındıran bir yapı olarak açıklıyor. Marka sahibini kayıt dışı rekabetçilerden koruyarak, yasal bir algı oluşturur ve altta sıralanan biçimiyle önemli işlevleri yerine getirmektedir:

- 1- Marka üründe kullanılır,
- 2- Marka ürün yapımcısı tanıtır,

3- Marka belirsizliği önler,

4- Marka yanıltıcılığa engel olur,

5- Marka bir başka üreticinin benzer ürünlerindeki özellikleri kullanmaz ve şaşırtmaz.

Reklamı yapılan ürüne atfedilen özelliğin marka temsilinde ana eksen oluşturduğu göz önünde bulundurulursa, markalaşmanın kurumsal kimlik oluşturmadaki rolü ve grafik tasarımın da bu süreçteki önemini ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu durum, tasarım açısından, markada farklı bir özellik barındıracak olan biçim problemini meydana getirmektedir.

Markanın Formları

Bir amblem tasarım açısından dikkat çekici olmazsa, markaya ve dolayısıyla markalaşmaya vereceği destek zayıflar. Bu nedenle markanın biçimi, kurumu temsil ve tanıtmada düzlemde özgün ve estetik özellikleri bir arada taşıması gerekmektedir. Sözel bağlamda da Kleppner (1966: 334-348) bir markanın kolaylıkla okunup, telaffuz edilebilmesinin hatırlanmasını kolaylaştıracağını belirtmektedir: Marka için seçilen sözcükler kısa olmalı, kolay söylenmeli, hecelenmeli, anlaşılmalı, yalnız bir şekilde seslendirilebilmeli ve yeni olmalıdır. Kleppner, markaların isimlerinin ticari üreticilerinden farklı olmasını, markaların ürüne kişilik vermek için tasarlanmasına bağlamaktadır. Yazara göre, ürünü tanıtırken ya da kişilik verirken önde kullanılan marka olmalıdır, ticari ad olmamalıdır. Ticari marka ve adlar bu nedenle birbirinden farklıdır ve her biri farklı pazar alanlarını temsil etmektedir. Ticari isimlerin bilinir olmasının nedeni sıklıkla ticari ismin marka ile birlikte sunulmasından kaynaklanır. Kleppner (1966: 341-343) bu aşamada başarılı amblem ya da logolarda olması gerekenlerin başında sözcüğün anlaşılması üzerine duruyor ve sözlükte bulunmayan kelimelerin logolarda kullanılmaması gerektiğini belirtmektedir.

Buna göre marka oluşturmak kurumsal kimlikten bağımsız düşünülemez gibi, markalaşmada da grafik tasarımın rolü yadsınmaz. Günümüzde kurumlar markalaşmada sadece amblem ya da amblem ile birlikte kurumun adını içeren logo kullanabilmektedirler. Her iki grafik tasarım ürünü de kurum temelli bir tasarım inşası üzerine biçimlenir ve kurumların kimlik oluşturma sürecine olumlu yönde katkı yaparlar. Bu durum kurumsal kimliği oluşturan unsurlara katkı açısından grafik tasarımın süreçteki rolünün önemini göstermesi bakımından kayda değer olduğu söylenebilir.

Kurumsal Kimliği Oluşturan Unsurlar

Bir kurumun kendisini temsil etme biçimlerinin görsel ve fiziksel bütünlüğü, o kurumun kimliğini oluşturmaktadır. Kurumun kendisini temsil ederken nasıl algılanacağına yön veren ana paradigmanın bütünlüğü ise kurumsal kimlik süreci olarak adlandırılabilir. Kurum ismi, alt şirket isimleri, semboller (amblem), temel harf karakterleri (logo ve logotype) ve renkler bir kurumun görsel iletişim düzenini oluşturan temel elemanlardır. Görsel kimliğin uygulama alanları alttaki gibi listelenebilir:

- Ürünler, ürün ambalajları
- Bina, ofis, şantiye gibi içinde yer alınan çevre
- Tabelalar, yönlendirme elemanları
- Sergiler, fuarlar
- Antetli kağıt, kartvizit, zarf, dosya, tebrik kartları, şirket içi iletişim dokümanları
- Fatura, irsaliye, tahsilat ve tediye makbuzları
- Personel takip formları, başarı belgesi, sertifika
- Kurumsal yayınlar, newsletter, faaliyet ve finans raporları, broşür, katalog, reklam
- Bayrak, çıkartma, ajanda, bloknot, takvim gibi promosyon malzemeleri
- Web sitesi, tanıtım cd'si gibi multi-medya uygulamaları
- Araç üzeri grafikler

Kurumsal kimlik oluşturmada grafik tasarım sürecinde kurum kültürü ve kurumsal iletişimin de dikkate alınması yerinde olacaktır. Okay (2002: 62), Gerhard Regenthal'ın yaklaşımında (Tablo 1) olduğu gibi, kurumsal kimlik tasarım unsurları ile birlikte kurum kültürü ve kurumsal iletişimin bütünlüğüyle kurumsal imaja ulaşıldığını belirtmektedir.

KURUM KİMLİĞİ		
Kurum kimliği, kuruluşun çalışanlar, hedef grupları ve kamu önünde kendisini sunduğu tüm aktivitelerin toplamıdır. Kurum kimliği stratejisi, kurum kimliğinin tekil organizasyon alanlarının -dizayn, kültür ve iletişimin ifade tarzlarının uyumunu gerektirir. Bu üç alt alanın uyumlu bağlantısı, zıtlıkları ortadan kaldırmalı ve tekil etkileri güçlendirmelidir. <i>Hedef şunlar aracılığıyla organizasyonun kimliğinin iyileştirilmesidir:</i>		
-organizasyonun mevcut olan az sayıdaki tipik özelliklerinden algılaması, tanınması ve hatırlanması, -organizasyon hakkındaki görüş olarak iç ve dış etki (imaj), -çalışanların ve hedef gruplarının kendilerini kurum ile bütünleştirmeleri.		
<i>Temeller</i> kapsamlı bir kuruluş ve çevre analizidir (imaj analizi): Kuruluş felsefesinin motifler, özellikler, faaliyetler ve durumlarla ifade edilmesidir.		
<i>Kurum Kültürü</i> Kurum Kültürü organizasyonun gelenek, yönetim tarzı, davranışı, değerler sistemi, normları ve gelenekleri tarafından oluşturulmakta/etkilenmekte, çoğunlukla kendiliğinden gelişmektedir. Henüz 3-5 yıllık olan organizasyonların bile kendine has birer kurum kültürü vardır.	<i>Kurumsal Tasarım</i> Kurumsal Tasarım kendine özel bir tarzın toplam ifadesini ileten, organizasyona has yönetim çizgileri tarafından şekillendirilmiş, mimari ve tüm sunum tarzlarının (basılı materyaller, sergiler vs.) görsel çıkış şeklidir.	<i>Kurumsal İletişim</i> Kurumsal İletişim hedefi, kamunun ve çalışanların organizasyon hakkındaki tutumunu etkilemek veya değiştirmek amacıyla içe ve dışa yönelik stratejik olarak yön almış iletişimidir. Bunun araçları halkla ilişkiler, reklam ve çalışanlarının enformasyonudur.
<i>Kurumsal İmaj</i> Kurum kimliği etkilerinin çalışanlar, hedef gruplar ve kamu üzerindeki sonucudur. Kimlik ile organizasyonun bir görünüşü oluşur. Bu imaj dört noktayı kapsar: <i>Organizasyonun prestij, tasavvur edilebilirliği, rakiplerle karşılaştırılabilirliği ve tanınırlık.</i>		

Tablo 1. Kurum Kimliği ve Organizasyon Alanları

Bu bağlamda kurumsal kimlik oluşturma sürecinin üç saçı ayağından biri olan tasarım aşamasının grafik tasarım açısından incelenmesinin, süreci daha açık biçimde ortaya çıkaracağı söylenebilir.

Kurumsal Tasarım

Kurumsal tasarım hedef kitleye, kimliği oluşturan tüm görsel unsurları ulaştırıcı araçtır. Kurumsal tasarım kurumsal kimliği geniş kesimlere iletilmesinde çok önemli bir role sahiptir. Görsellik, kurum kimliği görüntüsünü hedef kitleye kolaylıkla ulaştırır. Okay (2002: 122) kurumsal tasarımın görüntüyü oluşturan yüzü olarak kurumun hedef kitleleriyle somut ilişki kurabilmesi açısından büyük önem taşıdığını belirtmektedir. Bu görsel öğeler; onları benzer alanda faaliyet gösteren diğer rakiplerinden ayrılmasına yardımcı olan önemli unsurlardır. Aynı zamanda müşteri tarafından tanınma ve hatırlanma süreçlerini de hizmet ederler. Bu bağlamda kurumsal tasarım,

kurumsal amaçların görünür ve elle tutulur hale getirilmesinde en önemli faktörü oluşturur. Okay (2002: 125) kurum tasarımını kuruluşun görünümünde kurum kimliği hedefine uygun olarak, birbirleriyle uyumlu olan tüm görülebilen unsurların hedeflenmiş bir biçimde oluşturulma sürecini kapsadığını belirtmektedir (Tablo 2).

TASARIM		
Endüstriyel Tasarım	Grafik Tasarım	Kurumsal Tasarım

Tablo 2. Tasarımın Alanları

Bir işletmenin kurumsal tasarımı kapsamlı bir tasarım programı gerektirir. Birçok reklam kampanyası; hizmet veya ürünü tanıtmaktan çok üretici firmanın kimliğini ön plana çıkarmayı hedefler. Bu tür tanıtım reklamcılığına "Corporate Advertising" adı verilir. Bu tür tasarımda amaç; kurumla ilgili kavramlardan yola çıkarak, kurumun kendisini nasıl tanımladığına evrilip, görsel kimlik tasarısına varmaktır (Becer, 1997: 199). Bir kurum tasarımı, kurum kimliğini net ve anlaşılır biçimde yansıtmalıdır. Kurum kimliğini oluşturmada amblem ve logo, kimliğin birer parçası olarak, görsel iletişimin unsurları olarak bir işlev üstlenirler. Bu açıdan görsellik kurumun kimliğinde organizasyonun pazarda kendini ayırtmada kullandığı isimlerde; sembollerde, logolarda, renklerde ve tarzında vurgulanması açısından önemlidir (Olins, 1994: 9). Becer (1997: 199) bu bağlamda kurumsal kimlik tasarımında hedef kitlenin yanı sıra kurum çalışanlarının da göz önünde bulundurulması gerektiğini belirterek, böyle bir tasarım programının tüketiciyi etkileyeceğini vurgulamaktadır.

Buna göre, kurumsal kimlik tasarım unsurlarından amblem, logo ve bunlara ilişkin yazı, renk ve sembol gibi görsellerin kurumun kimliğini yansıtmada ön planda olduğu söylenebilir. Grafik tasarım perspektifinden bakıldığında, görsel tasarımın hedef kitleyle başarılı bir iletişim kurma açısından bu görselliğin planlanması ve sunumunun anlaşılır, kolay ve net olmasının yanında, kurumsal tasarımın bileşenleri açısından bir bütünlük oluşturmasının bir gereklilik olduğu görülmektedir.

Kurumsal Tasarım Öğeleri

Amblemya da logo kurumun ve kuruma ait ürün veya ürünlerin markalarında görülen görsel biçimler olarak markayı destekler yapılardır. Markaları, temsil ettikleri kurumu yansıtan, kurum fikir ve felsefesini vurgulayan kimlikler olarak niteleyebiliriz. Becer (1997: 194-195) amblemlerin ürün ya da hizmet üreten kuruluşlara kimlik kazandıran, sözcük özelliği göstermeyen, soyut ya da nesnel görüntülerle ya da harflerle oluşturulan

simgeler olarak açıklamaktadır. Logo ya da logotype ise, iki ya da daha fazla tipografik karakterin sözcük halinde okunacak biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir ürün, kuruluş ya da hizmeti tanıtan marka ya da amblem özelliği taşıyan simgeler olarak ifade etmektedir. Hem sözel hem görsel mesajlar ileten logolar da grafik tasarım açısından üretilmiş ya da var olan yazı karakterlerinden (tipografik) yararlanılmaktadır. Bu durum bir başka şekilde ifade edilecek olunursa, sözcük dizisinin amblem karakteri kazanacak bir şekilde tasarlanması "logotype" olarak nitelenebilir. Amblem, kuruluşun kişiliğini geniş kesimler nezdinde somutlaştırmasına yönelik bir görevi vardır. Bu görev nedeniyle amblemin "kurumsal kimlik" kavramında ilk akla gelen görsellerden biri olduğu söylenebilir. Dolayısıyla grafik tasarımcının görevi, işletmenin kurum kimliğini yansıtan unsurları, amblem ya da logo tasarımında biçim olarak bir bütünlük içinde farklı ancak kolay anlaşılır bir işaret ya da simge görselinde geniş halk kesimlerinin hafızalarında kalıcılığını sağlamaktır. Okay (2002: 142) bu noktada, kuruluşların sahip olduğu amblemler aracılığıyla rakiplerinden hukuki olarak ayrışıp, kopya edilmesini veya kötüye kullanılmasını engellediğini belirtmektedir. Bu durum, grafik tasarımcının sanat bağlamında özgün eserler üretmesinin yanında yaşam alanına olumlu katkısını göstermesi bakımından önemlidir. Sarı (2014: 33-34) kurumsal tasarımda tasarımcının dikkat etmesi gereken noktaların başında tasarımın pratiklik fonksiyonunun geldiğinin altını çizmektedir. Diğer fonksiyonlar olarak estetiklik ise daha çok uyum, kolaylık, bağımsızlık, bütünlükle açıklanabilirken, semboliklik görsel ifade gücünü temsil etmektedir. Bu durumda kuruluşlar rakiplerinden ayrışmak ve mümkün olduğunca bağımsız ve karıştırılmaz bir kurum işareti edinmeye çalışması, her türlü kurum işaretinin, özellikle harflerden oluşan işaretlerin kullanılmasıyla gittikçe görsel tasarım alanının daraltıldığı söylenebilir. Bu durum grafik tasarımcılar açısından tasarım problemlerinin artıp, zorlaştığı bir alanı işaret etmektedir (Okay, 2002: 143-144).

Tipografi ve Yazı Türü

Tipografi, harflerden oluşan, yazı temelli bir iletişim ürünüdür. Bu kavram bir afişteki birkaç yazı satırından, büyük bir ansiklopedinin metnine kadar olan mecrayı kapsayan geniş bir alandır. Tipografi kurumsal kimlik tasarlamada grafik tasarımcının kullandığı bir araçtır. Seçilen yazı karakteri ve basılı malzemelerde bu yazının kullanımı, görsel kurum kimliğinde bütüncül bir unsur oluşturmaktadır. Mevcut yazı karakterlerinden hangilerinin temel metin için, hangilerinin spotlar ve başlıklar için uygun olduğunun seçimi dikkatli bir şekilde belirlenmelidir (Okay, 2002: 144). Kullanılan yazı karakteri görsel kurum kimliğinde önemli bir rol oynadığından, yazı karakterlerinden hangilerinin kullanılacağı deneyim ve bilgi gerektiren temel bir çalışmadır.

Yazı ve tipografi öğeleri kolay okunabilmeli ve net olmalı ayrıca, geçici moda akımlara yakın olmamalıdır. Tipografinin seçiminde dikkat edilecek olan bazı temel kurallardan bazıları şunlardır:

-Seçilen yazı türü basılı malzemenin etki tarzı ve ifadesine uygun olmalıdır.

-Temel yazı olarak ince çizgili, hafif bir yazı uygundur Metinlerde alt başlık için yarım koyu/kalın yazı karakteri seçilebilir.

-Temel metinde ve resim altı metinlerde vurgulanmak istenenler aynı yazı türünde fakat italik olarak verilmelidir.

-Metin desürekli olarak yalnızca büyük harf veya küçük harf kullanılmamalıdır. Bu tür bir kullanım okumada güçlük oluşturmaktadır. Yazı karakterleri arasında üst başlık için uygun olan çok sayıda çeşit bulunmaktadır. Ancak temel metin için uygun olanların sayısı fazla değildir. Okumayı kolaylaştıran yazı karakterleri seçilmelidir. Bunlar arasında kolay okunurluklara sahip olarak; univers veya helvetica gösterilebilir (Okay, 2002: 145-146). Grafik tasarımda tipografi ilgili tasarımın yazı ile ilgili yönünü temsilen, okunurlukları açısından görsel bir öge olarak kullanıldıkları gözlemlenmektedir (Artan ve Uçar, 2019: 11).

Renk

İç dünyamızı gözler önüne sermek üzere birçok psikolojik test yöntemi geliştirilmiştir. Goethe, renklerin duygularımız üzerinde doğrudan etkili olduğuna inanıyordu. Jung ise, renklerin sembolik birer anlam taşıdığını söylüyordu. "Lüscher Renk Testi"ni geliştiren Max Lüscher de renklerin duygusal değerleri olduğuna inanıyor ve insanların renk seçimlerinin, birer kişilik yansıması olduğunu ileri sürüyordu (Book ve Sun, 1994: 82). Bu bağlamda renk, her görsel kimliğin anlamlı bir unsurudur. Renk bilimi alanındaki araştırmalar, renk ile onun fizyolojik ve psikolojik etkileri arasında kurallı bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur. Bu bilgi, değişik hedef gruplarıyla yapılmış olan sayısız analiz testleriyle de açık bir biçimde doğrulanmıştır. Renk bilimi araştırmacıları, her renge farklı bir değer atfetmektedirler. Bu bağlamda kuruluşlar da kurumsal kimlik tasarımlarında hedef gruplarında yaratmak istedikleri etkiye göre, kendilerine uygun olan rengi seçmelidirler (Okay, 2002: 136). Renklerin kişiler üzerinde kuvvetli etkileri bulunmaktadır. Bu nedenle, bir kuruluşun yönetim çizgisi verilen renklerle çizilmektedir. Kurumsal kimlikte kurumu temsil eden renk kuruluşla uyum içinde olmalı, bu rengin ne tür bir anlam, bütünleşme ve duygu ileteceği belirlenmelidir. Örneğin; renk kurum ürünlerinin cazibesini sunabiliyor mu; kurum felsefesine ve kurum kültürüne uygun mu; rakiplerin renklerine

göre ayırt edilebiliyor mu gibi sorular sorulabilir. Kurum kimlik rengi iki işlevi birden yüklenmelidir; birincisi, kurum kavramının simgesel anlamını iletmeli, ikinci olarak da kimliğin piyasa ortamı içinde göze çarpmalı ve çekici olmalıdır (Okay, 2002: 136).

Kurumsal Kimlik Programı

Kurumsal kimlik programları; antetli kağıt, zarf, kartvizit, dosya, fatura gibi ticari kağıtlara, basın ilanlarına, ambalaj tasarımlarına, mimari ve taşıyıcı araçlara ve iş önlüklerine uyulması zorunlu olan biçimsel standartlar getirmeyi amaçlamaktadır. Tasarım standartlarının yayılması ve sistemleştirilebilmesi için her görsel kimlik programı bir kitap haline getirilir. Bu kitaplarda kurumun ihtiyaçları ve bu projeye ayrılan bütçe belirtildikten sonra; amblem, logo, renk ve tipografi üzerine bilgiler, ölçüler ve kullanım biçimleri açıklanır. Bunda amaç; bütün tasarım unsurlarıyla kurum hakkında olumlu ve akılda kalıcı bir izlenim oluşturabilmektir (Becer, 1997: 199). Kimlik programında, tasarım gruplarında yer alabilecek danışmanlar ve katılımcılar olarak, mimarlar, iç mimarlar, renk uzmanları, grafik tasarımcılar, ambalaj tasarımcılar, reklamcılar, psikologlar ve diğer ihtiyaç olunan meslek grupları yer alır. Süreç, araştırma, görüşme ve tartışma şeklinde yürütülür. Katılımlar kurum içinden veya dışarıdan kişiler olabilir. İç görüşmeler sırasında, "kurumsal vizyon" hakkında genel bir bilgi alınmış olur. Kurumsal kimlik organizasyonu değişimin en büyük etkeni olarak üç temayı kapsamaktadır (Olins, 1994: 155). İlgili üç tema alttaki gibi listelenebilir:

1- Tutarlılık (coherence): Organizasyon kendini net ve etkili şekilde sunmak ister.

2- Sembolizm (symbolizm): Organizasyon kendi yaptıklarını sembolize etmek ister çünkü böylece çalışanlar, organizasyonla ilişkide olanlarla aynı ruhu paylaşmış olur.

3- Yer Edinme (positioning): Organizasyon, kendini, ürünü ya da servisini aynı pazarda olan organizasyonlardan farklılaştırmak ister. Bu üç kavram, organizasyonun çekirdeğine iner. Kurumsal kimliğin dört büyük aktivite alanı vardır:

a) Ürünler / Servisler - Ne yapıyor? -Ne satılıyor?

b) Çevre - nerede yapılıp - satılıyor? - Yer veya fiziksel ortam nedir?

c) Enformasyon - Yapılanlar nasıl tanımlanıyor ya da reklamı nasıl yapılıyor?

d) Davranış - Organizasyondaki insanlar birbirlerine ve dışarıdan gelenlere (müşterilere) nasıl davranıyor? Tüm bunlar kurum ile ilgili iletişim fikirleri olarak ortaya çıkar. Sembolizm önemli bir unsur olarak özellikle oteller, bankalar gibi ticari kurumlarda doğrulanır (Olins,1994: 190). Kurumsal kimlik programı hazırlayan grafik tasarımcı, yeni görsel kimliğe geçişte, tasarımın kavramsal yapısı ve amacını; bütün bölüm yöneticilerine ve bu projeye yakından ilgili personele dağıtılacak bir el kitabında açıklamalıdır. Büyük kurumlar için hazırlanan el kitapları çok kapsamlıdır. Yazı karakterleri, amblem, fotoğraf gibi unsurların nerede ve nasıl kullanılacağı bu kitaplarda ayrıntılı olarak açıklanır. Bir Kurumsal kimlik el kitabı aşağıdaki bölümlerden oluşur:

1- Kimlik değişikliğinin hangi nedenlerle yapıldığını açıklayan genel bir giriş yazısı.

2- Yeni antetli kağıt, zarf, kartvizit, tebrik kartı, fatura, sevk irsaliyesi gibi yazılı belge tasarımlarının yer aldığı bölüm.

3- Kurumun bütün yazılı ve ticari belgelerinde, reklam ve duyurularında kullanılacak tipografik karakterin değişik boyutlarının yer aldığı bölüm.

4- Antetli kağıt üzerinde mektup örneği.

5- Amblem ya da logonun değişik boyutlarda siyah-beyaz örnekleri.

6- Kurumun basılı işlerinde kullanılacak standart renkler.

7- Yazı grubunun amblem ya da logo ile değişik boyutlarda kullanımını gösteren bölüm.

8- Amblem, logo ve yazı grubunun iç ve dış mekanlarda kullanımını gösteren bölüm.

9- Yeni tasarımın taşıyıcı araç ve iş gömlekleri üzerindeki uygulamalarını ve fuar ve çeşitli sergilerde kullanılacak grafik sistemleri içeren bölüm.

10- Afiş, broşür ve basın ilanlarında kurumsal kimliğin kullanılışı üzerine bilgi ve örnekler (Becer, 1997: 200). Bir Kurumsal kimlik el kitabı: Bir kurumun felsefesi ve kültürüne uygun olarak üretilmiş kurumsal tasarımı ile ilgili kuralları içeren kitapçık olarak bilinmekle birlikte, kitabın içeriğinin tamamıyla grafik tasarımcı tarafından oluşturulması, kurumsal kimlik oluşturmada grafik tasarımın rolünün sürecin son aşamasında da devam ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Buna göre, kurumsal kimlik programı kapsam olarak grafik tasarımcının sorumluluğunda kotarılan önemli bir süreç olduğu söylenebilir.

Yukarıda ilgili alan yazın taramasına dayalı olarak ulaşılan bulgular bize, kurumsal kimlik oluşturmada grafik tasarımcının amblem ya da logo tasarım temelinde, tasarım kurallarını uygulama çerçevesinde, kurumun hedef kitle odağına bağlı kalarak, kurum ürün ya da ürünlerini, kurum kültürü ve kurum çalışanları da dahil olmak üzere tüm kurumsal yapının belli bir görsel bütünlük içinde, bir kimlik formunda sunmasındaki rolünün önemli üst düzeyde önemli olduğunu göstermektedir. Bu derecede bir önem beraberinden yüksek bir sorumluluk da getirdiği kuşkusuzdur.

Bu duruma ek olarak, grafik tasarımcının kurumsal kimlik oluşturma sürecindeki önemli bu görevine ek olarak, kimlik inşasının tüm unsurlarını belli bir görsel bütünlük ve estetik içinde yansıtanın yanında, tasarımın düşünsel tutarlılık açısından açıklamasını da yapması süreci oldukça anlamlı kılmaktadır. Bu durum, kurumsal kimlik el kitabının hazırlanmasıyla, tasarımın mahiyetinin açıklanması ve sürecin hem görsel tasarım hem de düşünsel temelli tutarlılığını göstermesi bakımından grafik tasarımcı için oldukça anlamlı olduğu söylenebilir.

Sonuç ve Yorum

Sonuç olarak, araştırma konusuyla ilgili yayınlardan elde edilen veriler incelendiğinde, kurumsal kimlik tasarımın ilk örneklerinin de ortaya koyduğu gibi, kurumsal kimlik tasarımının temelinde, grafik tasarım ürünlerinden amblem ya da logo olduğunu görüyoruz. Bu ürünlerden yola çıkılarak, tanıtım ve reklamcılık faaliyetleriyle kurumsal kimlik oluşturma sürecinin temellendirildiğini gözlemliyoruz. Ortaya konan bulgular, kurumların kurumsal kimlik yapılarının ortaya konması ağırlıkla grafik tasarım ürünleri üzerinden gerçekleştirildiğini göstermektedir. Buna göre, hedef kitleye görsel mesajı ulaştıracak olan kurumsal tasarım sürecinde grafik tasarım unsurunun rolü tanımlanmış olmaktadır: Kurumsal kimlik oluşturma sürecinde grafik tasarımın rolü, hedef kitleye iletilecek ve tanıtılacak kurumun soyut özelliklerinin estetik bir bütünlük içinde yansıtılabilen görselliğin (yazı, renk, sembol vb.) görsellerin yani imajın tasarlanmasıdır. İlk başta bu görsel tasarımın geniş halk kesimleri tarafından pratiklik, estetiklik ve semboliklik yönlerinden anlaşılır, kolay ve net olması, hedef kitleyle başarılı bir iletişim kurma açısından son derece önemli olduğu dikkate alınır, grafik tasarımın kurumsal kimlik tasarımındaki rolünün önemi de daha iyi anlaşılabilir.

Bu çalışma sonucunda, grafik tasarımcının, kurumsal kimlik oluşturmada kurum, hedef kitle, kurum kültürü, ürün gibi birçok unsurun yanı sıra, görsel tasarım öğelerinden yazı, renk, sembollerin tasarım kuralları çerçevesinde belli bir uyum ve anlamda birleştirilerek tasarlayıp sunumunun süreçteki

önemli rolünü göstermiştir. Buna göre, amblem ve logo gibi görsel tasarımların, temsil ettikleri kurumu rakiplerinden ayırtıracak bir görsel ifade gücünü yansıtmada yani, kurumsal kimliğin hayati unsurları olarak işlev gördüğü ortaya konabilir.

Bu noktada, Olins'in (1994: 35) kurumsal kimlik sürecini uzun dönemli stratejik bir araç olarak görmesinin altı çizilmelidir. Bu uzun dönemli stratejik araçta en etkin rol, kurum misyonunu hedef kitleyle buluşturan, grafik tasarım açısından başarılı bir amblem tasarımıdır. Aydoğan (2019: 30) işletmelerin marka, ürün ve hizmetlerini, tüketicinin aklında kalmasını talep ettiklerini belirtmektedir. Tasarım bağlamında, kurum kimliğinin geniş kesimlerce benimsenmesi durumunda, kurum-kimlik unsurlarının belli bir bütünlük içinde birbirleriyle uyum içinde olduğu söylenebilir. Bu durumun baş aktörlerinden biri, hiç kuşkusuz grafik tasarımcıdır. Kurumsal kimlik tasarımının hedef kitlede tanınırlığının başarısında grafik tasarımcının rolü önemlidir. Bu durumun grafik tasarımcının zorlu tasarım problemlerini çözmesini gerektiren bir süreci işaret ettiği ayrıca vurgulanması gerekir. Tasarım problemlerinin çok yönlü çözümleri olduğu dikkate alınır, söz konusu sürecin ne denli zorlu bir süreç olduğu da daha açık biçimde ifade edilebilir. Dolayısıyla, grafik tasarımın Kurumsal kimlik oluşturma sürecindeki rolünün önemi de üstlendiği bu görevin sorumluluğundan ileri geldiği, bu görevinin zorluğuna eşdeğer olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, grafik tasarımcının kurumsal kimlik oluşturmada amblem veya logo temelli biçimlendirmesinde, tasarım kurallarını yansıtmaya zorunluluğunun yanı sıra, kurumla ilgili birçok somut ve soyut unsuru da bir bütün içinde sunma başarısı, kurumun geniş kitleler nezdinde pazarda var olabilmesinin önemli bir ön koşulu olduğu söylenebilir.

Bu çalışma, kurum kültürü, kurum çalışanları, ürün ve hedef kitle verilerine uygun, bu değerleri bir bütün içinde, görsel veya yazılı ya da her iki unsuru da içerecek biçimde kurumsal kimlik oluşturmada grafik tasarımcının süreçteki rolünü ortaya koyması bakımından kayda değerdir. Olins'e (1994: 35) göre, kurumsal kimliğin planlı oluşumunda grafik tasarımın süreçteki rolü yadsınamaz boyuttadır. Bu rol, grafik tasarımın kurumsal kimlik oluşturma sürecinin ilk aşamasından son aşamasına kadar, tüm uygulama alanlardaki işlevinin, bütün bir sürecin toplam çabasını yansıtmaya zorluğuna işaret etmesi açısından ayrıca değerlidir. Bu durum, süreçte yüksek sorumluluk gerektiren grafik tasarımcının rolünü gerektirdiği biçimde başarıyla kotardığını göstermesi bakımından kurumsal kimlik oluşturmada her zaman bir değer oluşturacağı söylenebilir.

Mevcut araştırmanın ulaştığı, yukarıda özetlenen bulgular doğrultusunda,

ayrıca, kurumsal kimlik tasarımının temelini oluşturan görsel yapının, temsil ettikleri kurumun fikir ve felsefesini yansıtması açısından aynı zamanda sanat bağlamında da özgün eserlerin ortaya çıkmasını sağlayan yönüne vurgu yapmak gerekir. Bu durum, kurumsal kimlik tasarımının grafik tasarım alanında neden önemli bir "sanat ürünü" olarak değerlendirilmesi gerektiğini açıklamaktadır.

İlerde yapılacak çalışmalar için, kurumsal kimlik oluşturma sürecinin grafik tasarım açısından uygulama, atölye aşamalarını konu alan bir inceleme çalışması önerilebilir. Diğer bir öneri olarak, hali hazırda bir kurumsal kimlik çalışmasının kurum ve reklam ajans etkileşimli çalışma aşamaları içeren bir örnek olay çalışması yapılabilir. Bu çalışmada, kurumsal kimlik oluşturma sürecinde grafik tasarımın rolünü, ilgili alan yazına dayalı olarak, kavramsal açıdan incelendiği dikkate alınırsa, gelecekte yapılacak araştırmalarda, bir kurumsal kimlik tasarım örneği odağında, grafik tasarımın süreçteki rolünün incelenmesi önerilebilir.

Kaynakça

- Artan, H. I. ve Uçar, T.F. (2019). "Kaligrafi ve tipografinin afiş sanatına yansımaları", *Akademik Sanat*, Kış, 11-27.
- Aydoğan, D. (2019). "Reklam Fotoğraflarında Metafor Yaratmak: Kavramsal Fotoğrafçılık", *Egemia*, 4 (4), 23-40.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi
- Behaeghel, J. (1985). "Kurum ve Ürün Kimliği", *Reklamevi tarafından düzenlenen; Kurum ve Ürün Kimliği Semineri Notları, İstanbul*.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgin, N. (1996). *İnsan ilişkileri ve kimlik*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Book, H. E. ve Sun, D. (1994). *Renginizi Tanıyın*. (çev. T. Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınları.
- Buğdaycı, A. (1995). "Kurumunuzun kimliğini nasıl yaratırsınız", *Macro Economy Dergisi*, Haziran, No:8, 31-32.
- Cansız Aktaş, M. (2014). *Nitel veri toplama araçları*. M. Metin (Editör). *Eğitimde bilimsel araştırmalar yöntemleri*. Ankara. Pegem A Yayıncılık, s. 337-371.
- Cerici, S. (2004). *Reklam Sanatı. (İletişim Dizisi)*. İstanbul: Metropolis Yayınları
- Eriş, S. (1990) *Bireysel ve Toplumsal Kimlik Aramada Kültürün ve Sanatın Rolü, Sanat Yazıları*, Ankara. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. No:7.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (11. Baskı). Ankara: Nobel Yayınları.
- Kleppner, O. (1966). *Advertising Procedure. (Fifth Edition)*. London: Prentice Hall, Inc.
- Mumcu, Ö. (1996), *Kurumsal Kimlik ve Banka Şubeleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul*.
- Odabaşı, H. A. (2002). *Grafikte temel tasarım*. (2. Baskı). İstanbul: Yorum Sanat yayınları
- Olins, W. (1994). *Corporate identity*, London: Thames and Hudson.
- Olins, W. (1990). *The wolff olins guide to corporate identity, (Revised Edition)*. London: Black Bear Press.
- Okay, A. (2002). *Kurum Kimliği*. İstanbul: Media Cat Kitapları.

Öztürk, G. (2006). *Logonun kurum kimliği üzerindeki etkisi*, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 5(9). 1-17.

Sönmez, V. ve Alacapınar, F.G. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık

Temel Eğinli, A. ve Yeygel Çakır, S. (2011). "Toplum kültürünün kurum kültürüne yansımaları", *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 3 (2). 37-50.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (11. Baskı). Ankara: Seçkin Yayınevi.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. <https://www.designindex.org/designers/design/peter-behrens.html> adresinden 26 Şubat 2021'de alınmıştır.

Görsel 2. <https://twunroll.com/article/1346090382275260416> adresinden 26 Şubat 2021'de alınmıştır.

İnternet Kaynakları

İnternet 1 ve 2: *Güncel Türkçe Sözlüğü*, <http://sozluk.gov.tr/> adresinden 22 Temmuz 2019'da alınmıştır.

İnternet 3: Sarı, M. M. (2014). *Yayınevlerinde kurumsal kimlik oluşturmada imaj kavramının önemi*. İstanbul Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). <http://earsiv.arel.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12294/121#sthash.tYIYqiTY.dpbs> adresinden 22 Temmuz 2019'da alınmıştır.

Geçici Afet Konutlarının Ortopedik Engellilerin Erişilebilirliği Açısından İrdelenmesi

Dr. Öğr. Üyesi Bülent Ünal
Dr. Öğr. Üyesi Emel Akın

Makale Geliş Tarihi: 05.01.2021
Yayına Kabul Tarihi: 22.05.2021

Özet

Engelli bireylerin yaşadıkları fiziksel çevre, sahip oldukları fiziksel işlev bozuklukları ve yetersizlikleri, bu sıkıntıların neden olduğu sınırlamalar yüzünden büyük önem taşımaktadır. Özellikle afetlerden dolayı oluşabilecek merkezi sinir sisteminin ya da iskelet sisteminin zedelenmesi sonucu ortopedik engeller karşılanması beklenen ve yaşanan durumlardır. Bu çalışmada, meydana gelen afetlerden sonra kalıcı konutlara geçene kadar geçen ortalama üç yıllık süreçte afetzedelerin yaşamlarını sürdürdüğü geçici afet konutlarının engellilerin erişilebilirliği açısından önemini vurgulanması hedeflenmektedir. Bu hedef doğrultusunda Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı'nın (AFAD) kullanmakta olduğu genel tip ve engelli tip geçici afet konutu tasarımları, Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan kriterlere göre analiz edilmiştir. Buna ek olarak mevcut durum ortopedik engelli bireylerin sanal ortamda oluşturulan geçici afet konutunu deneyimlemesi ile değerlendirilmiş ve anket çalışması ile veriler elde edilmiştir. Yapılan değerlendirmeler sonucunda varolan engelli tip geçici afet konutunun, ortopedik engelli bireylerin erişilebilirliğini sağlayamadığı ve ortopedik engelli kullanıcılar için yeni bir geçici afet konutu tasarımına ihtiyaç duyulduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Afet, Geçici Afet Konutları, Engellilik, Ortopedik Engellilik, Erişilebilirlik

RESEARCH ON THE ACCESSIBILITY OF TEMPORARY DISASTER HOUSING FOR INDIVIDUALS WITH ORTHOPEDIC DISABILITIES

Abstract

The physical environments experienced by disabled individuals, the physical function disorders and insufficiencies they have are of great importance due to the limitations that are the cause of these difficulties. Especially, situations, which are experienced and expected to be met for orthopedic disabilities as the result of the damage to the central nervous system or the skeletal system could be formed due to disasters. In this research, it has been emphasized the importance for accessibility by the disabled individuals of the temporary disaster housing where the disaster victims continue their lives for an average period of three years after the disaster occurs until moving to permanent housing. In accordance, the designs of the general type and disabled type temporary disaster houses that are used by the Disaster and Emergency Management Chairmanship (AFAD) have been analyzed according to the criteria in the Guide of Universal Standards for Disabled Persons. The present situation was evaluated with the experiencing by the individuals with orthopedic disabilities of the temporary disaster housing constituted in a virtual environment and data were obtained with a questionnaire. Consequently, it has been revealed that disability type temporary disaster houses do not provide the accessibility of orthopedically disabled individuals and a new design of temporary disaster housing is needed for them.

Keywords: Disaster, Temporary Disaster Housing, Disability, Orthopedic Disability, Accessibility

Dr. Öğr. Üyesi Bülent Ünal. Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Ankara.

E-posta: bulent.unal@atilim.edu.tr. ORCID: 0000-0003-1721-7903

Dr. Öğr. Üyesi Emel Akın. Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Ankara. E-posta: emel.akin@atilim.edu.tr. ORCID: 0000-0001-5367-4373

1. Giriş

Engellilerin içinde yaşadıkları fiziksel çevre, sahip oldukları fiziksel işlev bozuklukları/yetersizlikleri ve bunun yol açtığı sınırlamalar yüzünden büyük önem taşımaktadır. Engelsiz yapıları çevrenin oluşturulması için; açık alanlar (kaldırımlar, rampalar, merdivenler, yaya geçitleri, taşıt park yerleri, açık ve yeşil alanlar, kent mobilyaları), binalar (bina girişleri, bina içi yatay dolaşım, bina içi dikey dolaşım), toplu taşıma hizmetleri (taşıtlar, bekleme-aktarma-indirme-bindirme yerleri, duraklar, istasyonlar) ile bilgilendirme, işaretleme ve duyumsanabilir yüzeylerin (bilgilendirme ve işaretleme, duyumsanabilir- hissedilebilir yüzey) ayrıntılı olarak düşünülmesi, tasarım ve uygulamaya yön verecek standart, ölçü, ilke ve kurallara uygun olarak oluşturulması gerekmektedir (True ve Türel, 2013). Yaşanan afetlerden dolayı oluşabilecek yaralanmalar sonucunda, yaşanabilecek zedelenmeler ve bedenin bir bölümünün kaybı ile bireylerin hareketlerinin engellenmesi ve beden kontrol kayıpları, belirtilen diğer engel grupları ile karşılaştırıldığında, daha çok beklenen ve yaşanan durumlardır. Bu gibi merkezi sinir sisteminin zedelenmesi sonucu ya da kas ve iskelet sisteminin zedelenmesi sonucu kişiler ortopedik engelli sınıfına girmektedir (Özyürek, 1998). Bu araştırmada ortopedik engel ana problem olarak ele alınmıştır.

Engellilik konusunun yanında bu çalışmanın diğer konusunu oluşturan erişilebilirlik, "Bireyin, istediği yere ve bilgiye kendi başına ulaşabilmesi" şeklinde tanımlanabilir. Erişilebilirlik; bireylerin, toplumun bir üyesi olarak her türlü ihtiyacını karşılayabilecek şekilde, bulunduğu mekândan, ihtiyacını göreceği mekâna ve bilgiye engelsiz bir şekilde ulaşabilmesini ifade etmektedir (Devlet Denetleme Kurulu Raporu, 2009).

2002 yılında TC Başbakanlık Özürlüler İdaresi Başkanlığı ve TC. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Başkanlığı (şimdiki adı ile Türkiye İstatistik Kurumu) tarafından yapılan Türkiye Engelliler Araştırmasına göre Türkiye nüfusunun %12.29'u engellidir. 2005 yılından sonra yapılan yasal düzenlemeler ile birlikte "yardım temelli" bir anlayıştan, "hak temelli" bir anlayışa geçilmiş, sosyal hukuk devletinin bir gereği olarak, engelli hakları ve engellilerin korunması yasal güvence altına alınmıştır. 30 Mart 2007 tarihinde imzaya açılan ve Türkiye tarafından da imzalanan "BM Engellilerin Haklarına İlişkin Sözleşme"ye göre devletler eşitliği sağlamak ve ayrımcılığı ortadan kaldırmak üzere engelli kişilere yönelik makul uyumlaştırmaların yapılması için gerekli tüm tedbirleri alarak engelli kişilerin fiil eşitliğini sağlamakla yükümlüdür (Devlet Denetleme Kurulu Raporu, 2009)¹. Aynı

zamanda Türkiye, Birleşmiş Milletler Engelli Hakları Sözleşmesi ile engelliler için evrensel standartları uygulayacağını, bir anlamda vatandaşlarını "sosyal model"de engelli olmasını minimuma indirecek fiziksel çevre ortamını sağlayacağı ile ilgili sorumluluğu kabul etmiştir.

Bu yükümlülüklerle, afet riski yüksek bir ülke olan, özellikle de jeolojik konumu sebebi ile sürekli deprem tehdidi altında olan Türkiye'de, geçici afet konutlarına engellilerin erişilebilirliğini de içine alan fiziksel çevreye erişim hakkı önemli bir noktaya ulaşmaktadır.

Türkiye, depremlerde insan kaybı açısından dünyada üçüncü sırada, depremlerden etkilenen insan sayısı bakımından ise sekizinci sıradadır. Ortalama olarak her yıl, büyüklüğü 5.0 ile 6.0 arasında değişen en az bir deprem yaşanmakta ve son 58 yıllık veriler incelendiğinde; depremler nedeniyle 58 binden fazla insanın hayatını kaybettiği ve 122 binden fazla insanın yaralandığı ve 400.000'den fazla binanın yıkıldığı veya ağır hasar gördüğü anlaşılmaktadır (Müdahale İyileştirme ve Sosyo Ekonomik Açından 2011 Van Depremi Raporu, 2011)². Varolan engelli nüfusuna, afetler ile birlikte, kalıcı ya da geçici süre ile yeni engellilerin katılması kaçınılmazdır.

2011 Van Depremi örneğinde, Erciş'te 4, Van Merkez'de 31 olmak üzere toplam 35 konteynerkent kurulmuş ve toplam 175.070 afetzede buralara yerleştirilmiştir³. 2002 yılında TC Başbakanlık Özürlüler İdaresi Başkanlığı ve TC. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü Başkanlığı tarafından yapılan Türkiye Engelliler Araştırmasına göre Türkiye nüfusunun %12.29'u engellidir. Bu oran temel alındığında, Van depreminde konteynerlerde yaşam zorunda kalan 175.070 kişinin %12.29'u olan 21.516 kişinin engelli sınıfında olduğu varsayılabilir. Araştırma sonuçlarına göre bu varsayımın %2.58'i olan yaklaşık 555 kişi ortopedik, görme, işitme, dil ve zihinsel engelli gruplarından birisine girmiştir. Yapılan araştırmalarla (Ünal, 2013), konteynerlerde ortalama 5-6 kişi kaldığı saptanmış, bu bilgi de 100 konteynerin ortopedik engellilerin erişebilmesi açısından doğru tasarlanmış olması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Bu doğrultuda, bu çalışmada ortopedik engelli bireylerin erişilebilirliği açısından geçici afet konutu tasarımları Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda (2013)⁴ bulunan kriterlere göre analiz edilerek, mevcut

² <https://www.afad.gov.tr/Dokuman/TR/78-20140529153416-mudahale,-iyilestirme-ve-sosyoekonomik-acidan-2011-van-depremi-raporu.pdf> Son erişim: 02 Mayıs 2016

³ <https://www.afad.gov.tr/TR/IcerikDetay.1.aspx?ID=107&icerikID=573> Son erişim, 15 Ekim 2014

⁴ <http://www.medlis.com.tr/files/tr/engelli-erisimi/engelli-erisim-kanun-veyonetmelik/engelliler-icin-evrensel-standartlar-kilavuzu.pdf> Son erişim: 04 Mayıs 2016

¹ <http://www.tccb.gov.tr/faaliyetler/ddkraporlari/> Son erişim: 03 Mayıs 2016

durumun ortopedik engelli bireyler tarafından değerlendirilmesi ve geçici afet konutlarının tasarımının erişilebilirlik açısından öneminin vurgulanması hedeflenmektedir.

2. Geçici Afet Konutları, Engellilik ve Erişilebilirlik Araştırmaları

Afet ve geçici afet konutları ortak başlığı altında yapılan araştırmalar incelendiğinde, geçici afet konutunun üretiminde ve kullanımı boyunca ihtiyaç duyulan tüm enerji miktarı hakkında (Song, Mithraratne ve Zhang, 2016); sürdürülebilirlik konusunda eleştirilen ve kültürel açıdan yetersiz bulunan geçici afet konutlarını hakkında bir anket çalışması düzenleyerek sorunların kökenini ve bunlardan kaçınmak için öneriler belirlenmesi (Felix, Branco ve Feio, 2013), 2005'deki Katrina Kasırgası, 2011'deki Christchurch Depremi ve Victoria, Avustralya'daki 2009 Black Saturday yangından etkilenen topluluklar ile saha çalışmasının ardından geçici konut deneyimlerine ilişkin vaka incelemelerine odaklanan ve geçici afet konutu olarak nakliye konteynerlerinin kullanılmasında mülkiyet, yeniden kullanım ve yerleşim düzenlemelerinin esnekliği (Zhang, Setunge ve Elmpt, 2014); Türkiye'deki 1999 depremleri için geçici barınma programının vaka incelemesi ve afetten etkilenen Düzce'deki dört geçici konut projesine odaklanan, uygun tesis yönetimi, konutların tekrar kullanımı ve sökülmesi kolay konut tasarımları (Johnson, 2007); Fukushima depremi sonucu bir çok yöre sakininin geçici konutlardan tahliye edilmesi sebebi ile kalp yetmezliği olan hastalarda bu yer değiştirmenin etkileri (Suzuki, Yoshihisa, Kanno, Waranabe, Takiguchi, Miura, Yokokawa, Sato, Oikawa, Yamaki, Kunii, Nakazato, Suzuki, Saitoh ve Takeishi, 2017); geçici afet konutu yapımında maliyet, harcanan güç ve zamandan tasarruf konularında inşaa sürecinin incelenmesi (Abulnour, 2014); geçici afet konut yerleşimlerinin yaz mevsimindeki ısı çevreyle olan ilişkisi (Huang ve Long, 2015) konularının ele alındığı görülmektedir.

Konut ve engellilik ortak başlığı altında, engelli kişiler için tasarlanan akıllı evlerin, günlük hayatta engellilere yeterli yardımı sağlayabilmesi için destekleyici teknolojileri modellemek (Guillet, Bouchard ve Bouzouane, 2014); engelli konuklar açısından otel tasarım ve hizmet politikalarında yer alan önerilerin uygulanabilirliğini belirlemek (Kim, Stonesifer ve Han, 2012); otellerin değer arttırımı konusunda engelli müşterileri ile birlikte çalışıp, endüstride ortak değer yaratmanın teşvik edilmesi (Navarro, Andreu ve Cervera, 2014); engelliler için mutfak yerleşimi tasarlarken, deneysel araştırmalar yardımı ile, mutfak teçhizatı ve depolama bölgelerine optimal erişim noktalarının belirlenmesine dayanan yeni bir konseptin uygunluğu (Bonenberg, 2015) konuları çalışılmıştır.

Erişilebilirlik ve engellilik ortak başlığında, zayıf erişilebilirlik sebebi ile en-

gellilerin toplu taşımayı kullanırken daha fazla engelle karşı karşıya kalması ve çözüm önerileri (Soltani, Sham, Awang ve Yaman, 2012; Verseckiene, Meskauskas, ve Batarliene, 2015); yine ulaşım ile ilgili olarak, engellilerin istasyonlar arasındaki hareketlerini akıllı-kart ile takip etmenin, erişimi destelemek için taşıdığı potansiyel ve önemi (Ferrari, Berlingero, Calabrese ve Reades, 2014); engelli kişi-çevre etkileşiminin anlaşılması için biyolojik, psikolojik ve sosyal boyutların incelenmesi gerekliliği (Lid ve Solvang, 2016); alışveriş yapmak isteyen engellilerin parkende ürünlere erişiminin geliştirilmesi (Scarborough, 1999); tekerlekli sandalye kullanan bir engellinin istediği nesneye yaklaşabilmesi ve bu aşamadan sonra kavrayabilmesinin önemi üzerine model önerisi (Pruski, 2010); ampirik verilere dayanarak, engelliler için daha erişilebilir şehir merkezlerinin oluşturulması (Bromley, Matthews ve Thomas, 2007) çalışılmıştır.

Erişilebilirlik ve afet konusundaki araştırmalara bakıldığında; Yeni Zelanda'da 2011 yılında meydana gelen afet sonrası kapatılan ve yer değiştiren sağlık hizmetlerinin sebep olduğu mekânsal erişim değişikliğinin nüfusa etkisi araştırmasına (MacRae, Kingham ve Griffin, 2015) ve afet sonrasında yapılan restorasyon işlemi sırasında bölgedeki tüm lokasyonların ağ erişimini en üst düzeye çıkararak hayatta kalanların boşaltılması ve enkazın en kısa zamanda kaldırılması için engellerin kritikliğini tanımlayan ve bunları sınırlı kaynaklarla yapmayı hedefleyen bir matematiksel model önerisine (Aksu ve Ozdamar, 2014) ulaşılmaktadır.

Afet ve engellilik konu başlığında ise, engelli çocukların afetlerden sonra çeşitli somatik ve davranışsal sorunlar geliştirmeleri ve bu çocukların ortak ya da karakteristik sorunları, bu tür sorunların muhtemel geçmişi ve bunların pratik bakım ve tedavisinin incelendiği (Miyamoto, 2013); engelli çocukların bir felâket sırasında nasıl tahliye edileceğinin belirlenmesi ve bu amaçla destek veren kuruluşların birlikte çalışmasının önemini araştıran (Tanaka, 2013); Amerika'nın Güney Carolina eyaletinde meydana gelen "1000 Yılın Tufanı" adı verilen afet sonrasında, Güney Carolina'nın engellilerin ihtiyaçlarının hızlı ve verimli bir şekilde ele alınmasını sağlamak için edindiği tecrübelerden diğer afet sonrası yardım yapan kuruluşların alacağı derslerin araştırıldığı (McDermott, Martin ve Gardner, 2016) çalışmalar görülmektedir.

Belirtilen bütün çalışmalarda görülmektedir ki, geçici afet konutları farklı konularda ve içeriklerde incelenmiş, ne var ki, "engellilik ve erişilebilirlik" açılarından ele alınmamıştır. Türkiye ve Dünyada, bu çalışmanın üç ana başlığını oluşturan geçici afet konutları, engellilik ve erişilebilirlik konularını birlikte ele alan bilimsel araştırmalara literatürde rastlanmamış olması bu

çalışmanın önemini ortaya koymaktadır. Bu amaçla, çalışmada AFAD'ın kullanmakta olduğu, engelliler için geçici afet konutlarının tasarımının Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'na uyumluluğu, mevcut geçici konutun engelli bireylerin erişebilirliği açısından ihtiyaçlarını karşılama durumu ve ortopedik engellilik durumlarının bu ihtiyaçlara etkileri araştırılmıştır.

Bu amaç doğrultusunda çalışma kapsamında oluşturulan araştırma hipotezleri aşağıda verilmiştir:

H1: Varolan engelli tip geçici afet konutu, ortopedik engelli bireylerin erişilebilirliğini sağlayamamaktadır.

H2: Konteyner konutun kişisel erişebilirliği, ortopedik engellilik durumuna göre değişir.

H3: Ortopedik engelli kullanıcılar için yeni bir geçici afet konutu tasarımı gerekmektedir.

3. Yöntem

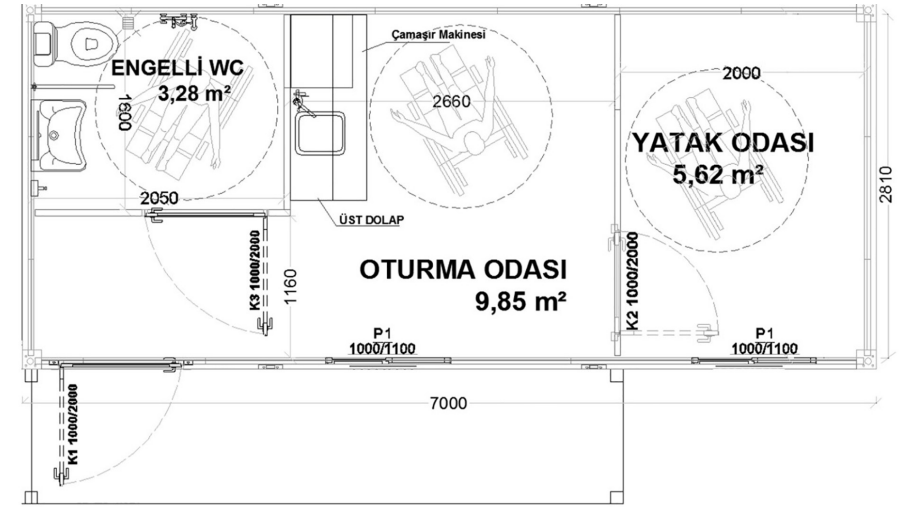
Çalışmanın amacı doğrultusunda belirlenen hipotezleri test etmek amacı ile bu çalışmada ilk olarak, Osmaniye ili, Cevdetiye beldesinde bulunan, AFAD'ın engelliler için tasarladığı ve ürettiği geçici afet konutları, Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan kriterlere uygunluk açısından değerlendirilmiş ve analiz tabloları oluşturulmuştur.

İkinci olarak konutların engelliler tarafından kullanılması hedeflenmiştir. Ancak, valilikten gerekli izinler verilmemesi sebebi ile, sanal ortamda kullanım için olanak yaratılmıştır. Geçici afet konutu bilgisayar ortamında 3 boyutlu hale getirilerek sanal ortama aktarılmıştır. Katılımcılar ortopedik engellilik durumlarına göre tekerlekli sandalye kullanan, yardımcı yürüme aracı kullanan ve yürüme gücünü çeken kullanıcılar olarak üç odak gruba ayrılmış ve sanal ortamda oluşturulan geçici afet konutu tasarımını deneyimlemişlerdir.

Daha sonra, Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan kriterlerin mekânda ortopedik engelli kullanıcılar açısından erişilebilirliğini ölçmeye yönelik ve mekânın yaşamsal ihtiyaçları karşılayabilmesine yönelik gereklilikleri ortaya çıkarmak için katılımcılar, hazırlanan anket çalışmasını uygulamışlardır.

3.1. Araştırma Ortamı: Geçici Afet Konutunun Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzuna Göre Değerlendirilmesi

Çalışma kapsamında ele alınan 'genel tip' ve 'engelli tip' konteyner konutlar Osmaniye ili, Cevdetiye Beldesi'ndeki AFAD'a ait konteyner kentte bulunmaktadır. Konteyner kentte kullanılan geçici afet konutları, Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan erişilebilirlik ile ilgili kriterlere göre değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede yerleşkede kullanılmış olan iki tip konut incelenmiştir. Bunlardan ilki 'genel tip' konut, diğeri 'engelli tip' konuttur. Her iki tip konut da AFAD tarafından tasarlanmış, şartnameleri hazırlanmış ve yüklenici firmalara ihale yolu ile ürettirilmiştir. İki konutun da dış ölçüleri 3m x 7m.dir ve kullanım alanları 21m² olmakla birlikte yerleşim planları farklılık göstermektedir (Şekil 1 ve 2). AFAD 'genel tip' konteynerlerde iyileştirmeler yaparak 'engelli tip' konutları tasarlamıştır.



Şekil 1. Genel Tip Afet Konutu Planı (AFAD)⁵

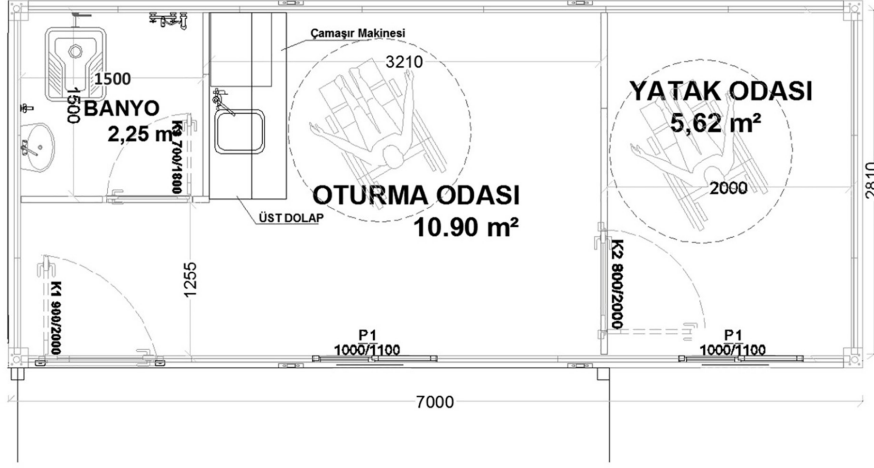
AFAD tarafından tasarlanan ve ürettirilen Genel Tip ve Engelli Tip konutların Evrensel Standartlar Kılavuzunda bulunan konut ve erişilebilirlik ile ilgili seçilen kriterlere uyumlulukları 'engelli tip' konutta yapılan iyileştirmelerin 'genel tip' ile farklılıkları grafikler yardımı ile ortaya konmuştur. Standartların değerlendirilmesinde üç farklı niteleme kullanılmıştır:

- 1) Uygun: Aranılan kriter, yerleşke ve/veya seçilen konut için doğru uygulanmıştır.
- 2) Uygun Değil: Aranılan kriter, yerleşke ve/veya seçilen konut için uygu-

⁵ Şekil 1. Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD), <https://www.afad.gov.tr/> Son erişim: 10 Ekim 2014

lanmış ama verilen ölçü ya da özellikleri taşımamaktadır.

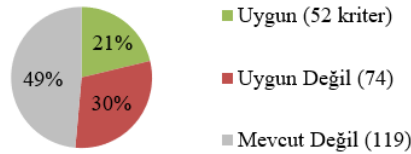
3) Mevcut Değil: Aranılan kriter, yerleşke ve/veya seçilen konut için hiç uygulanmamıştır. Değerlendirme yapılacak bir veri bulunmamaktadır.



Şekil 2. Engelli Tip Afet Konutu Planı (AFAD) 6

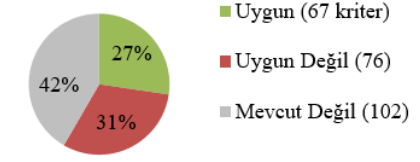
Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda, Erişilebilir Çevre Standartları ve Erişilebilir Yapı Standartları ana başlıkları altında 79 alt başlık bulunmaktadır. Bu başlıklardan, geçici afet konutunun engellilerin erişilebilirliğinin değerlendirilmesi ile ilgili, çalışmayı oluşturan, toplam 53 başlık altında 245 adet kriter ele alınmış ve değerlendirilmiştir (Ünal, 2017).

Değerlendirme sonucunda yukarıda belirtilen üç niteleme türüne göre grafik haline getirilmiş ve yüzdelik oranlara göre hazırlanan tablolar aşağıda paylaşılmıştır (Şekil 3 ve 4).



Şekil 3. Genel Tip Konutun Engelliler İçin Evrensel Standartlara Göre Değerlendirilmesi Grafiği

⁵ Şekil 2. Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD), <https://www.afad.gov.tr/> Son erişim: 10 Ekim 2014



Şekil 4. Engelli Tip Konutun Engelliler İçin Evrensel Standartlara Göre Değerlendirilmesi Grafiği

Bu iki grafikten görülebileceği gibi AFAD, genel tip konteyner konutlarında engellilerin erişilebilirliğini arttıracak iyileştirmeler yapmıştır. Tasarlanan engelli tip konteyner konutlarında Evrensel Standartlar Kılavuzuna uygun kriter sayısı 52'den 67'ye çıkarılmıştır. Bu artış kılavuzda bulunan kriterlerin karşılanma yüzdesinde %6'lık bir iyileştirmeyi beraberinde getirmiştir. Her iki tip için de uygun olmayan kriter sayısı birbirine yakındır. Engelli tip için 76, genel tip için 74 kriterde uyumsuzluk görülmektedir. "Mevcut olmama" durumunda ise engelli tip için 17 kriterlik bir azalma görülmektedir. Bu görülen iyileşme ile birlikte, uygun olan kriterlerdeki sayının da artması engelli konteynerlerinde AFAD tarafından yapılan iyileştirmelerin gözle görülür bir fark yarattığını göstermektedir.

3.2. Sanal Araştırma Ortamının Hazırlanması

Bu çalışmada AFAD'ın Osmaniye ili, Cevdetiye beldesinde bulunan geçici afet konutlarının, sanal ortamda 3 boyutlu hale getirilerek, ortopedik engelliler tarafından yine sanal ortamda deneyimlenmesi ve anket çalışmasını gerçekleştirmeleri yöntem olarak belirlenmiştir. Bu amaçla öncelikle AFAD'ın kullanmakta olduğu ve engelliler için tasarlanan afet konutuna ait 2 boyutlu model AutoCAD 2016 programı kullanılarak 3 boyutta modelleme yapabilmek için gerekli hazırlıklar yapılmıştır. İki boyuttaki bilgileri kullanarak Autodesk 3DS Max 2016 programı ile konut üç boyutlu olarak modellenmiştir. Konutta varolan tüm yapı elemanları ve donatılar iki boyutlu çizimler ve konut içinden çekilmiş fotoğraflar kullanılarak üç boyutlu poligon tekniği ile modellenmiştir.

Daha sonra bu model Unity 2016 programına aktarılmıştır. Unity programı bir oyun motorudur. Oyun motorlarının kullanımı, projelerin ihtiyaçları doğrultusunda gelişmiştir. Genel olarak oyun dünyası tüm nesnel bileşenlerini belirli CAD/3D uygulamalarından kendisine aktararak oluşturur. Bu durumda, genellikle oyunla birlikte gelen ve oyunu çalıştıran oyun moto-

ru, modifikasyon işleminin yapıldığı bir platform haline gelmiştir. Mimari görselleştirme amacıyla oyunun görsellerini ve etkileşimini değiştirebilmek, gerçek zamanlı veri işleme ve değiştirebilme oyun motoru sayesinde yapılabilmektedir. Görselleştirme alanında oyun motorları, hızlı bir şekilde 3 boyutlu modeller geliştirebilir ve oyun motoru tabanlı uygulamada doku ve aydınlatma etkisiyle zenginleştirilebilir ve bütün bu işleri gerçek zamanlı ve üst düzey bilgisayar özelliklerine ihtiyaç duymadan yapabilmektedir (Indraprastha ve Shinozaki, 2009). Unity programı, bu özellikleri ile oyun yazılımları dışında akademik çalışmalarda da kullanılmaktadır (Craighead, Murphy, Burke ve Goldiez, 2007).

Bu çalışmada da Unity programı ile ışık ve kamera yerleşimi, hareket edebilme, yakınlaşma, uzaklaşma, objelerin seçilen malzeme ile kaplanması ve pencere, kapı, kapak açılması gibi tüm etkileşimler, Java Script ve C# programlama dilleri kullanılarak oluşturulmuştur. Hazırlanan program ile oyun kolu üzerindeki tuşlara fonksiyonlar atanmış, böylece gerçek hayatta yapılabilecek hareketlerin kontrolü tuşlar üzerine tanımlanmıştır.

3.3. Örneklem Grubu

Örneklem grubunu oluşturmak için, ortopedik engellilik durumlarına göre olasılıklı olmayan kota örnekleme yöntemi ile oluşturulan 3 farklı odak grubu ile çalışılmıştır. Bu odak grupları ortopedik engellilik durumuna göre belirlenen 3 başlıkta 8'er katılımcı ile oluşturulmuştur. Birinci grupta tekerlekli sandalye kullanan katılımcılar, ikinci grupta yardımcı yürüme aracı kullanan katılımcılar ve son grupta yürüme gücünü çeken katılımcılar bulunmaktadır. Katılımcıların, sanal ortamda üç boyutlu mekânsal deneyimlerini paylaşacakları için bilgisayar kullanımına hakim olmalarına dikkat edilmiştir.

3.4. Anket Tasarımı

Çalışma kapsamına alınan, ortopedik engellilerin geçici afet konutlarına erişilebilirliğinin değerlendirilmesi ve hipotezlerin test edilebilmesi amacı ile yapılan anket çalışmasında, literatürde varolan geçerli ve güvenli bulunmuş araştırmalarda kullanılan anket yöntemlerinden yararlanılmış (Kaya ve Weber, 2003; Yıldırım ve Yalçın, 2016) ve bu anket için, araştırmaya uygun, yeni sorular hazırlanmıştır. Anket sorularının hazırlanmasında Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan ve engellilerin erişilebilirliğini etkileyecek kriterlerden faydalanılmış ve soruların diziliminde kılavuzda yer alan standartların konu sıralaması kullanılmıştır.

Anket çalışması 4 bölümden oluşmaktadır (Ünal, 2017):

Birinci bölümde; katılımcıların cinsiyet, yaş, eğitim seviyesi ve ortopedik

engellilik durumlarını belirleyici demografik sorular yer almaktadır.

İkinci bölümde; katılımcıların konteyner konutların erişilebilirliği ile ilgili Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan kriterlere göre hazırlanan yirmi soruya yanıt vermesi beklenmiştir (Bkz. Tablo 1- örnek anket soruları için). Buna ek olarak konteyner konuta giriş yönteminin, konut içinde kullanılan kapı ve pencere sistemleri ile temizlik alanlarının değerlendirilmesine ilişkin sorular bulunmaktadır.

Erişilebilirliğin Değerlendirmesi	Kesinlikle katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Hiç katılmıyorum
Konuta ulaşmak için yerleşke içindeki yollar hareket elverişliliği açısından uygundur.					
Katılmıyorsanız neden?					
Konteyner konut'a giriş, erişilebilirlik açısından uygundur.					
Katılmıyorsanız neden?					

Tablo 1. Anket ikinci bölüm soru örnekleri.

Üçüncü bölümde; katılımcıların sanal ortamda deneyimledikleri konutu değerlendirmeleri beklenmiştir (Tablo 2).

Kişisel Erişilebilirlik ve Kişisel Mekân Kullanımı Açısından Konteyner Konutun Değerlendirilmesi	Evet	Kararsızım	Hayır
Konteyner konuta yardım almadan girebilir misiniz?			
Konteyner konut içinde yardım almadan dolaşabilir misiniz?			
Konteyner konutta yer alan donatıları (kapı/pencere) yardım almadan kullanabilir misiniz?			
Konteyner konutta kişisel temizliğinizi yardım almadan yapabilir misiniz?			
Konteyner konutta tuvalet ihtiyacınızı yardım almadan yapabilir misiniz?			
Konteyner konutta mutfak donatılarını yardım almadan kullanabilir misiniz?			

Tablo 2. Anket üçüncü bölüm soruları.

Dördüncü bölümde; katılımcıların sanal olarak deneyimlediği konutla ilgili, önemli gördükleri konuları paylaşımları beklenmiştir.

3.5. Araştırmanın Fazları

Araştırmanın ilk fazında odak grubu oluşturan ortopedik engelli bireylere afet, afet sonrası barınma, geçici afet konutları, erişilebilirlik konularında kısa bir açıklama yapılmıştır. Daha sonra katılımcı ile araştırmacı birebir

olarak çalışmaya başlamıştır. Öncelikle araştırmacı oyun kolu üzerindeki düğmelerin fonksiyonlarını katılımcıya anlatmıştır. Daha sonra araştırmacı tarafından hem dış mekân hem de iç mekân sanal ortamda gezdirilerek programın, oyun kolunun ve sanal ortamın özellikleri anlatılmıştır. Katılımcıya bilgisayar ekranında gördüğü sanal ortamı tanımak ve oyun kolu birimini kullanmak için yapılan açıklamalardan sonra katılımcı dinlediği ve izlediği açıklamalar ile 5 dakika boyunca sanal ortamda hareket etmeyi deneyimlemiştir. Bu aşamada hedef katılımcının istediği hareketleri kolaylıkla yapabilmesine olanak verecek kadar programı kullanması, etkileşimi kavraması ve sanal dünyaya uyum sağlamasıdır.

İkinci fazın başında, katılımcının ortopedik engel durumuna uygun senaryo bilgisayar ortamında seçilmiştir. Daha sonra kullanıcı oyun kolu yardımı ile geçici afet konut dışındaki ve içindeki mekanları gezmiş, tüm donatıları incelemiştir. İnceleme ve deneyimleme sonrasında katılımcı anket sorularını cevaplamış, ihtiyaç duyduğu zamanlarda tekrar programı çalıştırarak sanal ortamda geçici afet konutunu deneyimlemiştir. Anket sorularının cevaplanmasında ya da sanal ortamın tanınmasında geçen zaman çalışma açısından önem arz etmemektedir. Bu durum katılımcılar ile de paylaşılmış ve süre ölçümünün olmadığı söylenmiştir.

4. Bulgular

Bu araştırmada verilerin değerlendirilmesi için Statistical Package for the Social Sciences (SPSS 2015, Versiyon 23.0) programı kullanılmıştır. Katılımcıların anket sorularına verdikleri cevaplar için güvenilirlik testleri yapılmış, araştırma için yapılan ankette kullanılan sanal ortam, sanal ortamda buradalık algısı oluşturma bakımından değerlendirilmiş, araştırma verilerinin yüzdelerle değerlendirilmesi, aritmetik ortalamaları, farklılıklara yönelik sayısal veriler elde edilmiştir.

4.1. Anket Güvenilirliği Test Bulguları

Geçici afet konutlarının engellilerin erişilebilirliği açısından incelenmesine ait anketin güvenilirliği, Cronbach testi kullanılarak test edilmiş ve Tablo 3'te paylaşılmıştır. Buna göre, yirmi değişkenin, beşli skala içinde verilen yanıtlarının anlamsal farklılık ölçeği için güvenilirlik katsayısı 0.917'dir. Daha önce yapılmış çalışmalar (McKinley, Manku-Scott, Hastings, French ve Baker, 1997; Kaplan ve Saccuzzo, 2009; Panayides, 2013) tüm kalemler için alfa güvenilirlik katsayılarının 0.70'in üzerinde olması durumunda 'güvenilir' kabul edilebilir olduğunu belirtmiştir. Buna göre, mevcut çalışmada elde edilen Cronbach Alfa katsayısı bu belirtilen değer üzerindedir. Sonuç olarak, semantik farklılık ölçeğinin güvenilir olduğu bulunmuştur.

	Item Reliability	Scale Reliability
Yerleşke yolları	,919	,917
Konuta giriş	,913	
Giriş kapısı	,911	
Giriş holü	,914	
Pencere kolları	,910	
Pencere açılış şekli	,909	
Mutfak alanı	,918	
Mutfak tezgahı	,908	
Mutfak alt dolapları	,912	
Mutfak üst dolapları	,909	
Eviye	,906	
Tuvalet banyo	,911	
Tuvalet banyo kapısı	,906	
tuvalet.banyo alanı	,918	
Klozet	,913	
Banyo lavabosu	,917	
Banyo donatılar .yeterliği	,910	
Odalar	,916	
Oda.kapısı	,911	
Odaların.büyüklüğü	,920	

Tablo 3. Bağımlı Değişkenlerin Güvenilirliği

4.2. Sanal Ortamda Buradalık Ölçeği Bulguları

Araştırma için yapılan ankette kullanılan sanal ortam, sanal ortamda buradalık algısı oluşturma bakımından değerlendirilmiştir. Özding'in (2010) çalışmasında kullanılan Sanal Ortamda Buradalık Ölçeği (SOBÖ) bu çalışmada temel alınmıştır. SOBÖ, 7'li Likert türünde cevaplanmaktadır. Sanal ortamın buradalık algısı yaratmasına dair olumlu görüşler 7'ye yaklaşarak; olumsuz görüşler ise 1'e yaklaşarak cevaplanmaktadır. Bu yüzden analizler öncesinde olumsuz anlam içeren maddeler ters çevrilmiştir.

Özding'in (2010) aktarımına göre, Lucia, Francese, Passero ve Tortora, geliştirdikleri sanal öğrenme ortamında kullanıcıların buradalık algılarını Witmer ve Singer'in sanal ortamda buradalık ölçeğini kullanarak belirlemiştir. Araştırmacılar 30 maddesini kullandıkları ölçekle kullanıcılardan elde edilen puanların ortalamalarının eşik değerini 120 olarak belirlemişlerdir (30 madde x 4 puan olmak üzere). Kullanıcılardan elde edilen sanal ortamda buradalık puanlarının ortalamasını 150 olarak hesaplamışlar ve kullandıkları ortamın kullanıcılarda yüksek seviyede buradalık algısı yaratıldığını belirtmişlerdir.

Bu araştırmada Sanal Ortamda Buradalık Ölçeği'nden alınabilecek en fazla puan 189'dur (27 madde x 7 puan). Witmer ve Singer Sanal Ortamda Bu-

radalık Ölçeği 27 madde olarak uygulandığından Lucia, Francese, Passero ve Tortora'nın araştırması ışığında sanal ortamın kullanıcılar da oluşturması beklenen buradalık algısının eşik değeri 108'dir (27 madde x 4 puan). Kullanıcılardan elde edilen veriler neticesinde buradalık algısı puanı ortalaması 134 olarak hesaplanmıştır. Bu sonuç beklenen eşik değerinin üzerindedir. Dolayısıyla araştırmada kullanılan geçici afet konutu sanal ortamının kullanıcılar da yüksek derecede buradalık algısı yarattığı bulunmuştur. Tablo 4'te sanal ortama katılan kullanıcılar a ait sanal ortamda buradalık algısı puanları analizi sonuçları yer almaktadır.

Test	N	En az	En fazla	x
SOBÖ	24	110	158	134

Tablo 4. Sanal Ortamda Buradalık Ölçeği Sonuçları Tablosu

4.3. Anket Bulguları

Bu araştırmada anket çalışması sekizer kişiden oluşan üç odak grubu ile yapılmıştır. Anket soruları, tekerlekli sandalye, yardımcı yürüme aracı kullanan ve yürüme güçlüğü çeken katılımcılar tarafından, geçici afet konutunun sanal ortamda deneyimlenmesi sonucu cevaplandırılmıştır. Veriler için yüzdeler ve aritmetik ortalamalara ek olarak, ANOVA testi, Sheffe Post Hoc metodu kullanılmıştır.

Yerleşke içindeki yollar her üç engelli grubu için de uygundur.

Konteyner konuta giriş konusunda tekerlekli sandalye kullanan grup diğer iki gruba göre var olan çözümü uygun bulmamakta, manevra alanının dar olduğu belirtilmektedir. Giriş kapısının açılış yönü ve şekli hemen hemen üç grubu da memnun etmemiştir. Özellikle tekerlekli sandalye kullanan gruptaki sekiz kişiden altısı giriş kapısının erişilebilirlik açısından uygun olmadığını belirtmiştir.

Giriş holünün fiziki şartları hareket kabiliyeti açısından tekerlekli sandalye kullananlar için uygun bulunmamıştır. Katılımcılar tekerlekli sandalyenin boyutlarının ve akülü tekerlekli sandalye kullanımının bu alanda manevra yapmayı zorlaştıracağını belirtmişlerdir. Ayrıca, konteyner konuta ve banyoya girişlerde bu problemle yüzleşeceklerinden ve gün içinde bu işlemleri yapmaları gerekeceğinden bu durumunun sıkıntı yaratacağına değinmişlerdir.

Konteyner içindeki pencereler özellikle tekerlekli sandalye kullanıcıları tarafından erişilebilirlik için uygun bulunmamıştır. Net döşeme mesafesi teker-

lekli sandalye kullanan kişiye paralel yaklaşıma müsaade ettiğinde, yandan yaklaşım yüksekliği yerden en fazla 137cm. dir. Pencere kollarının yerden yüksekliği standart ölçülerin üzerindedir (145 cm.) ve bu özellik tekerlekli sandalye kullanıcılarının pencere kollarına erişebilme ihtimalini ortadan kaldırmıştır. Diğer iki grup ayakta durabildikleri için erişim konusunda sıkıntı yaşamazken tekerlekli sandalye kullanıcıları ile birlikte yardımcı yürüme aracı kullananlar, pencerenin açılış şeklini uygun bulmamışlardır. Yardımcı yürüme aracı kullanan gruptan üç katılımcı ayakta durabilmelerine rağmen pencereyi açabilmek için hareket etmek zorunda kalacaklarını ve bunun da denge problemleri olduğu için çok uygun olmayacağını belirtmişlerdir.

Mutfak için ayrılan alan tüm gruplar için uygun bulunmamıştır. Her üç gruptan toplam dört kişi kararsız kalmış, on üç kişi mutfak için ayrılan alanın günlük kullanım için uygunluğuna katılmadığını belirtmiştir. Ankette mutfak alanı, mutfak dolapları dışında bir mobilya olmadan incelenmiştir. Buna rağmen katılımcılar mutfakta en azından bir masa ya da oturma birimi olması gerekeceğini ve mutfak için ayrılan alanın yetersiz olduğunu vurgulamıştır. Alanla birlikte tezgah, eviye, alt dolaplar ve üst dolaplar da problemlidir. Tezgah standartlara göre yüksektir (Standartlara göre eviye ve eviye tezgâhi üst yüzeyi ile döşeme üst yüzeyi arası yükseklik en fazla 86,5 cm olması gerekirken bu ölçü 93 cm.dir). Tekerlekli sandalye kullananlar için önden yaklaşım şansı yoktur, tezgahın altında bulunması gereken 80 cm. yüksekliğinde ve 75 cm. genişliğinde yanaşma boşluğu bulunmamaktadır. Pişirme ünitesi konulduğunda, eviye boşluğu dışında bulunması gereken 80 cm. çalışma yüzeyi yoktur. Alt dolapların kapakları menteşeli ve dışa doğru açıldığından, tekerlekli sandalye ve yardımcı yürüme aracı kullanan yedi katılımcı alt dolap kapaklarının açılış şeklini uygun bulmamakta, her üç gruptan toplam 7 kişi ise kararsız kaldığını belirtmiştir. Tekerlekli sandalye kullanan ve yardımcı yürüme aracı kullanan grup kapağı açabilmek için hareket etmek ve kapağa açılış yönünde yer bırakmak zorunda kalacaktır. Bu hareket kullanıcıları tezgahtan uzaklaştıracak ve dolabın içindeki eşyalara erişebilmelerini zorlaştıracaktır. Üst dolapların kapak yüksekliği 150 cm., kulp yüksekliği 153 cm. dir. Bu ölçü de standartların üzerindedir. Tekerlekli sandalye kullanıcısının bu yükseklikteki bir dolap kapağını tutup açabilmesi mümkün değildir. Yardımcı yürüme aracı kullananlar da bu şekilde açılan kapakların uygun olmadığını, uzanabilmek ve dengelerini kurmak için kullandıkları araçları bırakmak ya da tezgaha tutunmak zorunda kalacaklarını, bu durumun da dengelerini kaybetmelerine sebep olacağını belirtmişlerdir. Her üç gruptan toplam on dört kişi mutfak üst dolaplarının erişilebilirliği hakkında olumlu görüş belirtmemişlerdir.

Tuvalet/banyo kapısının erişilebilirliği için sadece iki tekerlekli sandalye kul-

lanıcısı olumsuz görüş belirtmesine karşın, kapının açılış şekli ve yönü hakkında ondört katılımcı kararsız kalmış veya olumsuz görüş bildirmiştir. Kapı koridora doğru açıldığı için bu alan çok daralmakta ve özellikle tekerlekli sandalye kullanıcıları çok fazla manevra yapmak zorunda kalacaktır. Tuvalet/banyo alanının büyüklüğü her üç grup için uygun görülse de klozetin konumu ve sabit tutunma kolu, tekerlekli sandalye kullananların erişimini zorlaştırmıştır. Lavabonun konumu üç grup tarafından uygun görülmüş sadece bir tekerlekli sandalye kullanıcı ve bir yardımcı yürüme aracı kullanan katılımcı olumsuz görüş bildirmiştir. Oturak ve duş alınacak bölgede tutunma kolları bulunmaması her üç kullanıcı grubundan toplam on dört katılımcı tarafından uygun bulunmamıştır.

Odaların erişilebilirliğini katılımcıların on dokuzu uygun bulmuşlardır. Ancak, kapının açılış şekli ve yönü uygun görülmemiştir, yedi katılımcı kararsız kalmış dört katılımcı olumsuz görüş bildirmiştir. Daha önemli sorun odaların günlük kullanım için yeterli alana sahip olmamasıdır. Oda içinde kullanılacak yatak ve diğer mobilyalar bu alanı tekerlekli sandalye kullanıcıları için hareket edilemez bir yer haline getirecektir. Oda 6m² dir. Yaklaşık 1m² kapının açılma alanı için boş bırakılacaktır. Yatak ve depolama amaçlı mobilyalar konulduğunda bu alan engellilere hareket zorluğu yaşatacaktır.

4. Sonuç

Literatürde var olan çalışmalar incelendiğinde, geçici afet konutlarını engellilik ve erişilebilirlik kapsamında ele alan çalışmalara rastlanmaması, bu konu ile ilgili önemli boyutta bir çalışma eksikliğinin olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışma ile ortopedik engelli bireylerin erişilebilirliği açısından geçici afet konutu tasarımları analiz edilerek, konut tasarımlarının mevcut durumunun ortopedik engelli bireyler tarafından değerlendirilmesi ve geçici afet konutları tasarımının erişilebilirliğinin araştırılması amaçlanmaktadır. Bu amaç ile engellilik ve erişilebilirlik konuları, geçici afet konutları kapsamında bir arada işlenerek, alana katkıda bulunmak hedeflenmiştir. Yapılan araştırmalar ile ortaya çıkan veriler ve ortopedik engelli bireyler için erişilebilir geçici afet konutu tasarımında kullanılacak gerekli kriterler ışığında, geçici afet konutu tasarımlarında iyileştirmeler yapılması için veriler elde etmek çalışmanın amaçlarından bir diğeridir.

Bu amaçlar doğrultusunda belirlenen hipotezleri test etmek amacı ile bu çalışmada ilk aşamada, Osmaniye ili, Cevdetiye beldesinde bulunan, AFAD'ın engelliler için tasarladığı ve ürettiği geçici afet konutları, Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan kriterlere uygunluk açısından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede Genel Tip konutun 21%, Engelli Tip konutun 27% oranında kriterlere uyduğu ortaya çıkmıştır. Evren-

sel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan 245 kriterden sadece 15 tanesinde engelli tip konutlar, genel tip konutlardan daha fazla kritere uymaktadır. AFAD tarafından engelli tip konut tasarımlarında yapılan iyileştirmelerin kriterlerin karşılanması konusunda gelişme gösterdiği ortaya çıkmakla beraber, engelli tip konutlar toplam 245 kriterden 67 tanesini karşılamıştır.

İkinci aşama, engellilerin konut içinde gezerek fiziksel koşulların uygun olup olmadığını test etmesidir. Türkiye'de ilk defa AFAD tarafından tasarlanan ve ürettirilen engelliler için geçici afet konutları Osmaniye ilinde bulunmaktadır. Ancak, çalışmanın yapıldığı tarihte Valilik tarafından bu konteyner kente girişe izin verilmediğinden dolayı, ortopedik engellilerin konteyner konut hakkındaki görüş ve yorumlarını almak üzere, bu konteynerler bilgisayar ortamında üç boyutlu hale getirilmiş ve sanal ortamda deneyimlenebilir özellikler eklenmiştir. Katılımcılar, ortopedik engellilik durumlarına göre tekerlekli sandalye kullanan, yardımcı yürüme aracı kullanan ve yürüme gücünü çeken kullanıcılar olarak sekizer kişiden oluşan üç odak gruba ayrılmıştır. Katılımcılar, sanal ortamda oluşturulan geçici afet konutunda tüm mekanları gezinmişler ve tüm donatıları kullanmışlardır. Bu deneyimlerinden sonra katılımcılar, Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzu'nda bulunan kriterlerin mekânda ortopedik engelli kullanıcılar açısından erişilebilirliğini ölçmeye ve mekânın yaşamsal ihtiyaçları karşılayabilmesine yönelik gerekliliklerini ortaya çıkarmak için hazırlanan anket çalışmasını uygulamışlardır.

Anket sonuçları ortopedik engelli bireylerin var olan geçici afet konutundaki birçok özelliği Engelliler İçin Evrensel Standartlar Kılavuzuna ve yaşamsal ihtiyaçlarına uygun görmediklerini göstermiştir. Bu sonuçtan, kılavuzdaki kriterlerin analizi ile anket sonuçları arasında bir çatışma olmadığı da açıkça görülmektedir. Evrensel standartlara göre değerlendirme ve anket sonuçları, var olan geçici afet konutu tasarımının, ortopedik engelli bireylerin erişilebilirlik için ihtiyaçlarını karşılayamadığı hipotezinin (H1) doğruluğunu ortaya koymaktadır.

Konteyner içindeki pencerelerin kollarının erişilebilir konumda olması, konteyner içindeki pencerelerin açılış şeklinin kullanıma elverişliliği, eviyenin erişilebilir bir konumda olması, tuvalet/banyo kapısının, erişilebilirlik açısından uygunluğu, odaların erişilebilir bir konumda olması, oda kapısının, erişilebilirlik açısından uygunluğu konularında ve "Konteyner konut içindeki kapıların nasıl olmasını isterdiniz?", "Konteyner konutta yer alan donatıları (kapı/pencere) yardım almadan kullanabilir misiniz?" sorularına verilen cevaplarda ortopedik engellilik durumları arasında anlamlı bir farklılık görülmektedir. Bu anlamlı farklılıklar, ortopedik engellilik durumu, konteyner

konutun kişisel erişilebilirliğini etkiler hipotezini (H2) doğrulamaktadır.

H1 ve H2'nin doğrulanması ile, ortopedik engelliler için erişilebilir bir geçici afet konutu tasarımında evrensel standartlar kılavuzunda belirtilen kriterlere uyarak, anketlerden elde edilen sonuçları ve talepleri değerlendirerek, mevcut olmayan özelliklerin mevcut hale getirilmesi ve uygun olmayan ölçülerin uygun hale dönüştürülmesi ile yeni bir geçici afet konutu tasarımının gerekliliği ortaya çıkmaktadır (H3).

Kaynakça

Abulnour, A. H. (2014). "The Post-Disaster Temporary Dwelling: Fundamentals of Provision, Design and Construction", *HBRC Journal*, 10 (1), 10–24.

Aksu, D. T. ve Ozdamar, L. (2014). "A Mathematical Model for Post-Disaster Road Restoration: Enabling Accessibility and Evacuation", *Transportation Research Part E: Logistics and Transportation Review*, 61, 56–67.

Bonenberg, A. (2015). "Designing a Functional Layout of a Kitchen for Persons with Disabilities – Concept of Optimal Access Points", *Procedia Manufacturing*, 3, 1668-1675.

Bromley, R. D. F., Matthews D. L. ve Thomas, C. J. (2007). "City Centre Accessibility for Wheelchair Users: The Consumer Perspective and the Planning Implications", *Cities*, 24 (3), 229–241.

Craighead, J., Murphy, R., Burke, J. ve Goldiez, B. (2007). "A Survey of Commercial & Open Source Unmanned Vehicle Simulators", *Conference Paper in Proceedings - IEEE International Conference on Robotics and Automation, Roma, İtalya*.

Felix, D., Branco, J. M. ve Feio, A. (2013). "Temporary Housing After Disasters: A State of the Art Survey", *Habitat International*, 40, 136–141.

Ferrari, L., Berlingerio, M., Calabrese, F. ve Reades, J. (2014). "Improving the Accessibility of Urban Transportation Networks for People with Disabilities", *Transportation Research Part C: Emerging Technologies*, 45, 27–40.

Guillet, S., Bouchard, B. ve Bouzouane, A. (2014). "Designing Smart Homes Dedicated to Disabled People Using Modular Discrete Controller Synthesis", *IFAC Proceedings*, 47 (2), 54-59.

Huang, L. ve Long, E. (2015). "Architecture and Planning Design Strategy of Post-disaster Temporary Settlement with High Building Density-Analysis Based on the Questionnaire in Dujiangyan after Wenchuan Earthquake", *Procedia Engineering*, 121, 101-106.

Indraprastha, A. ve Shinozaki, M. (2009). "The Investigation on Using Unity3D Game Engine in Urban Design Study", *ITB Journal of Information and Communication Technology*, 3 (1), 1-18.

Johnson, C. (2007). "Impacts of Prefabricated Temporary Housing After Disasters: 1999 Earthquakes in Turkey", *Habitat International*, 31, 36–52. doi:10.1016/j.habitatint.2006.03.002

Kaplan, R. M. ve Saccuzzo, D. P. (2009). *Psychological Testing: Principles, Applications, and Issues*. Boston, MA: Cengage Learning.

Kaya, N. ve Weber, M. J. (2003). "Cross-Cultural Differences in the Perception of Crowding and Privacy Regulation: American and Turkish Students", *Journal of Environmental Psychology*, 23, 301–309.

Kim, W. G., Stonesifer, H. W. ve Han, J. S. (2012). "Accommodating the Needs of Disabled Hotel Guests: Implications for Guests and Management", *International Journal of Hospitality Management*, 31 (4), 1311–1317.

Lid, I. M. ve Solvang, P. K. (2016). "(Dis)Ability and the Experience of Accessibility in the Urban Environment". *ALTER - European Journal of Disability Research*, 10 (2), 181–194.

MacRae, J. M., Kingham, S. ve Griffin, E. (2015). "The Effect of Spatial Barriers on Realised Accessibility to Health Services after a Natural Disaster", *Health and Place*, 35, 1–10.

McDermott, S., Martin, K. ve Gardner, J. D. (2016). "Disaster Response for People with Disability", *Disability and Health Journal*, 9 (2), 183–185.

McKinley R. K., Manku-Scott, T., Hastings, A. M., French, D. P. ve Baker, R. (1997). "Reliability and Validity of a New Measure of Patient Satisfaction with out of Hours Primary Medical Care in the United Kingdom: Development of a Patient Questionnaire", *British Medical Journal*, 314, 193–198.

Miyamoto, S. (2013). "Brief Manual for the Care of Disabled Children After Disasters". *Brain and Development*, 35 (3), 195–200.

Navarro, S., Andreu, L. ve Cervera, A. (2014). "Value Co-Creation Among Hotels and Disabled Customers: An Exploratory Study". *Journal of Business Research*, 67 (5), 813–818.

Özdingç, F. (2010). *Üç-Boyutlu Çok-Kullanıcı Sanal Ortamların Oryantasyon Amaçlı Kullanılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Bilgisayar ve Öğretim Teknolojileri Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara*.

Özyürek, M. (1998). *Bedensel Yetersizliği Olanlar*. S. Eripek. (Editör). *Özel Eğitim*. Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Yayınları, s. 11-14.

Panayides, P. (2013). "Coefficient Alpha: Interpret with Caution", *Europe's Journal of Psychology*, 9 (4), 687-696.

Pruski, A. (2010). "A Unified Approach to Accessibility for a Person in a Wheelchair". *Robotics and Autonomous Systems*, 58 (11), 1177–1184.

Scarborough, C. K. (1999). "Reasonable Access for Mobility-Disabled Persons is more than Widening the Door", *Journal of Retailing*, 75 (4), 479–508.

Soltani, S. H. K., Sham, M., Awang, M. ve Yaman, R. (2012). "Accessibility for Disabled in Public Transportation Terminal", *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 35, 1-782.

Song, Y., Mithraratne, N. ve Zhang, H. (2016). "Life-Time Performance of Post-Disaster Temporary Housing: A Case Study in Nanjing", *Energy and Buildings*, 128, 394-404.

Suzuki, S., Yoshihisa, A., Kanno, Y., Waranabe, S., Takiguchi, M., Miura, S., Yokokawa, T., Sato, T., Oikawa, M., Yamaki, T., Kunii, H., Nakazato, K., Suzuki, H., Saitoh, S. ve Takeishi, Y. (2017). "Prognostic Impact of Living in Temporary Housing in Fukushima After the Great East Japan Earthquake", *Journal of Cardiac Failure*, 23 (1), 90-92.

Tanaka, S. (2013). "Issues in the Support and Disaster Preparedness of Severely Disabled Children in Affected Areas", *Brain and Development*, 35 (3), 209-213.

True, E. M. ve Türel, H. S. (2013). "Yapılı Çevrelerin Fiziksel Engelliler Yönüyle Kullanılabilirliği: İzmir Kenti Örneği", *Artium Dergisi*, 1 (1), 1-16.

Ünal, B. (2013). *Mobil Konutların İç Mekân Tasarımlarının Görsel Algı Açısından İrdelenmesi: Geçici Afet Konutları Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Ünal, B. (2017). *Geçici Afet Konutlarında Ortopedik Engelli Erişilebilirliği: AFAD Engelli Afet Konutunun Erişilebilirlik Ölçümü ve İyileştirme Önerileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atılım Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Verseckiene, A., Meskauskas, V. ve Batarliene, N. (2015). "Urban Public Transport Accessibility for People with Movement Disorders: The Case Study of Vilnius", *Procedia Engineering*, 134, 48-56.

Yıldırım, K. ve Yalçın, M. (2016). "An Exploratory and Comparative Evaluation on the Spatial Perception of Two Densities of Multioccupancy Hospital Rooms", *Health Environments Research & Design Journal*, 9 (3), 212-227.

Zhang, G., Setunge, S. ve Elmpt, S. V. (2014). "Using Shipping Containers to Provide Temporary Housing in Post-disaster Recovery: Social Case Studies", *Procedia Economics and Finance*, 18, 1-976.

İnternet Kaynaklar

İnternet: Devlet Denetleme Kurulu raporu (2009). Web:

<http://www.tccb.gov.tr/faaliyetler/ddkraporlari/> 03 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: Engelliler İçin Evrensel Standartlar Klavuzu (2013). Web:

<http://www.medlis.com.tr/files/tr/engelli-erisimi/engelli-erisim-kanun-ve-yonetmelik/engelliler-icin-evrensel-standartlar-kilavuzu.pdf> 04 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: Müdahale İyileştirme ve Sosyoekonomik Açından 2011 Van Depremi Raporu.pdf (2011). Web:

<https://www.afad.gov.tr/Dokuman/TR/78-20140529153416-mudahale-iyilestirme-ve-sosyoekonomik-acidan-2011-van-depremi-raporu.pdf> 02 Mayıs 2016'da alınmıştır.

İnternet: AFAD (2011). Web:

<https://www.afad.gov.tr/TR/IcerikDetay1.aspx?ID=107&icerikID=573> 15 Ekim 2014'te alınmıştır.

Görsel Kaynaklar

Şekil 1. Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD), <https://www.afad.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2014).

Şekil 2. Afet ve Acil Durum Yönetimi Başkanlığı (AFAD), <https://www.afad.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2014).