



SANAT TASARIM DERGİSİ

JOURNAL OF ART DESIGN



CİLT
VOLUME

12

SAYI
ISSUE

25

2022
HAZİRAN/JUNE

ISSN: 1309-9876
E-ISSN: 1309-9884

Yayınlayan İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi	Publisher Inonu University Faculty of Fine Arts and Design
Yayın Sahibi Prof. Dr. Bülent YILMAZ	Owner (On Behalf of Faculty) Prof. Dr. Bulent YILMAZ
Baş Editör Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Prof. Dr. Sevgi GÖRMÜŞ Editör Kadrosu Doç. Dr. M. Güneş AÇIKGÖZ Dr. Öğr. Ü. Serhat CENGİZ Dr. Öğr. Ü. Yeşim AYDOĞAN Araş. Gör. Gaye TAŞKAN Araş. Gör. Esranur KILINÇ Teknik ve Mizanpaj Editörü Dr. Fatih Mehmet AVCU	Editor in Chief Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Prof. Dr. Sevgi GÖRMÜŞ Editorial Stuff Assoc. Prof. Dr. M. Güneş AÇIKGÖZ Assist. Prof. Serhat CENGİZ Assist. Prof. Yeşim AYDOĞAN Res. Assist. Gaye TAŞKAN Res. Assist. Esranur KILINÇ Technical and Layout Editor PhD. Fatih Mehmet AVCU
Yayın aralığı Sanat ve Tasarım Dergisi yılda iki kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.	Frequency Journal of Art & Design is a peer reviewed and international journal which is published two times a year
Tarandığı dizinler Google Scholar SOBIAD DOAJ	Indexed and Abstracted in Google Scholar SOBIAD DOAJ
Yönetim adresi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi Editörlüğü 44280 / Malatya, Türkiye Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad Telefon: (+90) 422 3410624 Faks: (+90) 422 3410618 E-mail: jadeditor@inonu.edu.tr sevgi.gormus@inonu.edu.tr	Management Address Faculty of Fine Arts and Design Publication Department 44280/Malatya, Turkey Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad Phone: (+90) 422 3410624 Faks/Fax: (+90) 422 3410618 E-mail: jadeditor@inonu.edu.tr sevgi.gormus@inonu.edu.tr
Amaç ve kapsam Sanat ve Tasarım Dergisi, mimarlık, planlama, tasarım, görsel sanatlar ve müzik konularındaki orijinal çalışmalarını yayınlamayı ilke edinmiştir. Performans, sanat, mimari, ekoloji, estetik, tasarım ve planlama konularında yayın kabul etmektedir.	Aims and Scope Journal of Art and Design has adopted the principle of publishing original works on architecture, planning, design, visual arts and music. It accepts publications on performance, art, architecture, ecology, aesthetics, design and planning.

EDİTÖR KURULU/EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Adnan TEPECİK (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Adnan UZUN (Işık Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU ÇAKMAKOĞLU (Gazi Üniversitesi)
Prof. Ali SEVGİ (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali TOMAK (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ (Dicle Üniversitesi)
Prof. Ata Yakup KAPTAN (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Ayşe ÖZEL (Doğuş Üniversitesi)
Prof. Dr. Aytekin ALBUZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Cemal YURGA (İnönü Üniversitesi)
Prof. Dr. Meryem ATİK (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Elmas ERDOĞAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Erhan Vecdi KÜÇÜKERBAŞ (Ege Üniversitesi)
Prof. Ferit ÖZŞEN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat KUTLUK (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Gül ÇİMEN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Haldun MÜDERRİSOĞLU (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ERKEK (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan YILMAZ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hülya İZ BÖLÜKOĞLU (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Levent MERCİN (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin KARKIN (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Cihat CAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Faruk ALTUNKASA (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Memduh ÖZDEMİR (Muğla Üniversitesi)
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurhan TEKEREK (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Orcan GÜNDÜZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Öner DEMİREL (Kırıkkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Richard SMARDON (SUNY-ESF)
Prof. Dr. Robert L. ELLIOTT (Tennessee State University)
Prof. S. Sibel SEVİM (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Serap YANGIN BUYURGAN (Başkent Üniversitesi)
Prof. Tevfik Fikret UÇAR (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuluhan YILMAZ (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Türev BERKİ (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Vedat ÖZSOY (TOBB Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman UZUN (Düzce Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeki DEMİR (Düzce Üniversitesi)
Prof.. Dr. Fatih ÖZDEMİR (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru GÖKDAĞ (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Mark CRAWFORD (Tennessee State University)
Doç. Rahmi ATALAY (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehtap PAZARLIOĞLU BİNGÖL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Ph. D. Hannah Grzonka Karwacka (Silesia Üniversitesi Sanat Enstitüsü Sanat Bölümü- Katowice/POLONYA)

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Peyzaj Planlama ve Peyzaj Tasarım /Landscape Planning and Landscape Design

Yok Olmuş Bir Yapının Bellekteki Yeri: Trabzon Opera Binası The Location Of A Demolished Building In Memory: Trabzon Opera House Zeynep Yanılmaz   , Şengül Yalçınkaya  	1-17
Kentsel Yeşil Alanlarda Vandalizm ve Vandalizmi Etkileyen Faktörlerin Belirlenmesi Vandalism in Urban Green Spaces and Determining The Factors Affecting Vandalism Çiğdem Sakıcı  	18-28
Mimarlık Mirası Yapıların İşlevlendirilmesi ve Enerji Verimliliği Functionalization of Architectural Heritage Buildings and Energy Sema Balçık   , Ruşen YAMAÇLI  	29-40
Görsel ve Plastik Sanatlar / Visual and Plastic Arts	
Eşzamanlı Betimleme Yönteminin Resim Sanatında Kullanımı Use of Simultaneous Description Method in The Art of Picture Mehmet Erkan TURAN   , Mesut YAŞAR  	41-53
Kavramsal Sanat Bağlamında Marina Gadonneix'in "İmajdan Sonra" Serisi The Series "After the Image" by Marina Gadonneix in the Context of Conceptual Art Ebru Ceren UZUN UYSAL  	54-72
Militer Rejimlerde İletişim Aracı Olarak 20. yy Afiş Sanatı Poster Art In 20 Century As A Means Of Communication In Military Regimes Elvan TEKİN  	73-84

Müzik ve Sahne Sanatları / Music and Performing Arts

Kültürel Perspektiften Diyarbakır Ermeni Müziği Diyarbakır Armenian Music From a Cultural Perspective Mehmet Emin Şen   , Bilal Kaplan  	85-99
Dijital Estetik Bağlamında" İnteraktif Bir Devre Devre Koklama (Circuit Sniffing) Denemesi "In The Context Of Post Digital Aesthetics" Experiment Of An Interactive Circuit Sniffing Mehmet Kurtuluş   , Can Paşa  	100-112



Available online at <http://dergipark.gov.tr/iujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Yok Olmuş Bir Yapının Bellekteki Yeri: Trabzon Opera Binası The Location Of A Demolished Building In Memory: Trabzon Opera House

Zeynep Yanılmaz^a, Şengül Yalçınkaya^{b,*}

^a Araştırma Görevlisi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, Trabzon, 61080, Türkiye

^b Doçent Doktor, Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü, Trabzon, 61080, Türkiye

Article history: Received 03.03.2022 / Accepted 30.06.2022

ÖZET ABSTRACT

Günümüzde kentler, modernleşmenin bir adımı olarak hızla değişmekte ve bu değişim sonucunda zamanla kültürel ve biçimsel özgünlüklerini kaybederek aynı özellikleri taşımaya başlamaktadır. Bu çalışmada amaç, sosyo-kültürel yaşam içerisinde yer alan mimari yapıların kent kimliğinin ve toplumsal belleğin oluşması için korunması gerekliliğine dikkat çekmektir. Problem 1958'de yıkılan Trabzon Sümer Sineması özelinde ele alınmış olup, kent tarihinde önemli bir yere sahip olmasına karşın yok olan bir yapının toplum belleğinde ne ölçüde ve nasıl taşındığı irdelenmiştir. Buradan hareketle yapının kent yaşamı ve kimliği için önemini tespit edebilmek adına yapıyı görmüş-kullanmış kişiler ve araştırmacılardan oluşan 8 kişi ile görüşme yapılmıştır. Bu görüşmeler sonucunda kentlerde yer alan yapıların, kente ve kentiye sundukları işlev ve sağladıkları sosyal değerlerin önemi irdelenmiş ve bu yapıların fiziksel olarak yok olmasının zaman içerisinde yapının kente kazandırdığı değerlerin de yok olmasına neden olduğu ortaya koyulmuştur. Bir yapının eskimesi, işlev kaybı veya kapasite olarak yetersiz kalmasının yıkılması için bir gerekçe olarak sunulmaması ve kent için öneminin iyi sorgulanması gerekmektedir. Bu bağlamda yapılan çalışma ile kent kimliği için önem arz eden bir yapı ile ilgili veri elde etmenin yanı sıra kent kimliği ve sürekliliği açısından bu tür yapıların fiziksel varlığının korunabilmesi gerekliliğine de vurgu yapılmıştır.

Today, cities are changing rapidly as a step of modernization and as a result of this change, they lose their cultural and formal authenticity over time and begin to have the same characteristics. The aim of this study is to draw attention to the generation of city identity and social memory by protecting architectural buildings located in socio-cultural life. The problem was dealt with through the Trabzon Sumer Cinema which was destroyed in 1958. How a building, as an important placeholder in the history of the city and a bearer of memories of society was demolished, was examined. In order to determine the importance of the building for the urban life of Trabzon and its identity, interviews were made with eight people who have seen and used the building and researchers. As a result of these interviews, the functions of the buildings in the cities and the importance of the social values they carry were examined and it was revealed that the physical disappearance of these buildings paved the way for the disappearance of the values that the building brought to the city over time. In this context, in addition to obtaining data about a building that is important in terms of urban identity, the necessity of preserving the physical existence of such structures in terms of urban identity and continuity has been emphasized.

Keywords: Identity, Social Memory, Destruction, Evanescence, Trabzon Sumer Cinema

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Toplumsal Bellek, Yıkma, Yok Olma, Trabzon Sümer Sineması

1. GİRİŞ

Günümüzde kentler; göçler, sanayileşme ve küreselleşmenin de etkisiyle yoğun ve hızlı bir şekilde değişime uğramıştır. Yaşanan değişimin etkileri fiziksel çevrede kendini göstermektedir. Kentler, çeperlerindeki yeni yapılaşmalarla ve yol ağlarıyla büyürken, merkezlerinde kentsel dönüşüm, kentsel yenileme, soylulaştırma gibi geniş ölçekli veya tekil yapı ölçeğinde yıkımlar ile yeni yapılaşmalara alan açılmaktadır. Değişimin temelini yeni ekonomik sistem ve sisteme hizmet eden yapılar oluşturmaktadır. Günümüzde kentlerin yapımında tüketimci anlayış benimsenmektedir. Bu süreçte kentler biçimsel ve kültürel bütünlük ve benzersizliklerini de yitirmiştir (Bookchin, 1992). Kentin tarihi, yer özellikleri, kültürel ve sosyal çevresi gözardı edilerek zamanla eklenen ya da yok edilen fiziksel bileşenler

* Corresponding author.

ile kentler, sahip oldukları kimliklerini kaybetmekte ve kendisi ile aynı kaderi paylaşan kentlere benzemektedir.

Kentlerde yaşanan değişim sırasında, yapıların geçmişi anımsatma potansiyelleri açıkça göz ardı edilmektedir. Oysa kentsel çevrede süreklilik duygusu mekanlar aracılığıyla verilebilmektedir (Nora, 2006). Duyarlı koruma anlayışlarından uzak şekilde kentleri dönüştürmek, miras ve anı değeri taşıyabilecek bölgelerde dikkatsizce yıkma eğiliminde bulunmak, kentsel sürekliliğe karşı da bir engel oluşturmakta ve toplumsal belleğe telafisi imkânsız zararlar vermektedir. Artun (2011), kent mekanındaki kimi yapıların yıkımını yenilgi olarak nitelendirmektedir. Özellikle de belirli bir ideoloji ya da akımın ürünü olan mimari yapıların yok edilmesi, sembolize ettikleri kültürlerin de yenilgisi şeklinde değerlendirilmektedir. Bu yıkımlar yalnızca yapıların fiziksel varlığını kaybetmesinin değil aynı zamanda toplum üzerinde oluşturduğu etkilerin ve o dönemin kültürel sembollerinin de yıkılması anlamını taşımaktadır.

Toplum hafızasında yer etmiş yapılar, insanları birbirine bağlayan ortak duyguların belirmesine ve serpilmesine katkı sağlar. Böylece toplumsal bellek, kent geçmişinde yer eden yapıların çeşitli yapısal ve mekânsal öğelerle belleğe kodlanmasıyla birlikte, kentsel bellekle bütünleşir. Başlangıçta işlevleriyle var olan yapılar, biçimleri ve yerle kurdukları güçlü bağ sayesinde işlevlerini zamanla yitirirler bile kentte biçimlenmesine vesile oldukları değerlerin nesnesi olarak önemlerini korumayı sürdürür (Ganiç, 2016). Yapılar kentte ve kentlilerin belleklerinde bıraktıkları izler ile geleceğe taşınır. Bu amaçla, planlanan yıkım ya da dönüşüm uygulamalarında fiziksel çevrenin toplumsal bellekteki yerinin araştırılması doğru bir yaklaşım olacaktır.

Yapılar insanlar için yalnızca onları çevreleyen dört duvardan ibaret değildir. Buldukları konum, yükledikleri işlev, taşıdıkları anlam onlara fiziksel varlıklarından öte anlamlar yüklenmesini sağlar. Sosyal yaşam içerisinde yer alarak gündelik yaşantıya dair her türden deneyime eşlik ederler. Böylece yapılar ve mekânlar, günlük yaşamımızın parçası haline gelir; bu da yapılarla insanlar arasında bağlar kurulmasını sağlar. Özak (2008)'e göre; anılarla, deneyimlerle, algılarla, duyumlarla desteklenmiş bir mekân bellekle ilişkilendirilir, eşleştirilir, bellekte yönlendirilir, bellekle karşılaştırılır ve onunla kodlanır. Tüm bu süreçte yapıyla kurulan bağ kuvvetlenir.

Gündelik yaşantıyı oluşturan fiziksel çevre, bireysel ve toplumsal belleklerin oluşumuna katkı sağlar. Bundan dolayıdır ki mekânlar, belleğin oluşum sürecinde 'yer' niteliği taşır. Belleğin kurgulanmasında mekânlar yalnızca fiziksel özellikleriyle değil toplumsal özellikleriyle de değerlendirilir. Fakat mekân, toplumsal hafızanın kurgulanması ve bunun gelecek nesillere taşınması için gerekli algısal verileri insanlara sunmayı başarır (Erman ve Özaloğlu, 2017). Bir başka deyişle mekân, toplumsal hafızanın oluşumuna katkı sağlayan, fiziksel olarak deneyimlenmiş alanlar bütünüdür. Böylece, Chevalier, "toplumsal mekânın yokluğunda, herhangi bir topluluk, kendi kimliğini oluşturacak temelden yoksun kalır" ifadeleriyle, toplumsal kimliğin oluşumu ve sürekliliği bağlamında kolektif düşüncenin mekân ile ilişkisine değinmiştir (Akt. Erman ve Özaloğlu, 2017). Mekân ve bellek arasındaki ilişki bireysel özellikler ve çevresel faktörlerle belirlenir. Bireyin mekânla kurduğu ilişkinin boyutları o mekânın hangi unsurlarıyla belleğe kazındığını belirler. Dolayısıyla mekânın akılda kalması bireyin mekânla kurduğu duygusal bağ ile doğrudan ilişkilidir.

Sigmund Freud (1856-1939), belleğin bireysel seçimler sonucunda hatırlama ve unutma pratikleriyle yakın ilişkisine değinmiştir. Bilinçaltının hatırlamak istemediklerini bastırıp yok etmesiyle gerçekleşen unutma, aynı zamanda bir çeşit bireysel savunma mekanizmasıdır. Freud'a göre, tüm bunlar 'bireysel belleği' oluşturur (Çalâk, 2012). Bireysel belleğe ilişkin görüşler bununla sınırlı değildir. Aynı dönemlerde Henri Bergson (1859-1941) belleğin, özünde ruhsal olduğunu ve beynin belleği mevcut edime yönlendirerek anıları şimdiki zamana kazındığını savunur. Bergson (1939)'a göre kişiye özgü algılama kültürel ve psikolojik farklılıklara dayanır ve kişinin imgelemine oluşturur. Bütün bunlar bireysel belleğin savunusudur.

Bergson'un öğrencisi olan Halbwachs konuya başka bir açıdan yaklaşır; belleği sosyal koşullara bağlı bir mekanizma olarak tanımlar. Bireysel belleğin oluşumu ve devamlılığı için sosyal çevrenin mevcudiyetini zorunlu görür. Bireye ait olmasına rağmen bellek, toplumsal kazanım sonucunda oluşur. Halbwachs'ın geliştirdiği bu sosyal çerçeve, 'toplumsal ya da kolektif bellek'

olarak tanımlanır (Akt. Assmann, 2001). Yalnızca bizi ilgilendiren hatıraların bile, bize başkaları tarafından hatırlatılması, Halbwachs'ın asla yalnız olmadığımız savunusunu ve 'kolektif bellek' yaklaşımını doğrular. Aynı şekilde "anılar hafızanın içinde bireysel şekilde yer edinseydi, kişi geçmişini yeniden yaşıyor izlemine sahip olurdu" önermesiyle hafızanın bireysellikten uzak toplumsal çerçevesine işaret eder. Bu görüşleriyle hocası Bergson'un çalışmalarını farklı bir bakış açısıyla ileriye taşımıştır. Benzer şekilde belleği toplumsal açıdan irdeleyen yeni görüşlerin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Olick (1999), bireysel belleğin bağlı olduğu toplumdan etkilendiğini savunmanın ne anlama geldiğini iki kültür üzerinden irdelediği çalışmada, kolektif belleğin; bireysel hatıraların toplamı, resmi anımlar, toplumsal semboller ve ortak kimlikleri kuran ve somutlaştırılmamış nitelikleri ifade etmek üzere kullanıldığını dile getirmektedir. Kolektif belleğe ilişkin kavramsal söylemlerin sınırlı kaldığını iddia ederek 'toplu bellek' 'kolektif bellek' ayrımını getirir. Burada toplum belleği, kolektif bellekten psikolojik yönüyle ayrılır.

Bireyin ve toplumun kendini oluşturması sürecinde geçmişini ne oranda, nasıl hatırladığı ya da unuttuğu onun sosyo-kültürel yapısını yansıtır. Kişisel ya da toplumsal bellekte yer eden her ögenin kaydedilmesi ve gelecek kuşaklara taşınması belleğin sürekliliği bağlamında büyük önem taşır (Ünlü, 2017). Mekânların toplumsal bellekteki varlığına ilişkin söylemler bu sürekliliği hafızanın toplumsal etkileri üzerinden ortaya koymaktadır.

Halbwachs'ın, belleğin toplumsal olduğuna ilişkin savunuları, yapılı çevre ile birey arasındaki etkileşimi bellek üzerinden değerlendiren yeni yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Aldo Rossi (2006), 'Şehrin Mimarisi' adlı kitabında kenti ve kent mimarisini oluşturan tüm değerlerin kolektif belleği oluşturduğundan bahseder. Kısaca, kentin kendisi o topluluğun kolektif belleğidir.

Toplumsal ve bireysel eylemlerin şekillendirdiği kentsel yapılı çevre, kolektif belleğin kurgulanmasını büyük ölçüde etkileyerek kentsel belleği, mekâna bağlı belleği oluşturur (Ünlü, 2017). Kentsel bellek de tıpkı toplumsal bellek gibi mekânların insanlarda bıraktığı izlenimlerdir ve olayların sonucunda oluşur. Lynch (2012), kentlerin görünümünün önemi ve değiştirilebilir olup olmadığı hususunda kaleme aldığı 'Kent İmgesi' adlı eserinde çevresiyle bütüncül bir bağ kurması gereken kentlerin, kendisini meydana getiren olaylar dizisiyle ve geçmiş deneyimlerin hatırasıyla algılanabilir olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla toplumsal yaşamın merkezi olan kentler, kolektif belleği meydana getirir. Kentsel bellek ile mekân arasındaki etkileşim, toplumsal belleği olgunlaştırırken bu süreç aynı zamanda kentsel kimliğin oluşmasını da sağlar. Bireysel algılamaya farklılıkları toplumsal belleğin çeşitliliğini mümkün kılar.

Bir yapı, kent kimliğine önemli bir katkıda bulunuyorsa, bu yapıyla ve çevresiyle ilgili alınacak her türlü karar, toplum belleğinde oluşturacağı hasarlar dikkate alındığında büyük bir öneme sahiptir. Toplum nezdinde 'keşke olmasaydı...' şeklinde yorumlanacak müdahaleler, başarısızlıkla sonuçlanma ihtimalini de beraberinde getirecektir. Dolayısıyla bu tutum, toplumsal belleğe kodlanmış olacak ve yıllar sonra değişen kent ve kentli imajına rağmen bir noktada su yüzüne çıkacaktır.

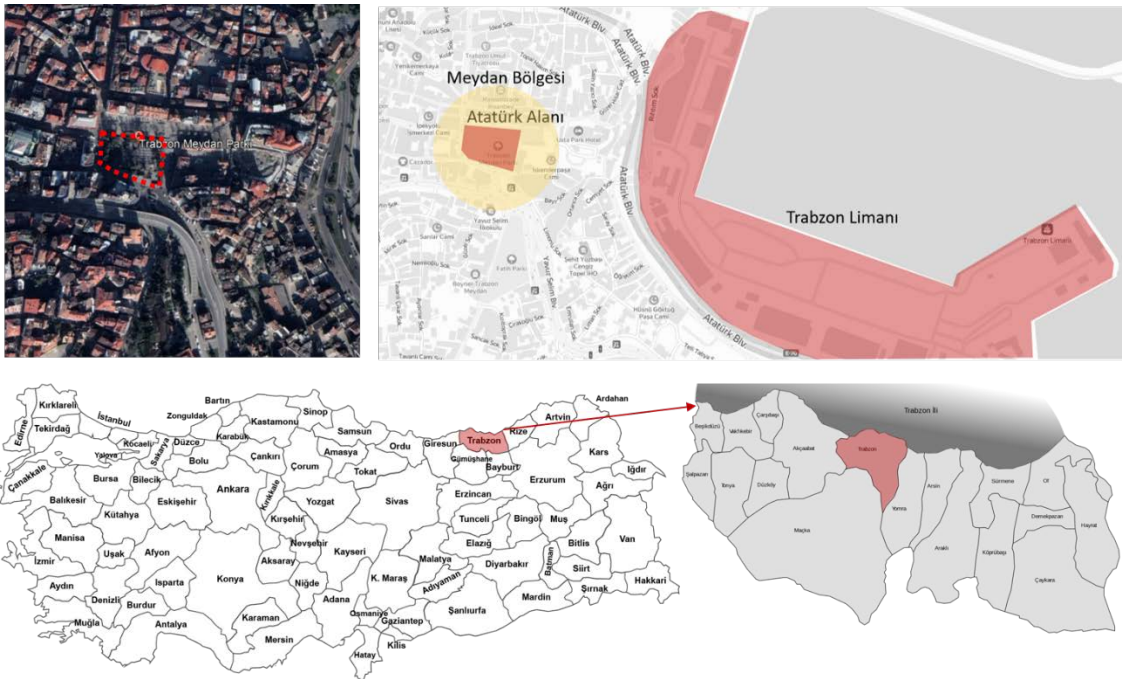
Son dönemde Türkiye'de yıkılma tartışmalarıyla gündeme gelen yapıların yanı sıra süreçte yıkılan önemli kentsel yapılara da rastlanmaktadır. Bir yapının yıkılması sadece fiziksel bir yıkım olmakla kalmamakta, etrafında oluşturduğu sosyo-kültürel ortamın ve varlığıyla bağlantılı yaşanmışlıkların da kaybolmasına neden olmaktadır. Bu noktada örnek bir vaka durumunda olan Trabzon Sümer Sineması, çalışmada konu edinilmiştir. Yapı bazı kaynaklarda opera binası şeklinde de anılmaktadır. Bu çalışma kapsamında Sümer Sineması olarak bahsedilen bina, dönemin kentinin sosyo-kültürel yaşamını şekillendirmesi ve önemli olaylara tanıklık etmesine karşın günümüzde yapı ile ilgili sınırlı bilgi bulunmaktadır. Çalışmada, yapıyı deneyimlemiş kişilerle ve araştırmacılarla görüşmeler yapılmış ve yapı ile ilgili veriler derlenmiştir. Kentin günlük sosyal ve kültürel yaşamına katkıda bulunan bir yapının yıkılıp yok edilmesinin bıraktığı izler ortaya koyulmuştur. Yapılan tespitler göstermiştir ki; kent yaşamında var olan bir yapının yok edilmesinden ziyade, onarımla veya işlev değişikliğiyle yeniden sosyal yaşantıya kazandırılması öncelikli uygulama olmalıdır. Fiziksel olarak yok oluş, yapının kent yaşamına kazandırdığı değerlerinde süreç içerisinde kaybolmasına neden olmaktadır. Bu nedenle yapıların, korunabiliyorsa mevcut işlevleriyle, bu mümkün değilse farklı bir işlevle fiziksel olarak varlıklarının devam ettirilmesi sağlanmalıdır. Bu tür bir yaklaşım, kent kimliğine

katkıda bulunan yapıların ve mekânların ileriki kuşaklara aktarılmasına ve kent kimliğinin sürekliliğinin sağlanmasına imkân verecektir.

2. MATERYAL ve YÖNTEM

2.1. Araştırma Tasarımı

Çalışmada konu edinen Sümer Sineması, Trabzon kentinin önemli sosyalleşme mekanlarından olan Meydan bölgesi içerisindeki Atatürk Alanı'nda yer almaktaydı (Şekil 1). Şehrin doğusunda, İskele Caddesi'nin bitiminde yer alan Meydan, 19. yüzyılda Trabzon Limanı'nın uluslararası nitelik kazanmasıyla önemini arttırmıştır. Çoğunlukla gayrimüslimlerin yaşadığı bir bölge olması nedeniyle Osmanlı döneminde 'Meydan-ı Şarki, Kafir Meydanı, Frenk Meydanı' gibi isimlerle anılan meydan, II. Meşrutiyet döneminde ise 'Hürriyet Meydanı' adını almıştır (Küçüküçurlu, 2018). Tanzimat dönemine kadar henüz yapılaşmanın görülmediği bir mera olarak şehir ile liman arasında yer alan meydan, Trabzon Limanı'nın işlevinin artması ve ticaret aksında kalması nedeniyle zamanla ticaret yapılarının inşa edildiği bir bölge olmuştur. Bununla birlikte 1840'ların sonlarına gelindiğinde bölgede han, postahane, mumhane gibi kamusal yapıların da yer aldığı bilinmektedir (Fallmerayer, 2002). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren meydan bölgesinde oteller, lokantalar, gazinolar vb. yapıların yer almasıyla modernleşme sürecine girilmiştir. Çalışmada sözü geçen Sümer Sineması da bu dönemde inşa edilmiştir.



Şekil 1. Çalışma Alanı

Yapının yok oluşunun ardından, zaman içerisinde yapıyı hatırlayan, vaktiyle kullanmış kişi sayısı artık sınırlı sayıdadır. Benzer şekilde yapı ile ilgili yeterli yazılı ve görsel belgeye ulaşılamamaktadır. Bu noktada çalışmada yazılı ve görsel belgelere ek olarak yapının varlığına tanıklık etmiş beş kişi (A. Celal Ataman, Atay Aktuğ, Bekir Gerçek, Özen Şen ve Ziya Gerçek) ve yapı hakkında araştırmalar yapmış üç akademisyen (Mustafa Reşat Sümerkan, Ömer İskender Tuluk, Veysel Usta) ile görüşmeler yapılmıştır. Yüz yüze gerçekleştirilen görüşmelerde, onay veren katılımcıların görüşmeleri ses kayıt cihazı ile kaydedilip sonrasında yazılı metin haline dönüştürülmüştür. Ses kaydı için onay vermeyen katılımcılarla yapılan görüşmeler ise eş zamanlı olarak metne dökülmüştür. Böylece kolektif bellek kaynak olarak kullanılmış, bellekte yer eden bilgiler ile yapı hakkında yeni veriler elde edilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Yıkılan Sinema Binasının Bellekteki Yeri

Trabzon kentinin önemli kamusal mekanlarından olan Atatürk Alanı, tarih boyunca kentteki sosyal ve kültürel yaşamın sergilendiği ana mekân olmuştur. Konumu, üstlenmiş olduğu işlevler, süreç içerisinde oluşan fiziksel çevresi ile kent belleğinde önemli bir yere sahiptir. Yapı yıkılana kadar Turan, Yıldız, Sümer Sineması gibi farklı isimlerle anılmış ve sinema gösterimlerinin yanı sıra toplanma amacıyla da kullanılmıştır (Tuluk ve Düzenli, 2010). Bazı kaynaklarda yapının fiziksel varlığını sürdürdüğü dönemde kentin sosyo-kültürel yaşantısının merkezinde yer aldığı ve daha ziyade oyunlar, müsamere ve konserlere ev sahipliği yaptığı belirtilmektedir (Çapa ve Çiçek, 2004; Özer, 2011). Yine de yapının inşa edilirken opera mı sinema mı olduğu konusu halen tartışılmaktadır. Yaklaşık yirmi yıl boyunca yıkılması gündemde olan yapının, mecliste geçen yoğun tartışmaların ardından 16.04.1958 tarihinde alınan kararlarla yıkılması gerekli görülmüştür (Tuluk ve Düzenli, 2010).

Çalışmanın bu bölümünde yazılı bilgilere, araştırmacı görüşlerine ek olarak yapının varlığına tanıklık etmiş kişilerin belleğe dayalı anlatılarına dayanarak; yapının literatürdeki yeri, bulunduğu konum ve mimari özellikleri, yıkım kararı sürecinde yaşananlar ve ortaya çıkan tepkiler ve bugün yapıya ait kentteki izlerin ne olduğu sorularına cevap aranmıştır. Bu temel soruları içeren araştırmada, ulaşılan veriler ve yorumlar aşağıdaki gibi sınıflandırılmıştır.

Literatürde Sümer Sineması: Yapı ile ilgili yazılı ve görsel bilgilerin varlığı araştırıldığında az sayıda kaynağa rastlanmıştır. Yapının incelendiği çalışmalardan biri Veysel Usta ve Ömer İskender Tuluk tarafından kaleme alınan "Başlangıçtan Halkevlerine Trabzon'da Tiyatro" adlı eserdir. Ömer İskender Tuluk ve Halil İbrahim Düzenli'nin editörlüğünde hazırlanan "Trabzon Kent Mirası" adlı kitap içerisinde de yapı yer bulmuştur. Ahmet Özer "Trabzon'un Kalbi Meydan"17 adlı kitabında Turan Sineması (Yıldız Sineması) adı altında, Asasoğlu, Kuloğlu, Öztürk, Bayrak ve Öztürk "TRANSITION in/at/on/and/over/under SPACE" adlı kitapta, Bir Tüketim Nesnesi Olarak Mekân: Trabzon'da Üç Yer başlıklı yazıda Sümer Sineması'na yer vermişlerdir. Ayrıca yapı ile ilgili Trabzon Mimarlar Odası tarafından hazırlanan "Külleri Karıştırmak" adlı bir belgesel çalışması da bulunmaktadır. Yapılan bu çalışmalar genel anlamda; yapım yılından kullanım amacına ve yıkımına ilişkin gerekçelere kadar yapıya dair kesin söylemlerde bulunmanın mümkün olmadığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla yapı ile ilgili kayıtlara geçen birçok söylevin dayanağı tahmin ve varsayımlardan ibarettir. Literatürdeki yapıya ait görseller tarandığında ise meydan ile ilişkisi, konumu, boyutu, mimarisi ile ilgili bilgiler belli ölçülere ait verilerle elde edilebilmektedir (Şekil 2).

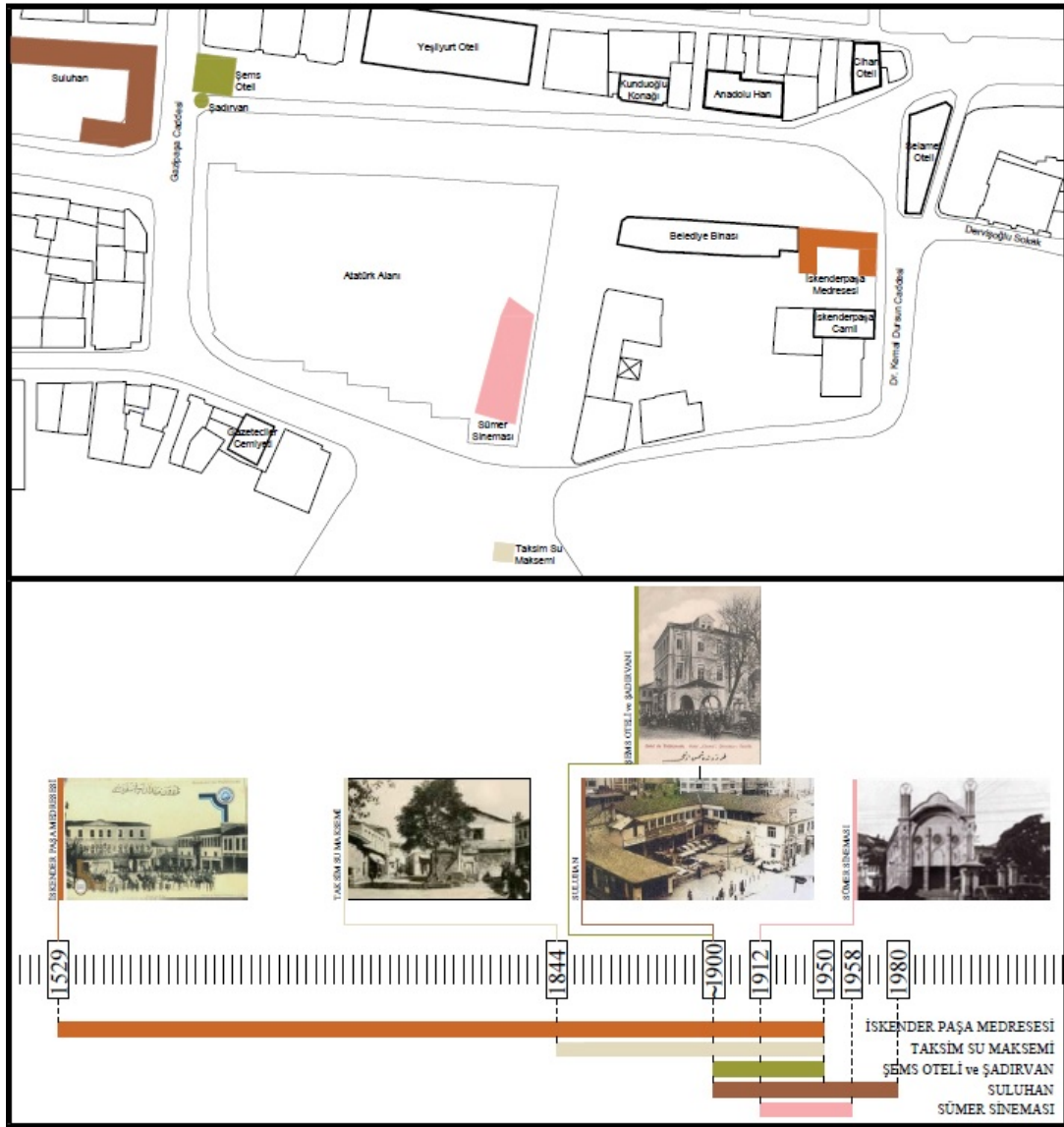


Şekil 2. Yapıya Ait Farklı Yıllardaki Görseller, 2a: URL-1, 2b: URL-2, 2c: URL-3, 2d: URL-4, 2e: URL-5, 2f: URL-6

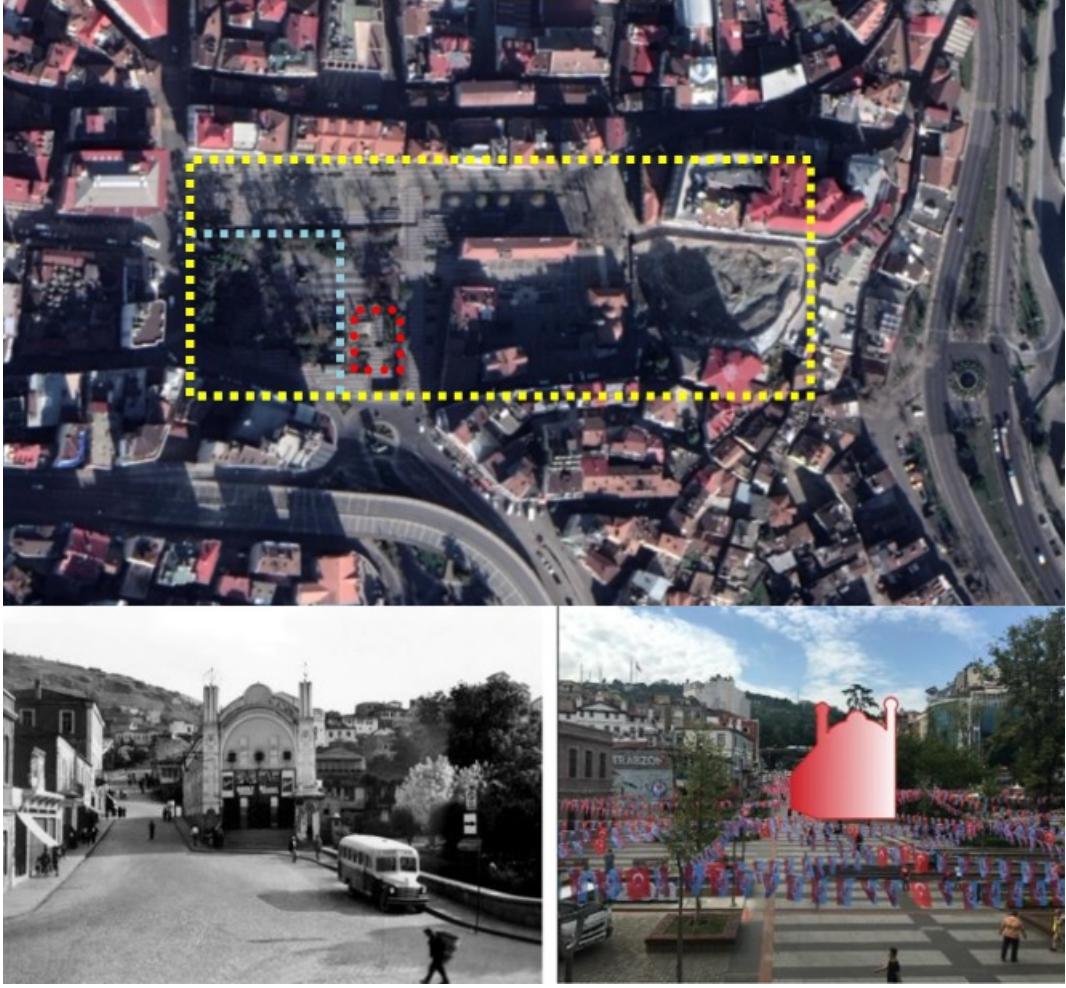
Yapı ile ilgili çok az bilgi olmasına karşın, yapıya günümüzde atfedilen anlamlar yapıyı bir mit haline getirmiştir. Bina sahip olduğu özgün ve yerel mimariden farklı yapısı, döneminin kültürel yaşamının bir göstergesi, yıkım kararı ve yeniden kente kazandırılması konusu ile dönem kent gündeminde yer bulmaktadır.

Yerin özelliği ve Sümer Sineması: Tarihi süreç içinde yapının bulunduğu alanın sosyal ve ekonomik bakımdan önemli fonksiyonları içinde barındırdığı bilinmektedir. Konum itibari ile limanın doğu tarafta bulunması ve Trabzon'dan Erzurum istikametine doğru giden kervanların da hareket noktası olması bu alanı ticaret hayatının merkezi konumuna getirmiştir. Buna bağlı olarak kentteki konsoloslukların hepsi şehrin bu bölgesinde yer almaktadır. Dükkanlar, oteller, han ve kervansarayların bulunduğu alanda, daha çok gayrimüslimlerin ikamet ettiği bilinmektedir (Özdoğan, 2019; Yalçinkaya ve Üstün, 2011; Yılmaz, 2006).

Alan özellikle Rum Pontus ve Osmanlı döneminin yapısal özelliklerine sahiptir (Açııcı ve Sönmez, 2020). Alana karakteristik özellik katan bazı tarihi yapıların özellikle yol genişletme çalışmaları nedeni ile yıkıldığı görülmektedir (Şekil 3). Sinema binası da bu yapılardan biridir. Yapı, 1912-1958 yılları arasında Trabzon kentinde şimdiki Atatürk Alanı (Meydan) Taksim Parkı'nın kenarında yer almaktaydı. Bugün yapının bulunduğu yere herhangi başka bir yapı yapılmamıştır (Şekil 4). Diğer taraftan yıkımlar ve süreç içerisinde yeni yapılanmalar ile yoğun bir yapı çevreye sahip olan meydana, 2013 yılında 3 etapta oluşan bir yenileme çalışmasına başlanmıştır. Bugün 3. etabına devam edilen proje, meydanın halen bir değişim içerisinde olduğunu göstermektedir.

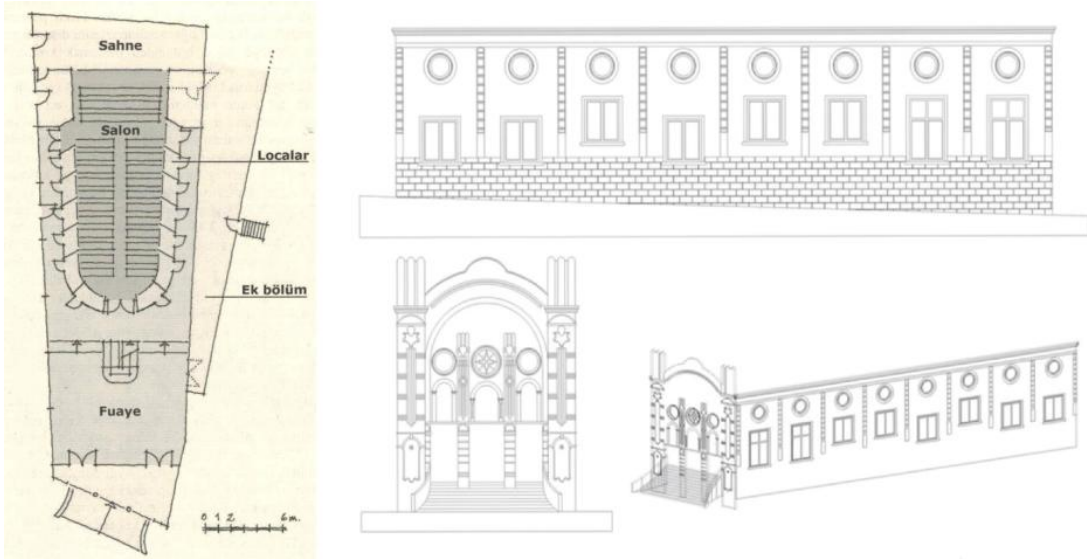


Şekil 3. Trabzon Taksim Meydanı'ndaki Değişim ve Yıkılan Tarihi Yapılar



Şekil 4. Yapının Günümüz Kent Meydanındaki Yeri

Mimarisi ile Sümer Sineması: Sümer Sineması özel bir şirket tarafından belediye arsası üzerine 1912’de inşa edilmiştir. Art Nouveau üslubuna sahip yapının mimarının İtalyan Raimondo D’Aronco olabileceği belirtilmektedir (Usta ve Tuluk, 2017). Mimar, II. Abdülhamid devrinde 16 yıl saray mimarlığı yapmış ve Art Nouveau tarzındaki tasarımları ile ünlüdür. Yapının sahip olduğu tarz, bulunduğu çevre ve kent açısından farklı ve nadir bir örnektir. Art Nouveau, Türkiye’de özellikle İstanbul’da yaygın olarak görülen bir akım olmasına karşın Anadolu’da sınırlı sayıda yapıda görülmektedir. Yapıya ait orijinal çizimler mevcut değildir. Fakat Tuluk tarafından yapılan çalışma sonucunda muhtemel plan şeması ortaya çıkarılmıştır (Usta ve Tuluk, 2017) (Şekil 5).



Şekil 5. Sinemanın Muhtemel Plan Şeması ve Cephe Çizimleri, Sol: Ö. İ. Tuluk, sağ: URL-7

Yapının mimari özelliklerine dair yapıyı deneyimlemiş katılımcıların binanın mimari kurgusunu ayrıntılarıyla anımsadıkları görülmektedir. Yapıyı bilmeyen birinin mekânları gözünde canlandırabileceği düzeyde yapıyı anlatabilmektedirler.

Bekir Gerçek tarafından mekân kurgusu şu şekilde anlatılmıştır;

"...Yapının kuzey cephesi merdivenlerle meydana inerdi. Merdivenler çıkıldığında boydan boya bir sahanlıktı ve ondan sonra fuayeye girerdik. Açıktı. Gişeleri içerdeydi ve karşı duvar boydan boya localardı. Hatırladığım kadarıyla 8 locası vardı. Aksından girdiğimiz zaman iki taraflı koltuklar sahneye kadar giderdi. Sahnesi oldukça genişti. Fuayenin batı duvarında merdiven vardı, balkona çıkardı, balkonun da dar bir fuayesi vardı, balkonu çok genişti. Alt katın üzerine çok sevimli bir meyille gelip inen bir balkonu vardı. Rampası baya dikti. Böyle bir sinema. Stili belli, eklektik..."

Ahmet Ataman'ın hafızasında yapıya dair yer alanlar ise şu şekildedir:

"Caddeden on basamaklı bir girişi olan, şu andaki Meydan Parkı'nın hemen kenarından yukarı doğru uzanan bir yapı. İçeri girmeden önce bilet aldığımız bir mekân vardı. Sağ tarafta bir biletçi kulübesi vardı. İçeride salona girmeden evvelki bir fuaye vardı. Yandan localara girilirdi. Esas salon yani büyük salonda bildiğimiz tahta koltuklarda oturur sinema izlerdik..."

Özen Şen ise yapının mimari kurgusunu;

"Önden görünüşü kiliseyi andırıyordu. Uzunlamasına bir binaydı. İçinde büyük bir salon vardı ve üstünde alt uzunluğunun yarısı kadar balkonu vardı. Karşında bekleme yeri bulunuyordu. Yüksek tavanlı bir mekândı." şeklinde anlatmaktadır.

Yapının işlevinin ne olduğu dönem dönem tartışılrsa da ağırlıklı sinema yapısı olduğu ve gösteri amaçlı birçok aktiviteye ev sahipliği yaptığı ifade edilmektedir. Yapıyı deneyimlemiş olan A. Aktuğ binanın işlevi ile ilgili "Opera binası olarak yapılmıştı. Çok da güzel bir yapıydı. Locaları vardı sağda solda. Balkonlu vardı." şeklinde değerlendirme yapmıştır. Araştırmacıdan Ö. İ. Tuluk;

"Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu bir gösteri yapısı olarak inşa edilmiş. Bunun bir sinema yapısı olduğu son derece açık. Belgelere dayanıyor. Bir sinematografi binası olarak bir gayrimüslim girişimci tarafından inşa ediliyor..." şeklinde açıklama yapmıştır.

Benzer şekilde V. Usta da "Bazı şeyler vardır kendi varlığından çok daha öteye onunla ilgili anlatılar geçer. Bu Trabzon'da yıkılan sözünü ettiğimiz yapı 'Sümer Sineması' olmuş, 'Şehir Sineması' olmuş bir sürü isim değiştirmiş ama...Pilosyan adında bir Osmanlı Ermeni'si tarafından sinema binası olarak yapıldığını tespit ettik. Dolayısıyla operaydı, tiyatroydu derken binanın yapılaş amacı sinema.." şeklinde yapının işlevini sinema olarak belirlemişlerdir.

Kentteki Sinema Kültürü ve Sümer Sineması: Anadolu'daki içe dönük yaşantının Cumhuriyet dönemiyle birlikte modern yaşam biçimine evrilmesinin en önemli tezahürlerinden birisi sinemadır (Düzenli, 2009). Sinema, cumhuriyetin ilk yıllarında Trabzon halkının eğlence gereksiniminin karşılanmasında önemli bir yere sahip olmuştur (Uzun, 2006).

Trabzon'da sinema Millî Mücadele'nin sonlarına doğru önem kazanmaya başlasa da ilk sinema gösteriminin geçmişi II. Meşrutiyet yıllarına dayanmaktadır (Usta ve Tuluk, 2017). Bir tür fotoğraf gösteriminden ibaret olan ilk sinema gösterimi 28 Nisan 1909'da Hürriyet Meydanı'nda (Atatürk Alanı) yapılmıştır. Bu gösterimin ardından kentin bu bölgesinde yerleşik bir sinema binasının varlığı gerekli görülmüş ve konu ile ilgili çalışmalar başlatılmıştır. Sinema sektörünün Trabzon'da önemli bir yer bulacağını düşünen Bedros Pilosyan adında bir Osmanlı Ermeni'si tarafından 1911 yılında Trabzon Osmanlı Sinematografi adında bir şirket kurulmuştur. Bunun üzerine Pilosyan ve ortağının sinematograf binası yapma talebi devlet tarafından uygun görülmüş ve belediyeye de gelir getirmesi amacıyla İskenderpaşa Mahallesi, Taksim Caddesi'nde bir sinema binası inşa edilmiştir (Usta ve Tuluk, 2017).

20. yüzyıl başından itibaren halkın yoğun ilgisi sebebiyle Trabzon'da yazlık ve kışlık sinemaların sayısı giderek artış göstermiştir. Bu doğrultuda kentte, Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1975'lere kadar 23 sinema işletmeye açılmıştır. Bunlar; Turan Sineması (Sümer Sineması), Yıldız Sineması, Yıldız Bahçesi Yazlık Sineması, Millet Bahçesi Yazlık Sineması, Güzelhisar Yazlık Sineması, Yazlık Asri Türk Sineması, Yazlık Panorama Bahçesi, Şark Sineması, İpek Sineması, Halkevi Sineması, Lale Sineması, Yazlık Atlas Sineması, Yazlık Saray Sineması, Kışlık Saray Sineması, Konak Sineması, Yazlık İnci Sineması, Sahil Sineması, Renk Sineması, Melek Sineması, Fuar Sineması, As Sineması, Atapark Sineması, Yazlık Hisar Sineması'dır (Pulathaneli, 1988).

Kuşkusuz ki bu sinemalar arasında kent ve kentli üzerinde en çok tesiri bulunan yapı Sümer Sineması'dır. Gerek özgün mimari kimliği gerekse kentteki sinema gösterimlerine ev sahipliği yapmak amacıyla inşa edilmiş ilk kültür yapısı olması nedeniyle büyük bir öneme sahiptir. Tiyatro sanatı kente sinemadan çok daha önce gelmesine rağmen gösterilerin yapılacağı ayrı bir salon olmamasından dolayı Sümer Sineması'nda tiyatro oyunları da sergilenmiştir. Bunun yanı sıra birçok kültürel ve sosyal faaliyetin de gerçekleştirildiği Sümer Sineması, varlığını sürdürdüğü dönem içerisinde Trabzon halkı için önemli bir sosyalleşme mekânı olmuştur.

Kentteki Sosyo-Kültürel Yaşam ve Sümer Sineması: Sümer Sineması, varlığını sürdürdüğü dönem içerisinde kentin sosyo-kültürel yaşantısına önemli katkılarda bulunmuştur (Şekil 6).



Şekil 6. Kent Yaşamında Sümer Sineması, 6a: Sümer Sineması'nda 'Serseri' Filmi Oynuyor (URL-8), 6b: Rus İşgali Esnasında Sümer Sineması Önünde Toplananlar (URL-9), 6c: Bir Bayram Günü Öğretmen ve Öğrenciler Yıkımına Başlanan Sinemanın Yanında (URL-10)

Yapının, bulunduğu dönemde kentteki kültürel yaşantıya olan katkıları yapıyı kullananlar tarafından odak noktası, kültür evi, alımlı olan bir yapı şeklinde anlatılmıştır.

"...Trabzonlu'nun iltifat ettiği bir sinemaydı, kültür yuvasıydı o zamana göre. Hatta film öncesinde, yıllar sonra İstanbul sinemalarının 'şov' adı altında yaptıkları dinleti olurmuş yine piyanoyla beraber. Parkın ortasından geçerken gayriihtiyari kafamızı çevirip o güzelliği görmeden geçmezdik. Muhakkak görürdük onu. Şehircilik açısından da düşünün, merkezde, kentin agorasının kenarında bir kültür evi var. Hemen karşısındaki sokağın içinde Lale Sineması var. O zaman bu şehrin nüfusu çok az. Tek merkezden besleniyor. Onun için her anlamda yerine yakışıyordu. Şehrin odak noktasında bir kültür eviydi..." (B. Gerçek)

"...Sanatı ve sanatçıyı halkla buluşturmaya katkıda bulunmuştur..." (Ö. Şen)

"Benim hatırladığım dönemde herhangi bir sinemadan farklı bir şey değildi. Ama öteki sinemalara göre daha alımlıydı. Diğerlerinden daha çok albenisi vardı." (A. Ataman)

Araştırmacılar yapıyı çok önemli bir sosyalleşme mekânı olarak görmektedirler.

"O dönemde Cumhuriyet'in ilk yıllarında insanlar toplum içerisine daha fazla dahil olmaya başlıyorlar. Başta da kadınlar. Örneğin bu dönemde (Osmanlı Dönemi'nde) kadınların haneden çıkıp toplum içerisine karıştığı yerler hamamlar. Hamama gidiyorlar haftanın belli günlerinde ya da ayın belli zamanlarında, yakın akrabalarıyla veya komşularıyla birlikte orada sosyalleşiyorlar. Neredeyse tek sosyalleşme mekânları hamamlar. Bu Trabzon için de geçerli bir şey. Osmanlı'nın son dönemlerinden ve Cumhuriyet'in başlarından itibaren kadın daha fazla toplum içerisine giriyor ve girebildiği mekânlar genişliyor. Sinemalar da bunlardan biri. Dolayısıyla bu binanın inşa edildiği ilk dönemlerden itibaren gerek kadınlar gerekse de başka bir sosyalleşme mekânı bulamayan nerdeyse bütün Trabzonlular için sinemalar çok önemli hale geliyor. Bu anlamda bu yapının sinema olarak inşa edilmiş olması o dönemde yaşayan nerdeyse her kesim için birtakım anılar bırakmış geride. Yaşı o binayı görmeye uygun olan hâlâ yaşayan insanlar da bunlardan başka grubu oluşturuyor. Dolayısıyla çok önemli..... Ama öyle veya böyle, bu şekilde yıkılıyor bina ama bugün dahi bu yapının niçin yıkıldığına ilişkin birtakım tartışmaların olması, belediyenin bu binayı yeniden inşa etmeye çalışması veyahut bu konuda bir kamuoyu araştırması içerisine girmesi dahi bu yapının kent kimliğine, kent kültürüne ne kadar etkisinin olduğunu açıkça ortaya koyuyor." (Ö. İ. Tuluk)

"İçinde daha sonra farklı kültürel etkinlikler gerçekleşmiş olabilir, ki öyle. Yani sinema gösterimi yapılmış, tiyatro olmuş, halk oyunları, spor faaliyetleri, birtakım açılışlar, törenler birçok şey yapılmış içinde ama bir kere bunun sinema binası olarak yapıldığını tespit edelim. Bu bina Trabzon kamuoyunda özellikle kültür dünyasında çok ciddi bir iz bırakmış. Binada etkinlik izlemiş olanlar için de binayı hiç bilmeyenler için de sadece fotoğrafını görenler için de böyle. Nasıl böylesine bir etki bırakmış onu bilmiyorum. Ama böyle bir etkisi olduğunu söylemek lazım. Belki de bunda binanın mimari üslubunun farklı olmasının ve böylesine farklı yani bizim Türk mimarisinden farklı olan bir mimarinin bu şehirde başka örneğinin bulunmaması yani yıkılmış olması da bu binayı efsane haline getirmiş olabilir." (V. Usta)

Sümer Sineması'nın Yıkımına Ait Karar Süreci: Yapının yıkım kararının alınması uzun bir sürece yayılmıştır. Bu kararın alınmasında; binanın harap durumda olması, kentlinin sinema salonu ihtiyacına yeteri derecede cevap verememesi ve hemen yanından geçen bir taşıt yolunu daraltması gibi gerekçeler sunulsa da temel dayanak Lambert tarafından hazırlanan imar planı olarak gösterilmiştir (Şekil 7). Lambert planı, Trabzon kentinin ilk imar planı olup 1937 yılında hazırlanmış ve 1938'de yürürlüğe girmiştir. Modern bir şehir oluşturma amacı ile ortaya çıkan plan, diğer taraftan sosyo-kültürel yaşamın modern yüzünü yansıtan bir yapının yıkılmasını önermiştir (Bayrak, 2017). Bu plana göre, meydanın genişleme alanı içerisinde kaldığı için yapının yıkılması gerekli görülmüştür. Konu farklı dönemlerde Belediye Meclisi'nde gündeme gelmiştir. Tartışmalarda yıkıma dayanak olarak Lambert'ın planı gösterilmiş ve planın uygulanmasının Meydan'dan başlanacağı belirtilmiştir. Bunun için sinemanın yıkılması gerektiği ve ortaya çıkan gelir kaybının kentteki başka alanlardan karşılanacağı ifade edilmiştir. Aynı zamanda imarın yıkarak yapılabileceği vurgulanmıştır. Buna karşı düşünce olarak yıkım için acele etmemek gerektiği ve zamanının gelmediği belirtilmiştir. Bu durumun belediye açısından önemli bir gelir kaynağı kaybına neden olacağı ve Meydan alanında müdahale edilmesi gereken daha acil işlerin olduğu vurgulanmıştır. 12-13.09.1939 tarihlerinde belediye meclisinde yürütülen bu tartışmalar sonucunda yapının yıkım teklifi reddedilmiştir. Yıkım 18 yıl sonra tekrar gündeme gelmiş ve 05.06.1957'de sunulan yıkım teklifi mecliste bir kez daha geri çekilmiştir. Sonuçta 01.02.1958 tarihli oturumda sinema binasının yıkım teklifi kabul edilmiştir. Meydanda toplanma alanının yetersiz olması ve imar planına bağlı olarak yolların genişletildiği süreçte bu yıkımın artık bir zorunluluk olduğu belirtilmiştir. 16. 04. 1958 günü yıkımına başlanmış ve 15 günde tamamen ortadan kaldırılmıştır (Bayrak ve Tuluk, 2018; Düzenli, 2009; Düzenli, 2010).



Şekil 7. Yapının Yıkılması Önerilen Lambert'in Trabzon Kenti İmar Planı (URL-11)

Sümer Sineması'nın Yıkım Kararı İle İlgili Tepkiler: O dönemin tanıkları yapının yıkılmasının kentte tepkilere neden olduğundan bahsetmişlerdir.

"Eleştiriler oldu. Hâlâ sürdüğüne göre iyi eleştiri aldı. O günlerin gazetelerinde de eleştiriler var ama ne acıdır ki sadece karşı parti eleştirdi." (B. Gerçek)

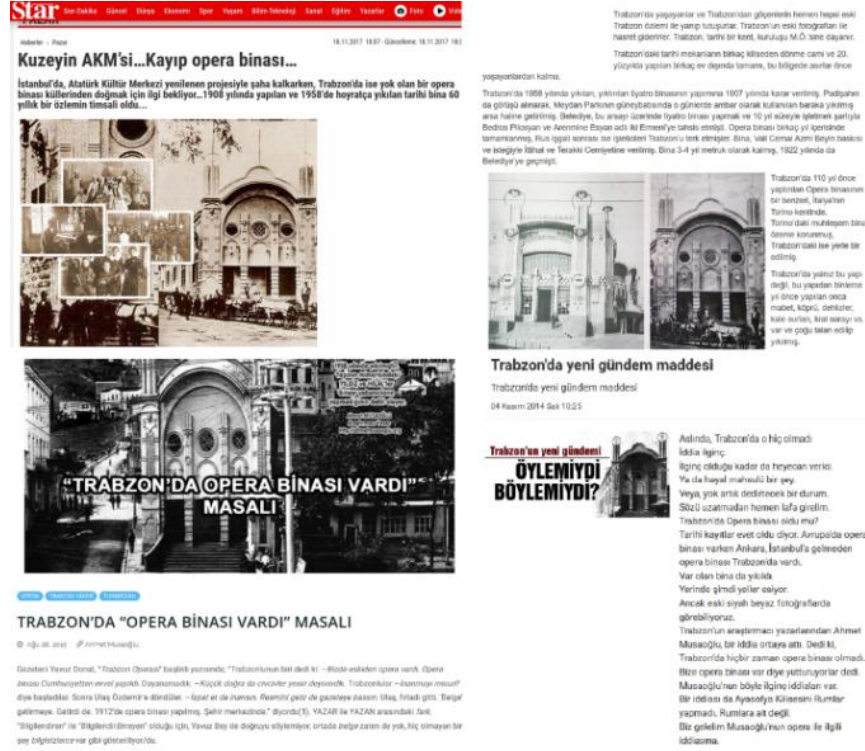
"Kentli bu yıkıma karşıydı. Kültürlü ve köklü aileler çıkarabildikleri kadar ses çıkardılar ama yine de yıkıldı." (A. Aktuğ)

"...O zaman Demokrat Parti dönemi... Tabi müthiş reaksiyon gösterdik. Ağzımız durmadı. Eli kalem tutanlar yazdı. Çok iyi hatırlıyorum. Bizim gibi parti nedeniyle feveran edenler çok oldu." (A. C. Ataman).

Araştırmacılar ise yapının yıkılması ile ilgili bugün dahi konuşulmasına vurgu yapmakta ve belgelere bağlı olarak yerel yönetim ölçeğinde ve kentte önemli tartışmaların olduğunu söylemektedirler.

"...Bir kent mekânı olarak bu yapının varlığı son derece önemli, bir taraftan da bazı hayıflanmalar var niçin yıkıldığına ilişkin. Mesela bakıyorsun, zabıtnamelerde bu binanın yıkılmasına ilişkin birtakım kararlar alındığı, kararlar alınırken dahi meclis içerisinde bazı itirazlar oluyor. Yapının önemli olduğuna ilişkin. Sinemanın Trabzon halkı için önemli olduğunu düşünenler var. Belediye için bir gelir kapısı aynı zamanda o sinemanın işletilmesi..." (Ö. İ. Tuluk)

Genel olarak yorumlarda tepkilerin yapının yıkılmasına engel olamadığı ve sonrasında da eleştirilerin devam ettiği vurgusu yapılmıştır. Bugün gazete haberlerine de baktığımızda yakın dönemde dahi konunun haber yapılarak gündeme getirildiği görülmektedir (Şekil 8).



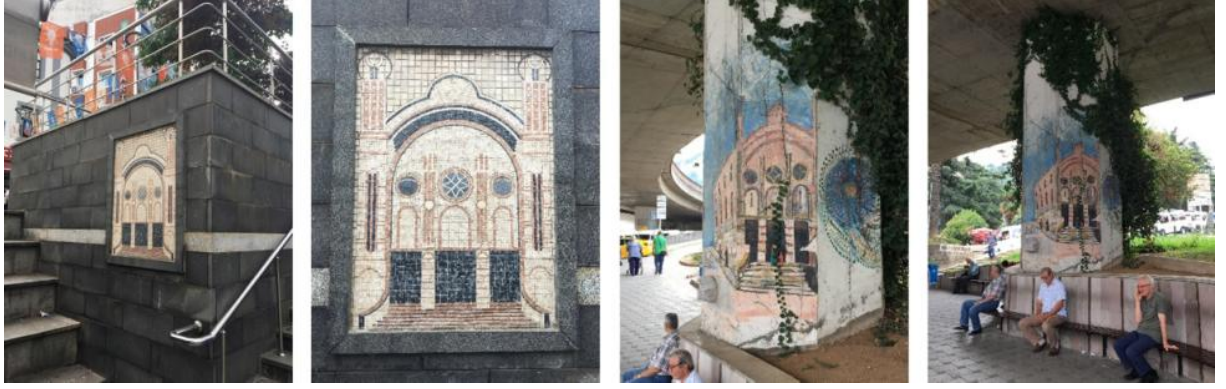
Şekil 8. Yapı ile İlgili Bazı Gazete Haberleri (Üst Sol, Sinan Alemdar'ın Star Gazetesi'ndeki 18.11.2017 tarihli yazısı (URL-12); Üst sağ, Hasan Kurt'un Kuzey Ekspres Gazetesi'ndeki 08.07.2018 tarihli yazısı (URL-13); Alt sol, Ahmet Musaoğlu'nun www.turabozan.com adlı kişisel sayfasındaki 28.08.2015 tarihli yazısı (URL-14); Alt sağ, www.61saat.com adlı haber sitesindeki 04.11.2014 tarihli yazı (URL-15))

Günümüzde Sümer Sineması'nın Kentteki İzi: Bugün kentte binayı hatırlatacak, kentliyi bu konuda bilgilendirecek faaliyet ve etkinliklere bakıldığında 2017 yılında açılan Trabzon Kent Müzesi'nde kentin kültürel ve sosyal yaşamını tanıtan bölümde Sümer Sineması'nın müzik-tiyatro salonu olarak hizmet ettiğine değinilmiş ve yapının görsellerine yer verilmiştir (Şekil 9).



Şekil 9. Trabzon Kent Müzesi'nde Sümer Sineması'na İlişkin Bilgiler (Zeynep Yanılmaz, 2018)

Bir diğer çalışma ise Meydan Parkı'nın yenilenmesi projesi dahilinde yapının yıkılmadan önce bulunduğu konumdaki bir duvar üzerine, kuzey cephesinin bir tasviri mozaik taşlarla işlenmiştir. Benzer şekilde Meydan'dan Taksim yokuşuna çıkarken karşılaştığımız Tanjant köprüsünün ayaklarında sinema binasının kuzey cephesinden bir perspektifinin resmedildiği görülmektedir (Şekil 10). Yapının taşıdığı anlamın nesillere aktarılması ve kent kimliğinde tekrar bir yer edinebilmesi için sınırlı bir çabanın olduğu görülmektedir.



Şekil 10. Kentte Farklı İki Noktadaki Sinema Binası Görseli (Zeynep Yanılmaz, 2018)

Yapının tekrar kent yaşamına katılması konusu farklı platformlarda dönem dönem gündeme gelmektedir. Kent geçmişinde yer etmiş ve yıkılmış olan bu yapının kent yaşamına yeniden kazandırılmasının nasıl mümkün olacağına dair araştırmacı görüşleri ise şu şekildedir:

"...Bu binanın değeri, kıymeti, kent kültüründeki varlığının sürdürülmesi önemli. Bu kitap (Trabzon'da Tiyatro), bu araştırma bu sürdürülme davranış biçiminin bir tezahürüdür. Son derece bilimsel çerçevede bir katkı olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla bu binayla ilgi pek çok soruya cevap veren bir çalışma oldu. Ama bunun dışında neler yapılabilir? Paneller düzenlenebilir, konferanslar yapılabilir, bu binanın bir silüeti, mesela Meydan Parkı projesinde vardı diye hatırlıyorum. Bunun başka kanalları da var. İnsanların doğrudan görüp anlayabilecekleri ortamlarda bu binaya ilişkin birtakım bilgiler verilir sürdürülebilirliği sağlanabilir. Bence hâlâ geç kalınmış sayılmaz, bu tür projelerle gerçekleştirilebilir." (Ö. İ. Tuluk)

".....Sümer Sineması'nın ya da opera denilen 'Pilosyan Sinema Binası'nın bugün yeniden aynı şekilde yapılmasını ben doğru bulmuyorum. Ama şöyle bir şey olabilir belki; bu kentin geçmişte sahip olduğu kültür varlıkları, kültür değerleri bir kentlilik bilinci oluşturmak amacıyla boş bir arazide bir projeye tanıtılabilir. Bunların içinde bu yapı da olabilir. İstanbul'daki 'Minitürk' gibi buna benzer bir şeyler olabilir. Ama buna benzer kültür varlıklarından bir kısmı günümüzde bile yıkılıyor gözümüzün önünde. Bunlara sahip çıkmadıktan sonra bir gezi mekânında bunların minyatürlerinin teşhir edilmesi ne anlam taşır o da ayrıca tartışılması gereken bir şeydir. Önce sahip çıkmalıyız, sahip çıkma işini bitirdikten sonra birileri onu müzeliğe ya da değerlerini ortaya çıkarmak amacıyla bir 'Minitürk' projesi şeklinde yapabilir. Biz bir taraftan yıkıyoruz öbür taraftan da yıktıklarımıza vahlanıp bu da çok kıymetliymiş deyip ondan sonra da onu başka şekillerde yaşatmaya çalışıyoruz. Bu bence doğru değil." (V. Usta).

Genel olarak bakıldığında kentin bir dönemine tanıklık etmiş yapı ile ilgili sınırlı bilgi bulunmasına karşın yapıya yüklenen anlamlar ve temsil ettiği düşünce yapının tekrar tekrar gündeme gelmesine neden olmaktadır. Yapının kent yaşantısına yeniden katılması ve kent belleğinde varlığını devam ettirebilmesi için öneriler üretilmektedir.

4. SONUÇ

Toplumsal bellek ve fiziksel çevre arasındaki ilişki yok olan bir yapı üzerinden ele alınmıştır. Kentte varlığını sürdürdüğü dönem içerisinde dönemin yaşantısına tanıklık etmiş ve doğrudan katılmış olan yapıların fiziksel olarak yok oluşlarının ardından kent belleğinde nasıl taşındığı ve izlerinin neler olduğu çalışmada araştırılmıştır. Buna göre;

Trabzon kentinin sahip olduğu kültürel mekânların, dönemin kent insanı ve yapıyı kullananlar açısından son derece önemli olduğu görüşmeciler tarafından özellikle dile getirilmiştir. Bu görüşmelerden elde edilen verilere göre, yapıya mimari bir mekân olmasından öte anlamlar yüklediği görülmüştür. Yapıyı görmüş ve kullanmış olan kişilerin belleğinde yer edinen mekânsal öğelerin yalnızca bu yapıya değil kentsel kimliğe de önemli katkılar sağladığı anlaşılmaktadır. 1900'lü yılların başında, az bir nüfusa sahip olan ve taşra diye tabir edilen bir kentte sinema-opera binasının varlığı, o dönemde kültür ve sanata ne denli önem verildiğine işaret etmekte ve dönemin sanatsever kesimi için olağanüstü kabul edilmektedir. Nitekim

yapının yıkılmasına da en büyük tepkiyi yine bu sanatsever kesim vermiştir. Günümüzde yapıya ilişkin çalışmalar yürütmüş olan araştırmacılar da yapının dönemdaşları gibi sinema binasının sosyal ve kültürel yaşantıya olan önemli katkılarına vurgu yapmaktadırlar.

Sinemanın yıkılması, ilk etapta Lambert imar planının ana kararlarına bağlanmakta ve bir imar olayı olarak gösterilmektedir. Diğer taraftan Sümer Sineması, kentin en önemli meydanında bulunan, sosyo-kültürel yaşamın içinde yer alan, belediyenin önemli bir gelir kaynağı, dönemin sinema olarak yapılmış ilk binası ve sahip olduğu Art Nouveau mimari akımı ile kentte tek olan ve Anadolu'da nadir görülen mimari özelliğe sahip bir yapıdır. Bu özellikler, yapının neden yıkıldığı sorusunu daha da önemli kılmaktadır. Belediye Meclis Zabıtnameleri, görüşme yapılan dönem tanıkları ve literatür araştırmaları sonucunda yapının yıkım sebebi olarak modernleşme süreci gösterilmiştir. Kent meydanına kazandırılmak istenen modern görüntü ile ilişkili yol genişletme çalışmaları temel neden olarak belirtilmiştir. Buradaki tezatlık kentin sosyo-kültürel yaşamının yapı taşı olan ve modernleşmede önemli bir kentsel işlevi yüklenen yapının yine aynı nedene bağlı olarak yıkılmasıdır. Bu yıkım, kentlerdeki en önemli sahnelerden olan meydanların fiziksel olarak dönüştürülmesi sürecinde toplumsal belleğe ait izlerin silinmesine bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir diğer açıdan bakıldığında, korunarak geleceğe aktarılması gereken yapıların fiziksel olarak yok edilmesi, zamanla toplumsal bellekte de yok olacağı gerçeğini gündeme getirmektedir. Bugün çeşitli platformlarda yapı kent gündemine gelmekte ve araştırmalara konu olmaya devam etmektedir. Sümer Sineması'nın tanıtılmasına ilişkin yerel yönetimin çeşitli çalışmaları olsa da bu çabalar sınırlı kalmaktadır. Sinemanın, varlığını sürdürdüğü süreç içerisinde kent kimliğine ve sosyo kültürel yaşantıya sağladığı katkılar yadsınamayacak derecede önemlidir. Kent ve kentli için bu denli önemli yapıların, koruma anlayışından uzak bir şekilde ve hangi gerekçe ile olursa olsun yok edilmesi kent için büyük bir kayıp olarak değerlendirilebilir. Bu tür yapılar 'kentsel bir değer' olarak görülmeli, mevcut işlevini karşılayamayacak duruma gelseler dahi yeniden işlevlendirilerek korunmalıdır. Sümer Sineması'nın yıkılmasına gerekçe olarak gösterilen ve genişletilmesi amaçlanan taşıt yolu, günümüzde trafiğe kapatılmıştır. Dolayısıyla bu tür yıkım kararları alınırken geniş kapsamlı bir durum tespit çalışması yapılmalı ve özellikle ileriye dönük kararlar alınmasına özen gösterilmelidir. Bu çalışmalar disiplinler arası bir iş birliği ile ilgili kurum ve kuruluşlarca gerçekleştirilmelidir.

Yapı, görüşmeci ve araştırmacılar tarafından sahip olduğu mimari özellikler ve kentin sosyo-kültürel yaşamına katkısının yanında, anılarındaki yeri ve yaşanmışlıklar üzerinden anlatılmış ve anlamlandırılmıştır. Yapılar bazen bir olayın, bir gücün temsilcisi olarak unutturmamaya aracılık ederken, kimi zaman işlevinin ötesinde, kentlilerin zihinlerindeki imgeleriyle veya tanıklık ettiği olaylar, anılar, yaşanmışlıklarla anılırlar, hatırlanırlar. Böylece yapı, taşıdığı izler, üzerine yüklenen anlamlar ve temsil ettiği değerlerle belleğe kaydolur. Bu nedendir ki Trabzon Sümer Sineması yok olmuş olmasına karşın hatırlatma gücü belli bir dönem daha etkisini gösterecektir.

Sonuç olarak çalışmada, toplumsal bellek ve yapı ilişkisi ortaya konulmuş; kentler hızla değişip dönüşürken, kentsel kimliğin korunması ve sürekliliğin sağlanması için toplumsal bellekte yer etmiş yapıların yok edilmemesi ve korunması gerektiğine dikkat çekilmiştir.

5. KAYNAKLAR

- Açııcı, F. K., Sönmez, E. (2020) Trabzon Kent Merkezinin Göstergibilim Yaklaşımı ile Okunması, *Mimarlık ve Yaşam*, 5 (1): 181-192.
- Artun, A. 2011. *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Asasoğlu, A. O., Kuloğlu, N., Öztürk, A. ve Bayrak, D. 2017. Bir Tüketim Nesnesi Olarak Mekân: Trabzon'da Üç Yer. N. Kuloğlu, D. Öztürk, A. Öztürk ve D. Bayrak (Editörler), *Transition in/at/on/and/over/under Space* içinde (s. 126-138). Ankara: Altan Özyurt Matbaacılık.
- Assmann, J. 2001. *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A.Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bayrak, D., 2017. Trabzon Belediye Zabıtnameleri ve Şehrin İmarına Yönelik Faaliyetler (1931-1958), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Bayrak, D. ve Tuluk Ö. İ., (2018). Trabzon Belediye Meclis Zabıtnameleri Üzerinden Şehrin İmarına Yönelik Bir Değerlendirme (1931-1958), 7. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, Burdur.
- Bergson, H. 1939. Madde ve Bellek (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Bookchin, M. 1992. Kentsiz Kentleşme (B. Özyalçın, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Chevalier, J. 1969. Henri Bergson. New York: UMI.
- Çapa, M. ve Çiçek, R. 2004. Yirminci Yüzyıl Başlarında Trabzon'da Yaşam. Trabzon: Serander Yayınları.
- Çalak, I. E. (2012) Kentsel ve Kolektif Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekanlar: ULAP Platz Örneği Almanya, Tasarım Kuram Dergisi, 8 (13): 34-47.
- Düzenli, E., 2009. Cumhuriyet Dönemi'nde (1923-1960) Modernite Düşüncesinin Mekânsal Kuruluşu: Merkez- Periferi Dinamikleri Bağlamında Trabzon Örneği, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.
- Düzenli, E., 2010. Cumhuriyet'i Trabzon'da İnşa Etmek: Belediye Zabıtnamelerinde 'Meydan', 'Anıt', 'Müze' ve 'Sinema' Tartışmaları (1936-1958). Ö. İ. Tuluk ve H. İ. Düzenli (Editörler) Trabzon Kent Mirası içinde (s. 265-288). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Erman, T. ve Özaloğlu, S. (Ed.), 2017. Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Fallmerayer, J. P. 2002. Doğu'dan Fragmanlar (H. Salihoğlu, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ganiç, K., 2016. Kentsel Yapıtlar Üzerinden Bir Mekânsal Bellek Okuması: Atatürk Kültür Merkezi (AKM), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Halbwachs, M. 1925. Hafızanın Toplumsal Çerçevesi (B. Uçar, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Halbwachs, M. 1950. Kolektif Hafıza (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Küçükkuşurlu, M. (2018) Trabzon'da Modernleşmenin Simgesi Olarak Meydan-ı Şarki, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 63: 617-638.
- Külleri Karıştırmak. Erişim 29 Mart 2019. <https://vimeo.com/91697498>.
- Lynch, K. 2012. Kent İmgesi (İ. Başaran, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nora, P. 2006. Hafıza Mekanları (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Olick, J. (1999) Collective Memory: The Two Cultures, Sociological Theory, 17 (3): 333-348.
- Özak, Ö. N., 2008. Bellek ve Mimarlık İlişkisi Kalıcı Bellekte Mekânsal Öğeler, Yayınlanmamış Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özdoğan, H. (2019) Kentsel Aidiyette Meydanlar, Trabzon Belediye Meydanı Örneği, Planlama Dergisi 29 (3): 229-246.
- Özer, A. 2011. Trabzon'un Kalbi Meydan. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Pulathaneli, A. 1988. Geçmişten Günümüze Trabzon'daki Sinemalar. Ankara: Trabzon İli ve İlçeleri Eğitim, Kültür ve Sosyal Yardımlaşma Vakfı ve Trabzon Kültür ve Dayanışma Derneği Yayınları.
- Rossi, A. 2006. Şehrin Mimarisi. İstanbul: Kanat Kitap.
- Tuluk, Ö. İ. ve Düzenli, H. İ. 2010. Trabzon Kent Mirası. İstanbul: Klasik Yayınları.

- URL-1, (2018). <https://www.facebook.com/trabzon.yemekler.cografya.kultur/photos/bel-ediye-s%C3%BCmer-sineması-opera-binasi/238813152863447/>, (accessed in: 03.05.2018), (In Turkish).
- URL-2, (2018). <https://www.facebook.com/nostaljiktrabzon/photos/a.822094351191821/892760494125206/?type=3>, (accessed in: 03.05.2018), (In Turkish).
- URL-3, (2018). <https://i.pinimg.com/originals/34/40/ad/3440ad64ddb962449179694730020fe0.jpg>, (accessed in:05.05.2018), (In Turkish).
- URL-4, (2018). <http://1.bp.blogspot.com/-eNDsjTvyLC0/UP70hywyLjI/AAAAAAAAALzA/xzm151nmZo4/s1600/sumer2.jpg>, (accessed in:04.05.2018), (In Turkish).
- URL-5, (2018). <https://www.facebook.com/AnatolianArmenians/photos/a.117878036550346/3752355428192814/>, (accessed in:18.05.2018), (In Turkish).
- URL-6, (2018). <https://www.facebook.com/photo?fbid=349818739728455&set=pcb.349818819728447>, (accessed in:10.06.2018), (In Turkish).
- URL-7, (2018). <https://vimeo.com/91697498>, (accessed in:20.05.2018), (In Turkish).
- URL-8, (2018). <https://www.facebook.com/TrabzondaNostalji/photos/a.210432929038621/2036117239803505>, (accessed in:01.06.2018), (In Turkish).
- URL-9, (2018). <https://www.facebook.com/TrabzondaNostalji/photos/a.210432929038621/3861096627305548>, (accessed in:01.06.2018), (In Turkish).
- URL-10, (2018). <https://www.facebook.com/TrabzondaNostalji/photos/a.210432929038621/3846609538754257>, (accessed in:21.06.2018), (In Turkish).
- URL-11, (2018). http://www.mimarlikdergisi.com/dsp_imageNavigasyon.cfm?YaziID=2331&ResimID=66982, (accessed in:22.06.2018), (In Turkish).
- URL-12, (2018). <https://www.star.com.tr/pazar/kuzeyin-akmsikayip-opera-binasi-haber-1276680>, (accessed in:22.06.2018), (In Turkish).
- URL-13, (2018). <http://www.kuzeyekspres.com.tr/biri-trabzonda-idi-digeri-hala-torinoda-16893yy.htm>, (accessed in:22.06.2018), (In Turkish).
- URL-14, (2018). <http://www.turabozan.com/operaci-kafa-kafatoculuk>, (accessed in:22.06.2018), (In Turkish).
- URL-15, (2018). <https://www.61saat.com/bolgesel/trabzonda-yeni-gundem-maddesi-h143605.html>, (accessed in:23.06.2018), (In Turkish).
- Usta, V. ve Tuluk, Ö. İ. 2017. Başlangıçtan Halkevlerine Trabzon'da Tiyatro. Trabzon: Serander Yayınları.
- Uzun, E. 2006. Trabzon'da Sinema Kültürü. Trabzon: Eser Ofset Matbaacılık.
- Ünlü, T. S. (2017) Kent Kimliğinin Oluşumunda Kentsel Bellek ve Kentsel Mekân İlişkisi: Mersin Örneği, *Planlama Dergisi* ,27 (1): 75-93.
- Yalçınkaya, Ş. ve Üstün, F., (2011). Trabzon Kentinin Kalbi: Tarihi İzleri ile Atatürk Alanı [Bildiri], 7. Uluslararası Sinan Sempozyumu. Edirne.
- Yılmaz, Ö., 2006. Batılı Seyyahlara Göre Trabzon (1808-1878), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trabzon.

6. EXTENDED ABSTRACT

Cities nowadays; It is changing rapidly as a step of modernization. This change manifests itself in the physical environment under the name of works such as urban transformation and urban renewal. Cities, which have been transformed with a consumerist understanding, lose their cultural and formal authenticity over time and begin to have the same characteristics. On the other hand, in the ever-changing urban environment, the sense of continuity weakens and the values of buildings as reminders of the past are destroyed. The destruction of some buildings is interpreted as the destruction of the culture they represent and their effects on society.

Buildings gained a place in social memory enable the development of common feelings that bind people together. Even if they lose their physical existence, they are carried to the future with the traces they leave in the city and in the memories of the citizens. This gives the buildings more meaning than the physical function they carry.

The aim of the study; to draw attention to the necessity of preserving architectural structures, which have important contributions to socio-cultural life, in urban identity and social memory. In this context, Trabzon Sumer Cinema, which is an exemplary case, is the subject of the study. Despite the fact that Sumer Cinema shaped the socio-cultural life of the city and witnessed important events during its existence, there is limited information about the building today. Therefore, in order to compile information about the building, collective memory was used as well as written and visual sources. In this context, interviews were held with five people (A. Celal Ataman, Atay Aktuğ, Bekir Gerçek, Özen Şen ve Ziya Gerçek) who witnessed the existence of the building and used it, and with three academics (Mustafa Reşat Sümerkan, Ömer İskender Tuluk, Veysel Usta) who did research on the building. In the face-to-face interviews, the interviews of the participants who gave consent were recorded with a voice recorder and then converted into written text. Since two of the participants did not give their consent for the audio recording, the interviews with them were transcribed simultaneously.

In the first part of the study, a conceptual framework was created and in the second part, data from research and interviews were examined under the headings; in the literature, the titles of the Sumer Cinema, the characteristics of the place and the Sumer Cinema, the Sumer Cinema with its architecture, the cinema culture in the city and the Sumer Cinema, the socio-cultural life in the city and the Sumer Cinema, the decision process of the destruction of the Sumer Cinema, the reactions to the demolition decision of the Sumer Cinema and the trace of the Sumer Cinema in the city today.

Despite its important contributions to the city, the demolition of the Sumer Cinema was brought to the agenda for various reasons. Among these reasons, Lambert's plan was shown as the strongest support and it was stated that the implementation of the plan would start from the Square. Although the issue was raised in the city council from time to time, it took nearly twenty years for the demolition to be finalized. It was emphasized by both the researchers and the people who used the building that the decision to demolish the building caused great reactions in the city.

As a result, the building was demolished in 1958, despite all the reactions of the citizens. Even today, there are some efforts to keep the information about the structure alive in the public memory. This shows how much effect the building has on the city and its inhabitants. In this context, the relationship between social memory and structure has been revealed within the scope of the study. While cities are rapidly changing and transforming, it has been pointed out that in order to preserve the urban identity and ensure its continuity, the structures that are gained a seat in the social memory should not be destroyed and preserved. Thus, in addition to obtaining data about a building that is important for urban identity, the necessity of preserving the physical existence of such structures in terms of urban identity and continuity has been emphasized.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ijad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Kentsel Yeşil Alanlarda Vandalizm ve Vandalizmi Etkileyen Faktörlerin Belirlenmesi Vandalism in Urban Green Spaces and Determining The Factors Affecting Vandalism

Çiğdem Sakıcı* 

Doç. Dr., Kastamonu Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi Peyzaj Mimarlığı Böl., Kastamonu, 37200, Türkiye

Article history: Received 27 April 22 / Accepted 30.06.2022

ÖZET ABSTRACT

Günümüzün kentsel sorunları arasında yer alan, etkisini gün geçtikçe daha çok hissettiğimiz, maddi kayıplara neden olan, çevre kalitesini düşüren ve kent estetiğini bozan önemli problemlerden bir tanesi Vandalizmdir. Vandalizm; bir çevre sorunu olmanın ötesinde, sosyal boyutu ile mutlaka ele alınması gereken önemli bir konudur. İnsanların Vandalizm hakkındaki düşüncelerini, neden Vandalizm eylemini gerçekleştirdiklerini ve bu eylemi gerçekleştiren kişilerin aslında nelere ihtiyacı olduğunu ortaya koyabilmek için ve ayrıca kişilerin Vandalizm eğilimlerini artıran faktörleri belirleyebilmek amacıyla bu çalışmanın yapılmasına karar verilmiştir. İnsanların Vandalizm konusunda ne düşündüğünü belirleyebilmek için 156 kişi ile çevrimiçi ortamda bir anket çalışması gerçekleştirilmiştir. Sonuçta, Vandalizm eyleminin neden ve daha çok nerelerde yapıldığı ve hangi faktörlerin etkili olduğu belirlenip peyzaj mimarı olarak bu eylemi azaltabilmek için neler yapılabileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Vandalism, which is one of today's urban problems, makes its impact felt more and more every day, causes financial losses and reduces the quality of the environment, is one of the important problems that disrupt the urban aesthetics. Vandalism is an important issue that must be addressed with its social dimension, in addition to being an environmental issue. It has been decided to carry out this study in order to reveal people's thoughts about Vandalism, why they carry out vandalism, and what people who carry out this action actually need, and to determine the factors that increase people's Vandalism tendencies. In order to determine what people think about Vandalism, an online survey was conducted with 156 people. As a result, it has been tried to determine why and where the vandalism action was taken and which factors were effective, and what can be done to reduce this action as a landscape architect.

Keywords: Vandalism in urban areas, Urban furniture, Human needs, Space requirement, Psychological dimension of vandalism.

Anahtar Kelimeler: Kentsel alanda Vandalizm, Kent mobilyaları, İnsan gereksinimleri, Alan gereksinimi, Vandalizmin psikolojik boyutu.

1. GİRİŞ

Kentleri yaşanılabilir kılmak ve sürekliliklerini sağlamak, ancak kent ile kentli arasındaki ilişkinin doğru olarak kurulduğu ve yürütüldüğü durumlarda mümkündür. Yaşanılabilir kentsel mekanların sürekliliklerini sağlamak, öncelikle var olan kentsel mekanların korunmasını ile sağlanabilir. Günümüzün kentsel sorunları arasında yer alan, etkisini gün geçtikçe daha çok hissettiğimiz, maddi kayıplara neden olan, çevre kalitesini düşüren ve kent estetiğini bozan önemli problemlerden bir tanesi vandalizmdir (Yavuz ve Kuloğlu, 2011). Vandalizm; bir çevre sorunu olmanın ötesinde, sosyal boyutu ile mutlaka ele alınması gereken önemli bir konudur (Ward, 1973). Vandalizm Fransızcadan dilimize girmiş, Vandal yanlısı olma ve o kişilerin davranışsal ve zihinsel yapısına sahip olma anlamında kullanılmaktadır (Olgun ve Yılmaz, 2015). Vandalizm, hem kamuya hem de kişiye ait malların kasten tahribatı veya bozulmasıdır (Phillips, 1996). Vandalizm eylemlerinden dolayı gerek kamuya gerekse şahsa ait birçok mekân ve bu mekânlardaki mekânsal öğe ve bileşenler tahrip olmakta ya da kullanılamaz hale gelmektedir. Vandalizm eylemi; kamu mallarının tahribi, görsel kirlilik, rahatlık ve konfor tehdidi, kazalara neden oluşturma, başka suçlara teşvik etme ve maliyet gibi birçok açıdan sorun yaratmaktadır (Yavuz ve Kuloğlu 2010). Vandalizm sadece ekonomik açıdan değil aynı zamanda sosyal, psikolojik ve yasal boyutlarıyla ele alınması gereken çok yönlü çalışmalar gerektiren bir problemdir (Yılmaz ve Olgun, 2016). Vandalizm eyleminin oluşmasında psikolojik etmenler, sosyal ve fiziksel çevre, eğitim, sahiplenme, onarım, yoğun kullanım, nüfus yoğunluğu ve çocuk sayısı, aydınlatma, görsel kontrol, renk, yüzey dokusu ve dayanıklılık gibi birçok etmen etkilidir (Yıldırım, 2000). Araştırmalar eşitsizlik algısının bu eylemi gerçekleştirme üzerinde çok etkin rol oynadığını göstermektedir. Eşitsizlik sonucunda bireyler öç alma güdüsü altında Vandalizme başvurabildiği gibi bu eşitsizliğin yasal yollarla giderebileceğini

* Corresponding author

düşünürlerse Vandalizme başvurmayabilirler (Öğülmüş, 1993; Kalgı ve Aliyev, 2015b). Öç alma ya da sahip olma isteğiyle yapılan eylemlerin yanında, başkalarını etkilemek düşüncesi ile Vandalizm eylemlerine katılan gençlerin olduğu da bilinmektedir (Sakıcı, 2018). Bireyler sadece verdiği zevk nedeniyle de Vandalizm eylemlerine katılabilmektedir (Ferrell ve Sanders, 1995).

Maslow'un ifade ettiği gibi kişilerin fizyolojik, güvenlik, ait olma, saygınlık ve kendini gerçekleştirme üzere beş temel ihtiyacı vardır. Bu ihtiyaçlarını karşılayamayan bireyler sağlıklı birey olarak nitelendirilemez ve bundan dolayı çevrelerine karşı olumsuz davranışlar sergileme eğilimi gösterirler. Bazen Vandallar toplum tarafından hoş karşılanmayan olaylarla kişisel saygınlıklarını yükselttiklerine ve kendilerini topluma bu şekilde kanıtladıklarına inanmaktadır. Ya da bir gruba katılmanın ön koşulu olarak ve kendilerini göstermek için Vandalizme yönelik davranışlar sergileyebilmektedirler. Bu durum aslında bu bireylerin Maslow'un ifade ettiği beş temel ihtiyacı normal hayatlarında karşılayamamalarından kaynaklandığını göstermektedir. Vandalizm olarak adlandırılan birçok eylemin daha önceden planlanmadığını, çoğunlukla anlık tepkiler sonucu meydana geldiği görülmektedir (Stollard ve Stollard, 2003).

İnsanların günlük yaşamlarında karşılaştığı sorunlar sürekli olarak artmakta ve birey olarak sorunlara karşı gösterdikleri direnç ise azalmaktadır. Yaşam stresinin birey içindeki birikimi zamanla kendini kin, öfke, kıskançlık, nefret, özlem, sevgi, hasret vb. duyguların ışığında dışa vurmaktadır (Goldstein, 1996). Çevreye bakıldığında bu duyguların izleri rahatlıkla görülebilmektedir. İnsanların Vandalizm hakkındaki düşüncelerini ortaya koymak, neden Vandalizm eylemini gerçekleştirdiklerini belirleyebilmek ve eylem gerçekleştiren kişilerin aslında nelere ihtiyacı olduğunu ortaya koymak ve kişilerin Vandalizm eğilimlerini artıran faktörleri belirleyebilmek amacıyla bu çalışmanın yapılmasına karar verilmiştir. Böylece bu çalışma yardımıyla bu olumsuz eylemin neden yapıldığı belirlenip, peyzaj mimarı olarak bu eylemi azaltabilmek için neler yapılabileceği ortaya konulmaya çalışılacaktır.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

İnsanların Vandalizm konusunda ne düşündüğünü belirleyebilmek için 156 kişi ile çevrimiçi ortamda bir anket çalışması gerçekleştirilmiştir. Çalışmada basit rastgele örnekleme kullanılmış ve minimum örneklem büyüklüğü %96 güven düzeyinde ve %0.5 standart sapmada 96 kişi olarak bulunmuş olmasına rağmen çevrimiçi ortamda ankete 156 kişi katıldığı için katılanların tamamının verileri kullanılmıştır. Vandalizm eylemini daha çok 15-25 yaş grubu arasındaki gençlerin daha yoğun gerçekleştirdiği gerçeğinden hareketle (Boz ve Beyaztaş, 2001; Kesimli, 2013) ankete katılanların büyük bir çoğunluğunun bu yaş grubu arasındaki gençlerden oluşmasına ve deneklerin gönüllülük esasına göre seçilmesine özen gösterilmiştir. Anket beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde katılımcıların demografik özellikleri sorgulanmıştır. İkinci bölümde Vandalizm eyleminin daha çok hangi peyzaj mekânlarında ve hangi donatılar üzerinde gerçekleştirildiği ve hangi malzemelerin bu eylemden daha çok etkilendiği sorgulanmıştır. Üçüncü bölümde hangi özelliklerin (eğitim, düşünce, ruh hali, aile, geçmiş yaşantılar, yaş, gelir düzeyi ve cinsiyet) ve kişisel karakteristiklerin (zenginlik-fakirlik, mutluluk-mutsuzluk, pozitif düşünme- negatif düşünme, ait hissetme- ait hissetmeme, eğitilmiş - eğitimsiz olma, kadın - erkek olma, genç - yaşlı olma) Vandalizm eylemi üzerinde ne kadar etkili olduğu sorgulanmıştır. Bu özellikler ve kişisel karakteristikler literatürde Vandalizm üzerinde etkili olduğu ortaya konulan faktör ve özelliklerden yararlanılarak oluşturulmuştur (Boz ve Beyaztaş, 2001; Doğan, 2011; Doğan ve Demir, 2012; Kalgı ve Aliyev, 2015; Newman, 1972; Olgun ve ark., 2017; Phillips, 1996; Tarcan, 2007; Tygart, 1988; Van Lier ve ark., 2009; Ward, 1973). Dördüncü bölümde insanların neden Vandalizm eyleminde bulunduğu ve bu eylemi gerçekleştiren kişilerin daha çok neye ihtiyacı olduğu sorgulanmıştır. Beşinci ve son bölümde ise ankete katılanların Vandalizm hakkındaki bilgileri, kendisinin ve çevresindekilerin bu eylemi gerçekleştirme durumu, bu eylem karşısında verebilecekleri tepkiler ve peyzajda uygun alanlar düzenlense Vandalizmin kamu alanlarında yapılma oranını bu alanların etkileyip etkilemeyeceği ya da bu eylemi yapma isteklerinde bir değişiklik olup olmayacağı sorulmuştur.

Değerlendirme yapılırken üçüncü bölümde beş düzeyli anlamsal farklılıklar ölçeğinden yararlanılmış diğer bölümlerde ise yüzdesel veriler üzerinden değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir. Osgood ve arkadaşları (1975) tarafından geliştirilen "Anlamsal Farklılaşma

Cetveli", insanların belirli kavramlara karşı duygularını, tutumlarını ya da davranışlarını ölçmekte kullanılmaktadır. Buna göre anket sorularında yer alan kişisel karakteristik çiftleri aşağıdaki gibi derecelendirilmiştir.

	<u>2</u>	<u>1</u>	<u>0</u>	<u>-1</u>	<u>-2</u>	
Pozitif Özellik (+)	Çok etkili	Orta etkili	Etkisiz	Orta etkili	Çok etkili	Negatif Özellik (-)

Karakteristik özelliğin Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde etkisine bağlı olarak 2 ile -2 arasında bir değere işaret koyarak değerlendirme yapmaları istenmiş ve böylece karakteristik özelliklerin Vandalizm eylemi üzerindeki etkileri incelenmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Katılımcıların demografik özellikleri

Katılımcıların büyük bir çoğunluğu (%96,8) 15-35 yaş arasındaki gençlerden oluşup, % 82,7 si öğrencidir. %71,2 si erkek olan katılımcıların yarısı üniversitede okumaktadır (Tablo 1).

Tablo 1. Ankete katılanların demografik özellikleri

Demografik özellik	n	%	Demografik özellik	n	%		
Cinsiyet	Erkek	111	71,2	Meslek	İşsiz	11	7,1
	Kadın	45	28,8		Öğrenci	129	82,7
Yaş	< 14	4	2,6		Memur	5	3,2
	15-25	141	90,4		İşçi	6	3,8
	26-35	10	6,4		Serbest	5	3,2
	36 <	1	0,6	Yok	87	55,8	
Eğitim seviyesi	İlkokul	-	-	< 2500	37	23,7	
	Ortaokul	7	4,5	2500-5000	19	12,2	
	Lise	71	45,5	5000-7500	7	4,5	
	Üniversite	78	50	7500 <	6	3,8	

3.2. Vandalizmin yoğun olarak gerçekleştiği mekân, donatı ve malzemelerin belirlenmesi

Bu bölümde, Vandalizm eyleminden en yoğun etkilenen peyzaj mekanları, bu mekanlarda bu eyleme maruz kalan donatılar ve bu eylemden en çok zarar gören malzemeler hakkında ankete katılanların görüşleri sorgulanmıştır. Bu sorulara verilen tüm cevaplar Tablo 2'de görülmektedir. Ankete katılanlar mekân olarak en çok park alanlarında (%66,7) ve güvenliği bulunmayan mekânlarda (%50,6) bu eylemin yoğun olarak gerçekleştiğini, donatı olarak daha çok banklar (%71,2), duvarlar (64,1) ve ağaçların (%59) bu eyleme maruz kaldığını, malzeme olarak da ahşap (%70,5), plastik (48,7) ve cam (%46,8) malzemelerin bu eylemden en çok zarar gören malzemeler olduğunu düşündüklerini belirtmişlerdir.

Tablo 2. Yoğun Vandalizme maruz kalan mekânlar, donatılar ve malzemeler

Araştırma konuları	Seçenekler	n	%
Vandalizm eyleminin yapıldığı yerler	Park alanları	104	66,7
	Güvenliğin olmadığı yerler	79	50,6
	Kamu alanları	58	37,2
	Sessiz sakin yerler	51	32,7
	Tarihi alanlar	49	31,4
	Özel mülk	35	22,4
Vandalizmin uygulandığı donatılar	Banklar	111	71,2
	Duvarlar	100	64,1
	Ağaçlar	92	59
	Tabelalar	89	57,1
	Çöp kutuları	84	53,8
	Otobüs durakları	69	44,2
	Döşeme malzemeleri	35	22,4
	Korkuluk ya da çitler	35	22,4
	Trafik işaretleri	35	22,4
	Aydınlatma elemanları	32	20,5
Vandalizmden en çok etkilenen malzemeler	Ahşap	110	70,5
	Plastik	76	48,7
	Cam	73	46,8
	Metal	53	34

Bilmiyorum

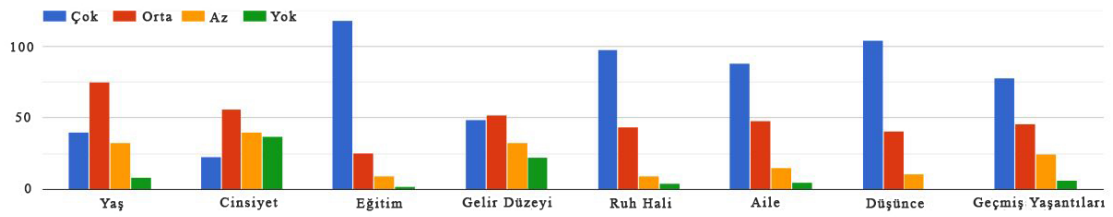
1

0,6

3.3. İnsanların Vandalizm eyleminde bulunma nedenlerinin sorgulanması

Vandalizm eyleminin gerçekleştirme sebepleri sorgulandığında, katılımcılar Vandalizm eylemi gerçekleştiren kişilerin çevreye karşı saygı duymayan (%66,7), sevgi yoksunu olan (%59), kendilerini çevrelere pozitif yönden kanıtlayamayan ve bu ihtiyacını negatif yönde gerçekleştiren (%57,1), aile sorunu yaşayan (%55,8) yalnızlık yaşayan (%51,3), kendilerini güvensiz hisseden (%35,3) ve çevresindekilerle iletişim sıkıntısı yaşayan (%34,6) insanlar olmasından kaynaklı bu tarz olumsuz eylemler gerçekleştirdiklerini düşündüklerini belirtmişlerdir. Vandalizm uygulayan insanların en çok neye ihtiyacı olduğu sorgulandığında ise bu eylemi gerçekleştiren kişilerin % 25'inin ilgiye, % 21,2'sinin sevgiye, % 19,9'unun sosyalleşmeye, % 17,9'unun anlayışa, % 12,2'sinin mutluluğa ve % 3,8'inin de eğitime ihtiyacı olduğu ve bunlardan dolayı böyle eylemler gerçekleştirdiklerini düşündüklerini belirtmişlerdir.

Vandalizm eylemi üzerinde etkili olan 8 faktör literatür araştırması sonucunda belirlenmiş (Boz ve Beyaztaş, 2001; Doğan, 2011; Doğan ve Demir, 2012; Kalgı ve Aliyev, 2015; Newman, 1972; Olgun ve ark., 2017; Phillips, 1996; Tarcan, 2007; Tygart, 1988; Van Lier ve ark., 2009; Ward, 1973) ve bu sekiz faktörün Vandalizm eylemi üzerinde ne oranda etkili olduğunu belirleyebilmek için likert ölçeğinden yararlanılmış. Vandalizm eylemi üzerinde belirlenen faktörlerin etki oranına bağlı olarak dağılımları Şekil 1'de görülmektedir. Sonuçlara bakıldığında eğitim düzeyi, düşünce yapısı, ruh hali, aile ve geçmiş yaşantılar bu eylemin gerçekleştirmesinde çok etkili bulunmuş; yaş, cinsiyet ve gelir düzeyi farklılıkları ise bu eylemin gerçekleştirilmesinde orta derecede etkili olduğu belirlenmiştir. Bu faktörlerin pozitif ya da negatif etkileri Tablo 4'te görülmektedir.



Şekil 1. Vandalizm eğilimi üzerinde belirlenen faktörlerin etki dağılımları

Faktörlerin etki oranlarını belirleyebilmek için seçeneklere ilişkin frekans tablolarından yararlanılmıştır. Çok etkili olandan etkisiz olana doğru 3 ile 0 arasında puanlar verilmiş ve o seçeneği tercih eden kişi sayısı ile puanlar çarpılmış ve ortalamaları alınarak her faktörün ne oranda etkili olduğu ortaya konulmuştur. Değerlendirme sonucuna göre Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde sırasıyla eğitimin (2,67 puan), düşünce yapısının (2,60 puan) ve ruh halinin (2,51 puan) çok etkili, ailenin (2,40 puan), geçmiş yaşantıların (2,26 puan), yaşın (1,94 puan) ve gelir düzeyinin (1,82 puan) orta etkili ve cinsiyetin (1,42 puan) ise az etkili olduğu ortaya çıkmıştır (Tablo 3).

Tablo 3. Vandalizm eyleminde etkili olduğu düşünülen faktörlerin Vandalizm eylemini gerçekleştirme üzerindeki etkisi

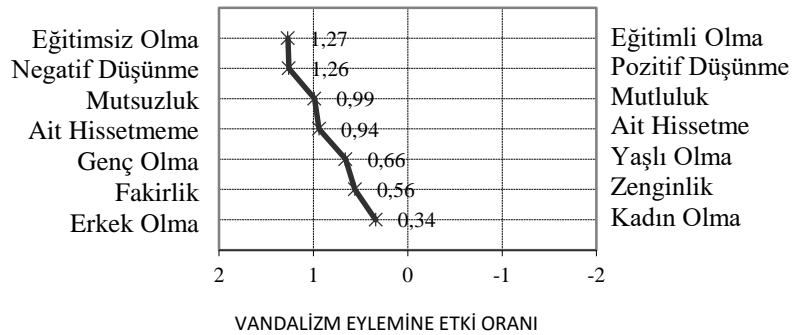
FAKTÖRLER	Çok etkili (3 puan)	Orta etkili (2 puan)	Az etkili (1 puan)	Etkisiz (0 puan)	Toplam Puan (Σ)
EĞİTİM	118	26	10	2	2,67
DÜŞÜNCE	104	41	11	-	2,60
RUH HALİ	98	44	10	4	2,51
AİLE	88	48	15	5	2,40
GEÇMİŞ YAŞANTILAR	78	47	25	6	2,26
YAŞ	40	75	33	8	1,94
GELİR DÜZEYİ	49	52	33	22	1,82
CİNSİYET	23	56	40	37	1,42

Kişilerin karakteristik özelliklerinin Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerindeki etkilerini belirleyebilmek için bu eylem üzerinde etkisi olduğu düşünülen 7 kişisel özellik çifti belirlenmiştir. Bu kişisel özellik çiftlerinden hangisinin Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde olumlu ya da olumsuz etki gösterdiğini belirleyebilmek için 5'li likert ölçeğinden yararlanılmıştır. Tablo 4'te Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde kişisel özelliklerin etkisinin tercih dağılımları (%) görülmektedir. Tabloya göre kişisel özelliklerden sırasıyla eğitimsizlik, negatif düşünce yapısı, mutsuzluk, aidiyet duygusu hissedememe, gençlik, fakirlik ve erkek olma durumu Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde etkili olduğu ortaya çıkmıştır. Bu özelliklerin olumsuz özellikler olarak nitelendirilebileceği, bu kişisel özelliklerin karşı çiftlerinin ise olumlu özellikler olarak değerlendirilebileceği ortaya çıkmıştır. Sonuçlara göre katılımcıların %60,9'u eğitimsizliğin Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde çok etkili olduğunu, %44,23'ü gençliğin az etkili olduğunu, %59,62'si ise cinsiyetin bu eylem üzerinde etkisinin bulunmadığını belirtmiştir. Vandalizm eyleminin üzerinde diğer kişisel karakteristik özelliklerin ne oranda etkili olduğunun yüzdesel dağılımı Tablo 4'te görülmektedir.

Tablo 4. Kişilerin karakteristik özelliklerinin Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerindeki etkisinin tercih dağılımları (%)

Olumlu Özellik	Çok (-2 P)	Orta (-1 P)	Etkisiz (0 P)	Orta (1 P)	Çok (2 P)	Olumsuz Özellik
Eğitimli	4,49	5,77	8,97	19,87	60,90	Eğitimsiz
Pozitif düşünce	2,56	2,56	12,82	30,77	51,28	Negatif Düşünce
Mutlu	2,56	3,21	25,00	31,41	37,82	Mutsuz
Ait hissetme	3,21	5,77	23,08	30,13	37,82	Ait hissetmeme
Yaşlı	2,56	7,69	28,21	44,23	17,31	Genç
Zengin	6,41	7,05	36,54	24,36	25,64	Fakir
Kadın	1,92	5,13	59,62	23,72	9,62	Erkek

Kişisel karakteristik özelliklerin Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde etki oranları Şekil 2'de görülmektedir. Olumsuz özellik olarak ifade edilen cinsiyet dışındaki bütün karakteristik özelliklerin Vandalizm eylemi üzerinde orta derecede etkili olduğu, bu özelliklerden eğitimsizliğin en çok, fakirliğin de en az orta derecede etkiye sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Cinsiyet açısından erkek olma durumunun Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde etkisize yakın bir değere sahip olduğu görülmektedir.



Şekil 2. Kişisel özelliklerin Vandalizm eylemi üzerindeki etkisi

3.4. Katılımcıların Vandalizm hakkındaki görüşleri

Ankete katılanlara 'Vandalizmin ne olduğunu bilip bilmedikleri soruldu ve katılanların sadece %37,8' inin ne olduğunu bildiği ortaya çıkmıştır. Ankete katılanların sadece %11,5'i Vandalizm eylemini daha önce gerçekleştirdiğini belirtmiş ve %46,2'si ise çevresinde bu eylemi gerçekleştiren kişilerin bulunduğunu kabul etmiştir. 'Birinin Vandalizm uyguladığını görerseniz ne yaparsınız?' sorusuna katılımcıların %50 si kendisini uyurabileceğini, %17,9'u yapan kişinin derdini anlamaya çalışacağını, %17,3'ü görmezden geleceğini, %12,8'i de şikayet edeceğini belirtmişlerdir. Kamu alanlarında bu eylemin gerçekleştirilebilme oranını düşürebilmek için özel peyzaj alanları düzenlense ve bu eylemi bu alanlarda yapmalarına izin verilse kamu alanlarında

bu eylemin gerçekleşme durumunda ve isteğinde bir azalma olur mu diye sorulduğunda katılımcıların %54,5 i bu eylemin gerçekleştirilmesinde azalma olacağını düşündüklerini belirtmişlerdir. Katılımcıların Vandalizm hakkındaki görüşleri Tablo 5'te görülmektedir.

Tablo 5. Katılımcıların Vandalizm eylemi hakkındaki görüşleri

Vandalizm hakkındaki görüşler	n	%
Vandalizmin ne olduğunu biliyor musunuz ?	Evet	59 37,8
	Hayır	97 62,2
Daha önce vandalizm eyleminde buldunuz mu?	Evet	18 11,5
	Hayır	138 88,5
Çevrenizde vandalizm uygulayan insanlar var mı?	Evet	72 46,2
	Hayır	84 53,8
Vandalizme uygun etkinlik alanları düzenlense bu eylemin kamu alanlarında yapılma oranı azalır mı?	Evet	85 54,5
	Hayır	71 45,5
Bu özel düzenlenen peyzaj alanları kullandıktan sonra kişilerin Vandalizm yapma isteğini azaltır mı?	Evet	85 54,5
	Hayır	71 45,5

4. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Araştırmacılar tarafından bir saldırganlık türü olarak nitelendirilen Vandalizm, birçok neden ve etkene bağlı olarak farklı şekillerde ortaya çıkmakta ve yaşamımızın hemen hemen her alanında görülebilmektedir (Olgun ve ark., 2017). Clarke (1980) farklı disiplinlerin Vandalizm eylemi gerçekleştirme nedenlerine bakış açılarının da farklılık gösterdiğini ortaya koymuştur. Biyologlar bu eylemi kalıtıma bağlamakta, psikologlar suçlunun kişiliğine önem verilmesi gerektiğini savunmakta, kriminologlar kişinin içinde bulunduğu ortamdan etkilendiğini (Dinçtürk, 2007) sosyologlar ise sosyal statü ve çevre faktörlerinin etkin rol oynadığını savunmaktadır. Vandalizm multidisipliner bir kavramdır. Sadece sosyoloji, psikoloji alanlarında yapılan çalışmalar bu olumsuz davranışın önlenmesinde yeterli değildir. İnsan, çevresi ile bir bütün halinde yaşayan, çevresini etkileyen ve ondan etkilenen, diğer bireylerle iletişim halinde olan bir canlıdır. Peyzaj mimarları insanların dinlenmesi, rahatlaması, sosyalleşmesi ve dış mekân etkinliklerini gerçekleştirebilmesi için kullanıcıların istek ve ihtiyaçları doğrultusunda, kent kimliği ile uyumlu farklı ölçü ve ölçekte mekânlar tasarlayan meslek disiplinidir. Peyzaj mekânlarında ve mekânı oluşturan bileşen ve öğelerde Vandalizm izlerini görmek kullanıcıların moralini düşürmekte, korku duygusuna neden olmakta ve kişilerin Vandal davranışlar sergilemesine cesaretlendirmektedir (Olgun ve Yılmaz, 2015; Tarakçı, 2003). Vandalizmin nedenlerini anlamak ve bu eyleme yönelik önlemler almak önemlidir. Sebebi ne olursa olsun meydana gelen Vandalizm eylemleri sosyal, psikolojik ve ekonomik açıdan büyük zararlara yol açmaktadır. Bu zararların önüne geçebilmek için her bireyin yaşadığı çevreyi sahiplenmesi ve çevresine karşı sorumluluk duygusuna sahip olması gerekir. Çünkü yaşanan çevre herkese aittir. Sahiplenme duygusunun az olması veya hiç olmaması Vandalizm eylemlerinin ortaya çıkmasını arttırmaktadır (Olgun ve ark., 2017).

Bu çalışma sonuçlarına göre aslında insanların Vandalizm in ne olduğunu tam olarak bilmedikleri, kendilerinin bu eylemi çok fazla gerçekleştirmedikleri ama çevresinde bu eylemi gerçekleştiren kişilerin bulunduğunu ve bu eylemi gerçekleştiren kişileri gördüklerinde ise o kişileri uyardıkları ortaya çıkmıştır. Olgun ve arkadaşları (2017), çalışmalarında katılımcıların Vandal hareketlerde bulunan biri ile karşılaştıklarında bu çalışma sonucunda olduğu gibi uyarıda bulunabileceklerini belirttiklerini ortaya koymuştur. Bu eylemin daha çok park alanlarında ve güvenliğin bulunmadığı noktalarda yoğun olarak gerçekleştirildiğini belirtmişlerdir. Yapılan çalışmalarda görülmektedir ki görsel kontrolü yüksek olan mekânlarda Vandalizm eylemleri daha az meydana gelirken görsel kontrolün sağlanmadığı mekânlarda Vandalizm eylemlerinin gerçekleşme oranı daha yüksektir (Newman, 1972). Vandalizm eyleminin meydana geldiği alanların güvensiz olduğu Olgun ve arkadaşlarının (2017) çalışma sonucunda da ortaya çıkmıştır. Güvenlik önlemlerinin Vandalizm eyleminde caydırıcı bir özellik olduğu kabul edilen gerçek ve kişilerin bu eylemleri gerçekleştirme isteklerini azaltmamaktadır (Ward, 1973). Bu çalışma sonucunda da Vandalizm eyleminin daha çok halka açık güvenlik önlemleri yeterince alınmamış park alanlarında gerçekleştiği ortaya çıkmıştır.

Çalışma Vandalizm den etkilenen malzemelerin ahşap, plastik ve cam malzemeler olduğunu ve bu eylemin daha çok banklar, duvarlar, ağaçlar ve çöp kutuları gibi donatılar üzerinde

uygulandığını ortaya koymaktadır. Bu eylemin gerçekleştirilme sebepleri irdelendiğinde ise, değerlendirme sonucuna göre Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde sırasıyla eğitimin, düşünce yapısının ve ruh halinin çok etkili olduğu, ailenin, geçmiş yaşantıların, yaşın ve gelir düzeyinin orta etkili olduğu ve cinsiyetin ise az etkili olduğu ortaya çıkmıştır. Boz ve Beyaztaş (2001) çalışmalarında eğitim, ilgi, sevgi ve şefkat gibi değerlerden yoksun, yetişme çağındaki insanların suça eğilimli bir sosyal çevreye itildiklerini belirtmiştir. Topluma karşı kızgınlık, can sıkıntısı, yalnızlık, disiplin problemleri, kişisel problemler, alkol-uyuşturucu alışkanlığı, arkadaş baskısı vb. nedenler Vandalizme giden bir davranış bozukluğuna yol açmaktadır (Phillips, 1996; Sakıcı, 2018). Bireyin hayatı, ailesi, arkadaşları, okulu ve içinde bulunduğu toplum bireyin Vandalizme yönelik hareketlerini etkilemektedir (Phillips, 1996). Vandalizmin psikiyatrik yönünü antisosyal kişilik bozukluğu olarak tanımlayan Boz ve Beyaztaş (2001) erkeklerin bu tarz eylemlerde daha sık bulduklarını belirtmişlerdir. Cinsiyetin tahripçi davranış üzerinde etkili olduğunu bulan çalışmalar (Doğan ve Demir, 2012; Kalgı ve Aliyev, 2015; Van Lier ve ark., 2009) olmakla birlikte cinsiyetin anlamlı düzeyde farklılaşma göstermediğini bulan çalışmalar da (Tygart, 1988) bulunmaktadır. Bu çalışmada cinsiyetin Vandalizm üzerinde az etkili bir rol oynamadığını ortaya çıkarmıştır. Boz ve Beyaztaş (2001) vandalizmin genç nüfusta yoğunlaşma gösterdiğini ve gelir düzeyi düşük insanlarda Vandalizm eyleminin daha sık görüldüğünü ortaya koymuşlardır. Yaşın Vandalizm üzerine etkisi ile ilgili çalışmalarda, yaşın bu eylem üzerinde etkili bir faktör olduğunu birçok çalışma ortaya koymuştur (Kalgı ve Aliyev, 2015; Van Lier ve ark., 2009) Gelir düzeyinin de Vandalizm eyleminde etkili olduğu sonucu Doğan (2011), Kalgı ve Aliyev (2015), Philips (1996), Tarcan (2007) ve Tygart (1988) gibi araştırmacılar tarafından ortaya konulmuştur. Bu çalışmalar bizim çalışmamızın sonuçları ile benzerlik göstermektedir.

Çalışma sonuçlarına göre Vandalizm yapma eğilimini eğitimsizlik ve negatif düşünce yapısına sahip olmanın çok etkilediği, mutsuzluk, aidiyet duygusu hissetmeme, genç olma ve fakirlik gibi karakteristik özelliklerin az etkilediği ve cinsiyetin etkisiz olduğu ortaya çıkmıştır. Araştırmalar göstermektedir ki Vandalizm eylemlerinin meydana gelmesi ile eğitim seviyesi arasında ters bir orantı bulunmaktadır. Olgun ve arkadaşları (2017), çalışmalarında eğitimin Vandal hareketlerde bulunma ile ilişkisi olduğunu ortaya koymuştur. Bu çalışma sonucunda da Vandalizm eylemi gerçekleştirme üzerinde eğitimin çok etkili olduğu ortaya çıkmıştır. Bu açıdan özellikle çocuklara gerek ebeveynleri gerekse de öğretmenleri tarafından küçük yaşlardan itibaren çevre bilinci ve çevreye, doğaya karşı sorumlulukları öğretilmeli ve yaşadıkları çevreyi sahiplenme duyguları geliştirilmelidir. Özellikle Vandalizm eylemlerine dikkat çekmek ve bireyleri bilgilendirmek amacıyla yerel yönetimler konferanslar, seminerler düzenlemelidir. Eğitim yolu ile öğrencilere yasalar ve bunlara uymanın bilinci verilirken, bu bilgilerin davranış biçimine dönüştürülmesi yönünde çaba gösterilmesi, Vandalizm i önlemeye yönelik sosyal önlemlerden biri olarak görülmektedir. Bireylere küçük yaşlardan itibaren yaşadıkları çevreye karşı aidiyet duygusunun verilmesi, Vandalizm eylemlerinin azaltılmasına yönelik alınması gerekli tedbirlerden bir tanesidir. Batı ülkelerinde yapılan çalışmalarda, Vandalizm in uygun eğitim ve psikiyatrik tedavi ile düzeltilebilir bir davranış olduğu belirtilmektedir. Bu kişilerin tedavisinin yanında, ailesiyle birlikte davranış eğitim programlarının düzenlenmesi gerekmektedir (Boz ve Beyaztaş, 2001).

Çalışma sonuçlarına göre insanların daha çok çevreye saygı duymaması, sevgisizlik, kendilerini kanıtama ihtiyacı, ailevi sorunlar ve yalnızlıktan dolayı buldukları çevreye Vandalizm uyguladıkları ortaya çıkmış. Ayrıca bu eylemi gerçekleştiren insanların ilgiye, sevgiye, sosyalleşmeye ve anlayışa ihtiyacı olduğu belirlenmiştir. Vandalizmin oluşmasında fiziksel tasarımın ve ortamın önemli olduğunu bilinmektedir. Psikolojik rahatsızlıklar, kişisel problemler veya sosyal problemlerin neden olduğu Vandalizm olaylarının, tasarım kararları ile tamamen önlenmesi mümkün olmayabilir. Ancak, tasarımcılar alacakları yeni önlemlerle insan davranışlarını olumlu yönde etkileyerek Vandalizm olaylarını en aza indirebilebilirler. Çalışma, Vandalizm eyleminin gerçekleştirilebileceği özel düzenlenmiş peyzaj alanlarının tasarlanması ve kişilerin bu alanları kullanması sonucunda bu eylemin kamu alanlarında yapılma oranının düşebileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca kamusal alanların estetik, işlevsel ve aynı zamanda kent kimliği ile uyumlu, özgün tasarım izleri taşıyan yerler olarak düşünülmesi oldukça önemlidir. Doğru yapılmış bir tasarım, kullanıcıların hareketlerini yönlendirme, aidiyet ve sahiplik duygusu oluşturma, güven duygusu sağlama gibi fonksiyonları da sağlar (Aslan, 2018). Sade, karmaşadan uzak, kolay anlaşılabilir mekânlar suç oranında azalmaya sebep

olmaktadır (Ünlü ve ark., 2000). Peyzaj mekânlarını oluşturan mekânsal öge ve bileşenler kentsel kimlikle uyumlu olmalı, en az bakım gerektiren, iklim koşullarına uygun, dayanıklı malzemelerden seçilmelidir (Aslan, 2018).

Teşekkür: Murat Ağrağlı'ya anketlerin uygulanması ve veri toplanması aşamasındaki katkılarından dolayı teşekkür ederim.

5. KAYNAKLAR

- Aslan, H. (2018). Vandalizmin Azaltılmasında Peyzaj Tasarım Kriterlerinin Belirlenmesi (Determination of Landscape Design Criteria in Reducing Vandalism). Mesleki Bilimler Dergisi (MBD) 7 (2): 74-82. <https://dergipark.org.tr/en/pub/mbd/issue/40281/441927>
- Boz, B., Beyaztaş, F.Y. (2001). Vandalizm (Vandalism). Sürekli Tıp Eğitim Dergisi STED, 10 (3): 17-18. <http://www.ttb.org.tr/STED/sted0301/5>.
- Clarke, R. V. (1980). "Situational" crime prevention: Theory and practice. Brit. J. Criminology, 20 (2): 136. <https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/bjcrim20&div=19&id=&page=>
- Dinçtürk, S. (2007). Türkiye'de Vandalizmin Sosyal, Ekonomik ve Psikolojik Boyutları. [Yüksek Lisans Tezi, Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi]. <https://acikerisim.aku.edu.tr/xmlui/handle/11630/2627?show=full>
- Doğan, S.(2011). Genel Lise Öğrencilerinin Algılarına Göre Okul Tahripçiliği İle Okul İklimi Arasındaki İlişki [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. <https://dspace.gazi.edu.tr/handle/20.500.12602/191325>
- Doğan, S., Demir, İ. (2012). Genel Lise Öğrencilerinin Okul Tahripçiliği Algıları (School Vandalism Perceptions of General High School Students). Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi 13 (1): 133-147. <https://dergipark.org.tr/en/pub/kefad/issue/59493/855098>
- Ferrell, J., Sanders, C.R. (1995). Cultural Criminology. Boston: Northeastern University Press.
- Goldstein, A. P. (1996). The Psychology of Vandalism. New York: Plenum Press.
- Kalgı, M. E., Aliyev, R. (2015). Lise öğrencilerinin özsaygı ve tahripçi davranışları arasındaki ilişki (The relationship between self-esteem and vandalism on high school students). Journal of Human Sciences 12 (2): 1430-1445. <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/3399>
- Kalgı, M.E. Aliyev, R. (2015b). Ergen tahripçilik örneği: geliştirmesi, geçerliliği, güvenilirliği (Adolescents vandalism scale: Its development, validity, reliability). Journal of Educational Sciences 3 (4): 79-93. <https://dergipark.org.tr/en/pub/jedus/issue/16127/168721>
- Kesimli, İ. G. (2013). Saldırganlık ve Vandalizm (Aggravated assault and vandalism). Ejovoc (Electronic Journal of Vocational Colleges) 3 (1): 157-170. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ejovoc/issue/5392/73128>
- Newman, O. (1972). Defensible Space (p.264). Newyork: Macmillan.

- Olgun, R., & Yılmaz, T. (2015). Kentsel yeşil alanlarda vandalizm ve olası tasarım çözümleri: Antalya kenti örneği (Vandalism and possible design solutions in urban green areas: The case of Antalya). *Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi* 12 (3): 27-39. <https://hdl.handle.net/20.500.11776/1986>
- Olgun, R., Yılmaz, T., Adan, E. (2017). A Research on Opinions about Vandalism of University Students: The Case Study of Akdeniz University. *Inonu University Journal of Arts and Design* 7 (16): 36-48. DOI: 10.16950/iujad.335774
- Osgood, C. E., May, W. H., Miron M. S. (1975). *Cross-cultural universals in affective meaning*. Urbana: University of Illinois Press.
- Öğülmüş, S. (1993). Tahripçilik. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26 (2), 588-592, (In Turkish). https://doi.org/10.1501/Egifak_0000000491
- Özen, Y., Gülaçtı, F., Çıkılı, Y. (2004). Saldırganlığın Psikolojik-Kültürel Boyutu ve Vandalizm (Psychological and cultural dimensions of aggressiveness and vandalism). *Firat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi* 3 (1): 144-149.
- Phillips, L.E., (1996). *Parks: Design and Management* (p. 107). New York: McGraw Hill Book Co.
- Sakıcı, Ç. (2018). Vandalism in Kastamonu. In: II. International Eurasian Agriculture and Natural Sciences Congress, 11-15 September 2018, Azerbaijan- Baku, pp. 35-39 ISBN No: 978-605-69010-0-3
- Stollard, P., Stollard, P. (2003). *Crime Prevention Through Housing Design*. London: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.4324/9780203223079>
- Tarakçı, F.N. (2003). *Kentsel Çevrede Vandalizm: Vandalizmin Bank Tasarımına Etkisi*, [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi] <http://hdl.handle.net/11527/888>
- Tarcan, S. (2007). İlköğretim okullarında ders sırasında öğrenciler arasında görülen vandalist davranışlar. [Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi]
- Tygart, C. (1988). Public School Vandalism: Toward a synthesis of theories and transitiontoparadigmanalysis. *Adolescence* 23 (89): 187-200. https://popcenter.asu.edu/sites/default/files/problems/vandalism/PDFs/Tygart_1988.pdf
- Underwood, G. (1980). Vandalism, *The Architects' Journal* 171 (24): 1171-1174. https://scholar.google.com/scholar?hl=tr&as_sdt=0%2C5&q=Underwood%2C+G.+%281980%29.+Vandalism%2C+The+Architects%27+Journal%2C+171%2824%29%3A+1171-1174.&btnG=
- Ünlü, A., Alkışer, Y., Edgü, E. (2000). Fiziksel ve sosyokültürel değişim bağlamında Beyoğlu'nda suç olgusunun değerlendirilmesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Araştırma Fonu, Proje No: 1094, p. 113, (In Turkish). https://www.academia.edu/1261832/Fiziksel_ve_Sosyok%C3%BCIt%C3%BCrel_De%C4%9Fi%C5%9Fim_Ba%C4%9Flam%C4%B1nda_Beyo%C4%9Flu_nda_Su%C3%A7_Olgusunun_De%C4%9Feriendirilmesi

- Yavuz, A., Kuloğlu, N. (2010). An experimental study on vandalism: Trabzon Parks, *Scientific Research and Essays* 5(17): 2463-2471. <https://academicjournals.org/journal/SRE/article-abstract/3F74AE519265>
- Yavuz, A., Kuloğlu, N. (2011). The effects of locational factors on vandalism in the seaside parks, *Scientific Research and Essays* 6 (20): 4207-4212. <https://academicjournals.org/journal/SRE/article-abstract/861F28F38831>
- Yıldırım, A., (2000). Kamusal Alanlarda Vandalizm, [Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi] <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=b5EOxIf2-o6gfDOBk-yVoA&no=5dn7dmuVwfZTc67hUQmd4Q>
- Yılmaz, T, Olgun, R. (2016). Investigation of the differences between factors affecting vandalism in urban green areas. *Indoor and Built Environment* 25 (4): 618-625. <https://doi.org/10.1177/1420326X15573275>
- Van Lier, P. A., Vitaro, F., Barker, E. D., Koot, H. M., Tremblay, R. E. (2009). Developmental links between trajectories of physical violence, vandalism, theft, and alcohol-drug use from childhood to adolescence. *Journal of Abnormal Child Psychology* 37 (4): 481-492. <https://link.springer.com/article/10.1007/s10802-008-9289-6>
- Ward C (1973). *Vandalism (First Published)*. London: The Architectural Press. <https://www.abebooks.co.uk/book-search/title/vandalism/author/ward-colin/>

6. EXTENDED ABSTRACT

The problems that people face in their daily lives are constantly increasing and their resistance to problems as individuals is decreasing. The accumulation of life stress in the individual causes feelings such as hatred, anger, jealousy, longing, and love over time. Vandalism, which is one of today's urban problems, makes its impact felt more and more every day, causes financial losses and reduces the quality of the environment, is one of the important problems that disrupt the urban aesthetics. Due to vandalism, many public and private spaces and spatial elements and components in these spaces are destroyed or become unusable. Vandalism is a problem that requires multi-faceted studies that should be considered not only from an economic point of view, but also from social, psychological and legal dimensions. It has been decided to carry out this study in order to reveal people's thoughts about Vandalism, why they carry out vandalism, and what people who carry out this action actually need, and to determine the factors that increase people's Vandalism tendencies.

In order to determine what people think about Vandalism, an online survey was conducted with 156 people. In the survey, the demographic characteristics of the participants, their knowledge about vandalism, whether she and others committed acts of vandalism, their reactions to vandalism, landscape spaces, equipments and materials vandalism, effects of individual characteristics (education, thought, mood, family, past experiences, age, income level and gender) and personal characteristics (wealth-poverty, happiness-unhappiness, positive thinking-negative thinking, feeling of belonging-not belonging, educated-uneducated, male-female, young-old) on the act of vandalism, why people commit Vandalism and what they need were questioned.

As a result of this study, it was revealed that the act of vandalism took place mostly in public park areas where security measures were not adequately taken, benches, walls and trees are mostly affected as equipment, and wood, plastic and glass materials are the most damaged by this action. The study reveals that if private landscape areas where vandalism can be committed are designed and people use these areas, the rate of this action in public areas may decrease.

As a result of the study, it has been revealed that the people who perform this action need attention, love, socialization, understanding, happiness and education, and that's why they do these actions. It has been revealed that education, mentality and mood are highly effective, family, past experiences, age and income level are moderately effective, and gender is less effective, respectively, on committing the act of vandalism.

As a result, seeing traces of Vandalism in landscape spaces and the components and elements that make up the space lowers the morale of the users, causes a feeling of fear and causes people to exhibit Vandal behaviors. It is important that the designs are made in a way that will be least affected by vandalism and even that the criteria that will reduce it are used. This is only possible by understanding the causes of Vandalism and taking measures for this action. Whatever the reason, vandalism acts cause great social, psychological and economic damage. In order to prevent these damages, each individual should own the environment they live in and have a sense of responsibility for the environment they live in.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/iujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Mimarlık Mirası Yapıların İşlevlendirilmesi ve Enerji Verimliliği Functionalization of Architectural Heritage Buildings and Energy

Sema Balçık^{a,*} , Ruşen Yamaçlı^b 

^a Öğr. Gör., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Gürün MYO, Sivas, 58800, Türkiye

^b Prof. Dr., Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Eskişehir, 26000, Türkiye

Article history: Received 14.04.20220 / Accepted 30.06.2022

ÖZET ABSTRACT

Günün koşullarında işlevlerini sürdürülemez hale gelseler de yapısal özelliklerini koruyan mimarlık ürünü yapıların yeniden kullanılabilirliği mevcut yapı stokunun değerlendirilmesi bakımından faydalı bir yaklaşım olmaktadır. Bununla birlikte yapıların yaşam sürelerinde tarihsel ve kültürel değerlerinin yanında enerji verimliliği konusunda da sürdürülebilir olmaları önemsenmektedir. Bu çalışmada yeniden işlevlendirilen mimarlık mirası yapıların enerji verimliliği açısından değerlendirilmeleri amaçlanmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen örnek yapılar yeniden işlevlendirilmesi esnasında gerçekleştirilen bina yerleşkelerinde, bina kabuğunda ve bina yaşamındaki enerji verimliliği uygulamaları doğrultusunda belirlenmiştir. Yapıların konumları, cephe özellikleri ve bina yaşamı esnasındaki kullanıcı davranışları enerji verimliliği uygulamaları üzerinde etkili olmaktadır. İrdelenen örneklerde bina yerleşkesinde güneş ve rüzgardan faydalanacak kullanımlar içermesi, bina kabuğunda yalıtım sistemlerinin yapılması, bina yaşamında ise ısıtma, soğutma, havalandırma, aydınlatma ihtiyaçları ve diğer elektrik sistemlerinde enerji verimliliği önlemleri değerlendirilmiştir. Tüm bu uygulamalar miras yapıların sürdürülebilir bir tercih olarak yeniden kullanılabilirliğinin yanında yaşamlarını daha az enerji kullanarak sürdürmelerini, çevreye verdikleri zararın en aza indirilmesini, sürdürülebilir kalkınmanın gelişmesine katkıda bulunmalarını ve kültürel mirasın sürdürülmesini sağlamaktadır. Sonuç olarak bu makale, kültür mirası yapıların korunmasının ve gelecek kuşaklara aktarılmasında öncelikli seçeneğin; yapıların konfor düzeyinin artırılırken çevresel koşullarının da iyileştirilerek iklimsel değişime karşı enerji verimliliklerinin sağlanmasının önemini ortaya çıkarmaktadır.

The reuse of architectural products that preserve their structural features, even though they can no longer maintain their functions in today's conditions, is a useful approach in terms of evaluating the existing building stock. In addition to the historical and cultural values of the buildings, it is important that they are sustainable in terms of energy efficiency. In this study, it is aimed to evaluate the re-functionalized architectural heritage buildings in terms of energy efficiency. The sample structures examined within the scope of the study were determined in line with the energy efficiency practices carried out in the building locations, building envelope and building life during their re-functioning. The locations of the buildings, the facade features and the user behaviors during the life of the building have an impact on energy efficiency applications. In the examples examined, the use of solar and wind in the building campus, insulation systems in the building envelope, heating, cooling, ventilation, lighting needs in the building life and energy efficiency measures in other electrical systems were evaluated. All these practices ensure that heritage buildings are reused as a sustainable choice, as well as sustaining their lives using less energy, minimizing the damage they cause to the environment, contributing to the development of sustainable development and maintaining the cultural heritage. As a result, this article, the priority option for the preservation of cultural heritage structures and transferring them to future generations; It reveals the importance of providing energy efficiency against climatic change by improving the environmental conditions of buildings while increasing the comfort level.

Anahtar Kelimeler: Mimarlık mirası, Yeniden işlevlendirme, Enerji verimliliği, Mimari Tasarım, Sürdürülebilirlik

Keywords: Architectural heritage, Re-functioning, Energy efficiency, Architectural design, Sustainability

1. Giriş

Binalar yaşam ömürlerini tamamlamasa da zamanla insan ihtiyaçlarını karşılayamamakta ve sürdürülebilir bir çözüm olarak ek müdahalelerle yeniden kullanılma yöntemine başvurulmaktadır. Yeniden işlevlendirme sürecinde yapılardaki mevcut mekanların yetersiz kalması sonucu ek yapı tasarımları, onarım ve güçlendirme çalışmaları gibi yapının yeni işlevi ile uyumlu müdahaleler gerçekleştirilmektedir. Uyarlanabilir yeniden kullanım, binaları yıkarak ömürlerini sona erdirmek yerine onları yenileyerek ömürlerini uzatmayı mümkün kılmaktadır. Bu durum sürdürülebilir kentsel yenilemenin bir yöntemi olarak tanımlanmakta ve tüm dünyada çevresel, sosyal ve ekonomik fayda sağlamaktadır (Yung & Chan, 2012). Mevcut

* Corresponding author.

yapıların işlevini devam ettirerek ya da yeni bir işlevle günümüz şartlarına uygun hale getirilmesi yapı stokunun korunması sağlamakta ve sürdürülebilir mimarlık yaklaşımlarından birini oluşturmaktadır.

Bireylerin günlük yaşam faaliyetlerinin çevreye olan zararının fark edilmesiyle doğal kaynakları insan refahını destekleyecek şekilde tüketen doğrusal ekonomi yerine malzemelerin ve enerjinin tüketimini azaltarak, doğal kaynakların en az seviyede kullanılmasını sağlayan döngüsel ekonomi stratejileri geliştirilmektedir (Foster, 2020). Döngüsel ekonomi, yeniden kullanma, dönüştürme ve tüketimi azaltma gibi stratejilerle enerji verimliliğini desteklemektedir. Enerji verimliliği, enerjinin üretimi, dağıtımı ve kullanımının neden olduğu olumsuz etkilerin önlenmesi açısından sürdürülebilirlik için önemli bir araç olarak nitelendirilmektedir (Fleckinger, Glachant, & Kamga, 2019). Bu anlamda binaların yeniden kullanılmasının yanında enerji verimliliğinin de sağlanması sürdürülebilirlik için büyük katkı sağlamaktadır.

Sürdürülebilir mimarlık çalışmaları doğaya verilen zararın ve enerji verimliliğinin sağlanması ile doğal kaynakların kullanımının azaltılmasını hedeflemektedir. Bu çalışmada sürdürülebilir bir yaklaşım olarak miras binaların yeniden kullanılmasının enerji verimliliği açısından değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

2. Materyal ve Yöntem

Binalarda enerji verimliliğinin artırılması için enerjiye duyulan ihtiyaç en aza indirilmeli, ardından enerjinin en etkili şekilde kullanımı sağlanmalı ve ihtiyaç duyulan enerji yenilenebilir enerji kaynaklarından elde edilmelidir (Sharma, 2020). Binalar için enerji verimliliği önlemleri, bir binanın enerji tüketimini azaltmayı amaçlarken binadaki konfor seviyesini korumayı ve iyileştirmeyi göz ardı etmemekte sağlıklı yaşam alanları elde edilmesini sağlamaktadır. Binalarda alınabilecek enerji verimliliği önlemleri Şekil 1 'de kategorize edilmektedir. Binalarda enerji verimliliği sağlayan uygulamalar bina yerleşkesinde güneş ve rüzgar koşullarına göre konumlanmalarına; bina kabuğunda formuna ve yalıtım sistemlerine yer verilmesine, bina yaşamında ise binanın günlük yaşamında ihtiyaç durulan ısıtma, soğutma, havalandırma, aydınlatma gibi sistemlerdeki enerji verimliliği tercihlerine göre ele alınmıştır.



Şekil 1. Binalarda enerji verimliliği önlemleri

Bu doğrultuda çalışmada dünya üzerinde yer alan ve yeniden kullanılmak üzere yenilenirken enerji verimliliği uygulamalarına dikkat edilen beş örnek yapı incelenmektedir. Çalışmada incelenen örnekler bina yerleşkesinde, bina kabuğunda ve bina yaşamında uygulanan enerji verimliliği uygulamaları doğrultusunda belirlenmiştir. Çalışma kapsamında ele alınan yapılar binaların çevreleriyle kurdukları ilişki, cephe özellikleri ve bina yaşamı esnasındaki enerji kullanımları çerçevesinde değerlendirilmektedir. Çalışmanın yönteminde değerlendirilen örnekler sahip oldukları enerji verimliliği uygulamaları doğrultusunda birbiri ile karşılaştırılmıştır. Binaların yeniden işlevlendirilmesi esnasında ortak olarak uygulanan enerji verimliliği uygulamalarının yanında binaların nitelikleri doğrultusunda farklılaşan uygulamalar da görülmüştür.

2.1. Mimarlık Mirası Yapıların İşlevlendirilmesi

Eskimiş veya terk edilmiş binaların çağdaş gereksinimleri karşılamak üzere yeniden kullanılması mimarlık mirası yapıların sürdürülebilirliğine neden olmakta ve binaların değerini artırmaktadır (Abdulameer & Abbas, 2020). Bununla birlikte binaların yeniden kullanımı yerel toplumun ihtiyaçlarına hizmet etmekte, sürdürülebilir ekonomik, sosyal ve çevresel kalkınmaya yol açmaktadır. Bu nedenle, uyarlanabilir yeniden kullanımın miras niteliğindeki binaların sürdürülebilirlik konusunda üstlendikleri rolün araştırılması gerekmektedir.

Uyarlanabilir yeniden kullanım, önemini kaybeden yapıların ve çevresinin eski ihtişamına kavuşmasını ve öylece korunmasını değil binayı çağdaş teknolojiler yardımıyla günün ihtiyaçları doğrultusunda yenilemeyi amaçlamaktadır. Şehirlerin sürdürülebilirliği için uyarlanabilir yeniden kullanım sağlam stratejilerden birini oluşturmaktadır (Heiser & Ward, 2020). Kent dokusunun oluşmasına katkı sağlayan mimarlık mirası yapıların ve çevrelerinin yeni işlevler ile yaşama dahil edilmesi kentlerin sürdürülebilirliğine katkı sağlamaktadır.

Türkiye’de yıllık yeni yapılaşma oranı %4’ten daha fazla olup AB’de %1 den daha az olan yıllık büyüme oranının 4 mislinden fazla olduğu görülmektedir. Bu oran Türkiye’yi Avrupa kıtasının bina stoku en hızlı büyüyen ülkesi yapmaktadır (Keskin & Güven, 2020). Sürdürülebilir kalkınma, yapı çevre içerisinde yaşam kalitesinin artırılmasını, kullanıcı gereksinimlerinin karşılanmasını esnek kullanımlar ile gelecekteki değişen gereksinimleri karşılamayı ve kullanım verimliliğini en üst seviyeye çıkarmayı amaçlamaktadır (Othman & Elsaay, 2018). Her yıl 100.000’den fazla yeni bina inşa edilen Türkiye’de, mevcut yapı stoklarının yeniden işlevlendirilerek süreçlere dahil edilmesinin yeni yapı ihtiyacını azaltacağı düşünülmektedir. Bu durum sayesinde yapıların sürdürülebilirliği sağlanacak ve ayrıca gerekli olmayan enerji kaynaklarının tüketilmesini engelleyecektir.

Enerji verimliliği açısından bakıldığında miras yapılar, yeni bir bina inşası için gereken enerjiden tasarruf sağlamakta, yapıların termal kütlesi sayesinde aktif havalandırma, ısıtma ve soğutma sistemlerine daha az ihtiyaç duymakta ve kullanıcılarının davranışlarından kaynaklı enerji tüketiminde daha az savurganlığa neden olacak sistemler içermektedir (Lidelöw, Örn, Luciani, & Rizzo, 2019). Bu yapıların yeniden kullanılmalrı için yapılar günün yaşam koşullarına uygun sistemlerle donatılmaktadır. Bu süreçte eklenen yeni sistemlerde enerji verimliliğinin sağlanması ve yapının sahip olduğu kültürel değerlerin sürdürülmesi amaçlanmaktadır.

2.2. Enerji Verimliliği

Verimlilik, üretim sürecinden geçen ürünlerin kullanılmasında savurganlıktan kaçınarak kaynakları en ideal şekilde değerlendirmek şeklinde tanımlanabilir. Enerji verimliliği ise enerjinin üretimi, iletimi ve tüketilmesi aşamalarını içeren bir süreci kapsamaktadır (Sipahioğlu, 2014). Enerji verimliliği, sürdürülebilir kalkınmada önemli bir rol oynamakta ve sürdürülebilir kalkınma hedeflerinden birini oluşturmaktadır. Enerji verimliliği sağlamanın yanında ihtiyaç duyulan enerji için tükenen enerji kaynaklarından uzaklaşarak sürdürülebilir enerji kaynaklarına yönelmek de enerji korunumu için önemli bir adım oluşturmaktadır.

Yenilenebilir enerji kaynaklarını oluşturan hidroelektrik, jeotermal veya rüzgâr enerjisi gibi kaynaklar (Şekil 2) düşük maliyetlerle elektrik üretilmesini sağlamalarına karşın bu kaynakları sermaye harcamaları yüksek, karmaşık ve uzun süreli uygulamalardan oluşmaktadır. Bu nedenle petrol temelli elektriğin üretiminin tercih edilmesi elektrik maliyetlerinin ve yenilenebilir olmayan kaynaklara bağımlılığın artması anlamına gelmektedir. Yaşam koşullarının değişimi bunun yanında yaşanan iklim değişiklikleri ile artan elektrik kullanımı enerji verimliliğinin giderek önem kazanmasına neden olmaktadır.



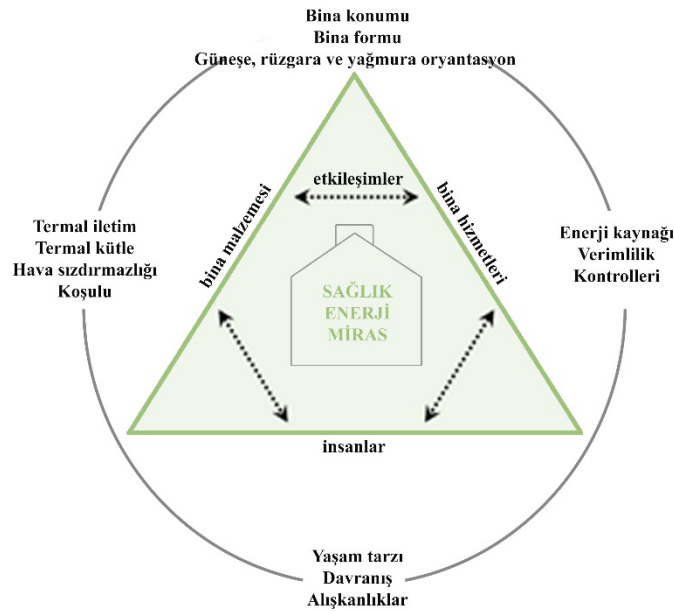
Şekil 2. Yenilenebilir ve yenilenemeyen enerji kaynakları (URL-1) (Koç & Kaya, 2015)

Türkiye’nin OECD (Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü) ülkeleri içerisinde en fazla enerji harcayan ülke olması ile birlikte ülkenin cari açık probleminin birincil kaynağını da enerji ithalatı oluşturmaktadır (Doğru, 2017). Türkiye’nin enerji verimliliği konusundaki son yol haritası olan ve 2018 yılında yürürlüğe giren Ulusal Enerji Verimliliği Eylem Planı doğrultusunda bina ve hizmetler, sanayi ve teknoloji, enerji, ulaştırma ve tarım gibi kategorilerde tanımlanan eylemlerle 2023 yılında birincil enerji tüketiminin %14 azaltılması hedeflenmektedir (Keskin &

Güven, 2020). Mimarlık disiplini bina yapımı ve kullanımı aşamalarındaki enerji tüketiminin azaltılması ile bu hedefe katkı sağlamaktadır.

Dünyanın sürdürülebilirliği konusunda enerji tüketimi önemli bir faktördür. BM 2018 raporuna göre 2050 yılına kadar dünya nüfusunun kentlerde yaşayan oranının %55'ten %68'e çıkacağı göz önüne alındığında (Sharma, 2020) inşaat sektörü enerji verimliliği konusunda çok önemli bir yerde bulunmaktadır. Bina inşa etme eylemi olarak bakıldığında mimarlık çevresel, ekonomik, sosyal ve kültürel sürdürülebilirlik konularında etkili çözümler içermelidir. Binanın yapım, kullanım ve yıkım aşamalarında çevreye verdiği zararın minimum düzeyde olması amaçlanmaktadır.

Binalarda doğal kaynakların korunması ve enerji verimliliği, yapının tasarım, yapım işlemlerinde ve kullanılması esnasında yenilenemeyen kaynakların kullanımının azaltılmasını sağlamak şeklinde özetlenebilir (Şekil 3). Enerji verimliliği sağlamak için dikkat edilmesi gereken uygulamalar binaların yerleşimleri, cephe özellikleri, ısı yalıtım sistemleri, ısıtma soğutma, havalandırma ve aydınlatma sistemleri şeklinde sıralanmaktadır. Bu uygulamalarla enerji kullanımının azaltılmasının ardından ihtiyaç duyulan enerjinin ise yenilenebilir enerji sistemlerinden elde edilmesi mevcut enerjinin tüketilmesine engel olmaktadır.



Şekil 3. Enerji verimliliği sağlamak için dikkat edilmesi gereken uygulamalar (Historic England, 2018)

Binalarda enerji verimliliğinin sağlanması daha düşük enerji maliyetlerine sebep olmasının yanında enerji verimliliği önlemleri binada sunulan hizmetin kalitesini de iyileştirmeyi hedeflemektedir. Gelişmiş ülkelerde enerji kullanımına yönelik daha verimli yaklaşımlar teşvik edilmektedir. Binalarda yapılan uygulamalar sonucunda enerji denetiminin sağlanması ve enerji verimliliğinin derecelendirilmesini sağlayan sertifikasyon düzenlemelerine gereksinim duyulmaktadır.

Enerji kimlik sertifikaları Enerji Kimlik Belgesi vermeye yetkili kuruluş tarafından hazırlanmakta ve ilgili idarelerce onaylanmakta olup binaların enerji ihtiyacı, yalıtım özellikleri, ısıtma ve soğutma sistemlerindeki verimi, enerji tüketim sınıfı gibi konuların belgelendirilmesini sağlamaktadır (Sipahioğlu, 2014). Bir yapıda enerji performansı hakkında bilgi sağlayan enerji sertifikalarının nihai amacı kullanılan enerji miktarını ve sera gazı emisyonlarını uygun maliyetle azaltmaktır (Fleckinger, Glachant, & Kamga, 2019). Bu sertifikaların uygulanması binalarda enerji kullanımının denetlenmesine ve karbon azaltma hedeflerinin gerçekleştirilmesine yardımcı olmaktadır.

Enerji verimliliğinin sağlanması için binalarda yapılan uygulamalar yüksek maliyetlerine rağmen azaltılan ısıtma, soğutma ve elektrik faturaları ile bir süre sonra avantaj sağlar hale gelmektedir. Bu maliyetlerden kaçınacak şekilde tercih edilen enerji kaynakları yenilenmemekte ve tükenmektedir. Bu kaynaklar ise tükenmesi ve elde edilmesinin zorlaşması

sonucunda daha fazla maliyet gerektirmektedir. Dolayısıyla enerji verimliliği uygulamaları ekonomik açıdan göz ardı edilemeyecek öneme sahiptir.

2.3. Yeniden İşlevlendirilen Yapılarda Enerji Verimliliği Uygulamaları

Miras yapıların yeniden kullanılması, yeni binaların inşası için gerekli enerjiden tasarruf sağlaması, geleneksel mimariye uygun doğal havalandırma, ısıtma ve soğutmaya sahip olmaları nedeniyle aktif sistemlere daha az ihtiyaç duymaları ve bina sakinlerinin kullanım esnasında modern binalardan daha az savurganlık yapmaları gibi enerji verimliliği yöntemlerini gerçekleştirmeyi sağlamaktadır (Lidelöw, Örn, Luciani, & Rizzo, 2019). Bu miras yapıların yanında enerji verimliliği yönetmeliğinin oluşturulmasından önce inşa edilen mevcut yapı stokunun büyük bir kısmı ise enerji kaynaklarının birincil tüketicilerini oluşturmaktadır.

Binaların uyarlanabilir yeniden kullanımı ile tarihsel değerlerin korunması, bina enerji tüketiminin azaltılması ve bina kullanımında enerji üretkenliğine katkı sağlanması şeklinde hedefler belirlenmiştir. Tarihi kültürel binalar, binanın hasar görmeden kalacağı şekilde güçlendirilmeli, enerji performansları iyileştirilmeli; ısı kaybı önlenerek ısınma için enerji tüketiminin azaltılması sağlanmalı, enerji tüketimi optimum düzeyde azaltılarak sürdürülebilir kaynaklara sahip pasif teknolojiler ile ve aktif teknolojilerin aynı anda kullanılması önerilmektedir (Cho, ve diğerleri, 2020). Annibaldi, Cucchiella, Berardinis, Gastaldi, & Rotilio (2020), çalışmalarında miras binaların enerji verimliliğini artırmak için uyumlu ve sürdürülebilir stratejilerin eksikliğinden söz ederek bu kapsamda bir metodoloji sunmayı hedeflemişlerdir. Hazırlanan metodolojide tarihi ve kültürel bağlama saygılı olunurken enerji verimliliğini sağlamak üzere yeni teknolojilerin kullanılması önemsenmektedir.

Bir binanın yenilenmesinde mevcut olanı koruyan ve düşük maliyetle gerçekleştirilen bir yöntem ve binada tutarlı biçimde değişiklikler yapılarak iyileştirme ve enerji verimliliği sağlayan çözümlerin üretildiği yöntem karşılaştırıldığında mali açıdan ilk yöntem avantajlı görünse de ikinci yöntemin olumlu olduğu ortaya çıkmıştır (Cristina, Paolo, & Spigliantini, 2017). İlk yatırım maliyetlerinin yüksek olmasına rağmen ikinci yöntem, yapının daha kullanışlı hale getirilmesi, bütünsel bir tasarımın oluşturulması, yapı içinde yaşam faaliyetleri için kullanılan enerji de verimliliğinin sağlanması ve ihraç edilecek şekilde elektrik üretiminin gerçekleştirilmesi nedenleriyle yeniden kullanılması amaçlanan yapılarda olumlu bir yaklaşımdır.

Çalışmanın bu başlığında enerji verimliliği uygulamaları irdelenen örnek yapılar;

- Binanın güneş ve rüzgar gibi doğal faktörler göz önüne alınarak yerleştirilmesi,
- Binanın formu ve kabuğu aracılığıyla ısıtma, soğutma, havalandırma ve aydınlatma imkanlarından en fazla yarar sağlanması,
- Binanın yaşamı esnasında enerji ihtiyacını karşılamak üzere yenilenebilir enerji kullanılması

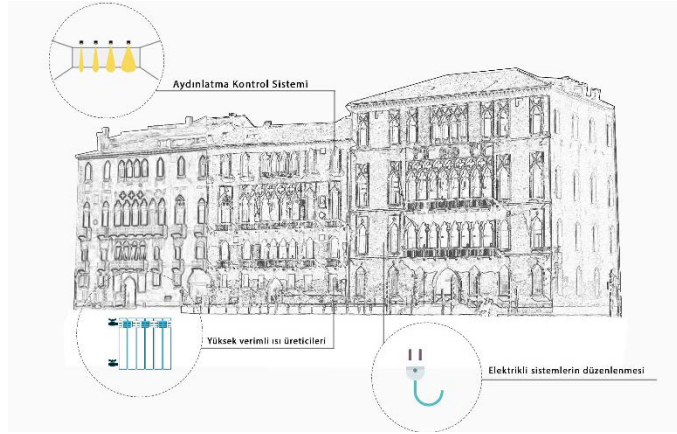
nitelikleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Enerji verimliliği sağlanarak binaların yeniden kullanılması çalışmalarına İtalya liderlik etmektedir (Martinez-Molina, Tort-Ausina, Cho, & Vivancos, 2016). Çalışma kapsamında İtalya, Amerika, Norveç ve Türkiye’de yer alan enerji verimli yapılar ele alınmıştır.

2.3.1. Ca’ Foscari Üniversitesi Binası, Venedik, İtalya

Venedik’te Büyük Kanal’ın kenarında konumlanan yapı, mimar Bartolomeo Bon tarafından Foscari ailesi için tasarlanmış ve 1453 yılında inşa edilmiş bir saray yapısıdır. Zaman içerisinde pek çok işlevde kullanılan yapı 1868 yılı itibarıyla Ca’ Foscari Üniversitesinin genel binası olarak işlevini sürdürmektedir (URL-2). 2013 yılında yapıya uygulanan enerji verimliliğine yönelik önlemler sonucunda yapı LEED sertifikası almıştır. Yapıda;

- Enerji kullanımının tamamı yenilenebilir kaynaklardan karşılanmaktadır.
- Enerji tasarruflu ampuller kullanılmaktadır.
- Elektrikli sistemlerin düzenlenmesine yönelik müdahaleler yapılmıştır.
- Yüksek verimli ısı üreticisinin kurulumu enerji tüketimini azaltmıştır.

Bu sayede enerji tüketiminin azaltılması mümkün olmuştur (URL-3). Ca’ Foscari Binasında yeni azaltma stratejilerinin planlanması için enerji tüketimleri sürekli olarak izlenmektedir.



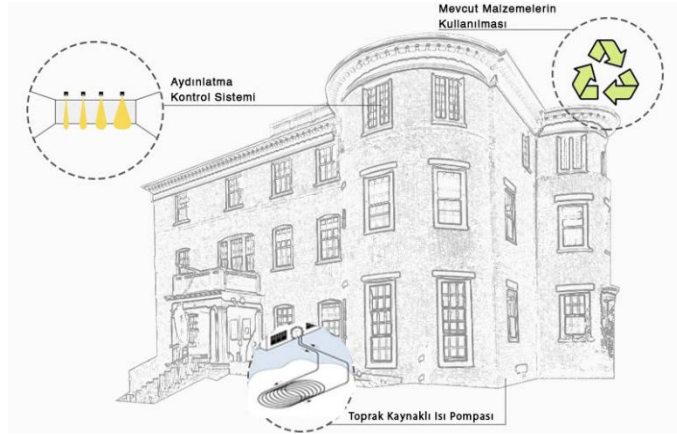
Şekil 4. Ca Foscari binası enerji verimliliği uygulamaları

Mevcut binaları aşırı yeşil yapılarla değiştirmek için yıkmanın gerekli olmadığını kanıtı niteliğindeki yapı sertifikasını aldığı dönemde LEED sertifikalı en eski bina olmuştur (Fedrizzi, 2013). Yapı, enerji verimliliği uygulamalarının yanında su verimliliği, atık yönetimi, sürdürülebilir yaşamsal davranışların geliştirilmesi gibi daha başka sürdürülebilirlik faaliyetlerini içermektedir.

2.3.2. Fay Evi, Cambridge, ABD

1807 yılında inşa edilen yapı 2011-2012 yıllarında Harvard Radcliffe İleri Araştırma Enstitüsü olarak kullanılmak üzere yenilenmiştir. Yapının tarihi niteliklerinin içeride ve dışarıda korunması ile birlikte enerji verimliliğinin sağlanması da amaçlanmıştır (URL-4). Yapıda;

- Toprak kaynaklı ısı pompaları ile ısıtma ve soğutma sağlanmıştır.
- Aydınlatma kontrol sistemi ve LED aydınlatma elemanları kullanılmıştır.
- Mevcut yapıdaki malzemelerin birçoğunun kullanılması ile malzeme maliyetinin %39'u sağlanmıştır.



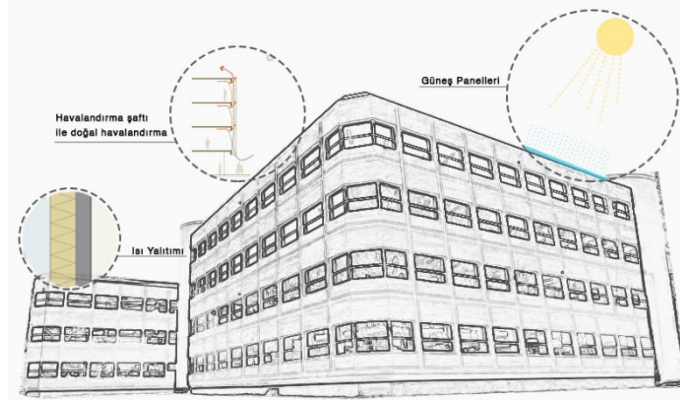
Şekil 5. Fay Evi binası enerji verimliliği uygulamaları

Yapı Amerika Birleşik Devletleri'ndeki LEED sertifikalı en eski yapı özelliğindedir (Sisam, 2013). Yapıda mevcut binanın yeniden kullanılması ile sağlanan enerji verimliliğinin yanında ısıtma, soğutma ve aydınlatma giderlerinin azaltılması sağlanmıştır.

2.3.3. Santral Kjörbo, Barum, Norveç

1980 yılında inşa edilen iki bina birlikte yılda metrekare başına 250kWh enerji tüketmektedir. 2012-2014 yıllarında enerji verimliliği sağlanacak şekilde yenilenen yapılarda yaşamları boyunca tükettiklerinden daha fazla enerji üretilmesi hedeflenmiştir. Yapıda;

- Enerji üretimi güneş panelleri ile sağlanmıştır.
- Duvarlar, tavanlar ve pencerelerde ısı yalıtımı yapılmıştır.
- Havalandırma shaftı ile doğal havalandırma amaçlanmıştır.
- Güneş gölgeleme sistemleri yazın soğutma ihtiyacını azaltmaktadır (URL-5).

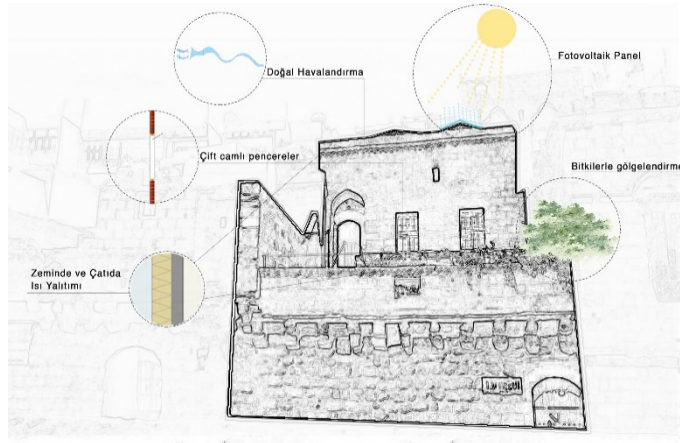


Şekil 6. Santral Kjørbo binası enerji verimliliği uygulamaları

2.3.4. Tamirevi, Mardin, Türkiye

Tarihi Mardin evlerinden Tamirevi yapısı tescilli bir yapıdır. Yapı 2017 yılında üniversite öğrencileri, marangozlar ve taş ustaları ile sergi alanı ve sanatçı evi işlevleri ile kullanılmak üzere yenilenmiş olup 2019 yılında çalışmalar tamamlanmıştır (URL-6). Yapımının ardından “koruma okulu” olarak kullanılması amaçlanan yapı, Mardin’in taş evlerinin önemini aktararak bu yapılarda meydana gelen bozulmalarda hangi önlemlerin alınması gerektiğine bir örnek oluşturmaktadır (Bilgiç, 2019). Kültürel mirasın korunmasının yanında enerji verimliliğinin de önemsendiği yapıda;

- Isı yalıtımı zeminde ve çatıda yapılan uygulamalarla sağlanmıştır.
- Çift camlı pencereler kullanılmıştır.
- Fotovoltaik paneller aracılığıyla enerji üretilmektedir.
- Hava kaynaklı ısı pompası ve ısı kazanım cihazı gibi teknolojiler kullanılmaktadır.
- Pasif sistem çözümleri desteklenerek kullanılacak aktif mekanizmalar en aza indirilmiştir.



Şekil 7. Tamir Evi binası enerji verimliliği uygulamaları

Restorasyon çalışmalarında yapının çevreye duyarlı olması ve enerji verimliliğinin sağlanması amaçlanmıştır. Restorasyon çalışmalarından önce belirlenen tarihi yapılar üzerinden bu yapıların ortak sorunları belirlenmiştir. Yapılacak enerji verimliliği uygulamaları binalarda yaşam kalitesini düşüren ısı kayıpları, su yalıtımı gibi sorunlar doğrultusunda belirlenmiştir. Yapıda bina kabuğunun özgünlüğünü kaybetmemesi adına kaplama yapılamamıştır. Mardin’in iklimine uygun olarak kullanılan hava kaynaklı ısı pompaları fosil yakıtlara gereksinim duymadan ısıtma ve soğutma sağlamaktadır (Topaloğlu, 2020). Pasif çözümlere baktığımızda ön ve yan cephelerinde yer alan açıklıklar doğal havalandırmayı sağlarken, güney cephede terasın kullanılmasını sağlamak için tasarlanan örtü iç mekânda aşırı ısınmayı engellemektedir. Gölgelendirme işlemi için ayrıca bitkilerden de yararlanılmıştır.

3. Bulgular ve Tartışma

Çevreye duyarlı yapılar sürdürülebilir, çevre dostu, ekolojik ya da yeşil gibi pek çok farklı isim altında karşımıza çıkmaktadır. Yapının bulunduğu çevre içerisindeki konumunun seçiminden başlayan tasarım sürecinde iklim ve doğal koşullara uyumuna, sosyal ve çevresel sorumluluklarına, yaşam döngüsünün değerlendirilmesine, atık yönetimine, yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanılmasına ve ihtiyaç duyulduğu kadar tüketilmesine yer verilmelidir. Bu şekilde ekosisteme duyarlı ve gelecek nesillerin kaynaklarını tüketmeyen bir mimarlık ortaya çıkmaktadır.

Sürdürülebilir mimarlık anlayışı içerisinde mevcut yapıların kullanılarak hem içlerinde barındırdıkları enerjinin değerlendirilmesi hem de yeni enerji verimliliği uygulamaları ile enerji tüketimlerinin en aza indirilmesi yer almaktadır. Literatür taraması ve incelenen yapılar sonucunda yapılarda planlanacak enerji verimliliği uygulamaları belirlenmiştir. Örnek yapılarda uygulanan enerji verimliliği uygulamaları Tablo 1’de bir araya getirilmiştir.

Tablo 1. Örnek yapılarda enerji verimliliği uygulamaları

Örnek Yapılar	Bina Yerleşkesi		Bina Kabuğu		Bina Yaşamı	
	Güneş	Rüzgâr	Form	Yalıtım	Elektrik Sistemleri	Isıtma, Soğutma, Havalandırma
<u>Ca Foscari Binası</u>					●	●
<u>Fay Evi</u>					●	●
<u>Santral Kjørbo Binası</u>	●			●	●	●
<u>Tamir Evi</u>	●			●	●	●

Enerji verimliliği uygulamalarının üç kategoride ele alındığı çalışmada verimliliğin sağlanması için geliştirilen yöntemler derlenmiştir. Mevcut yapıların yeniden kullanılması için yapılan uygulamalar ilk kategori olan binaların buldukları alandaki konumları kapsamında;

- Çevresinde bulunan ağaçların korunması ve ihtiyaç duyulması halinde yeni ağaçlandırma yapılması,
- Rüzgardan ve güneş ışığından faydalanacak kullanım planlaması yapılması

İkinci kategoride binaların cephe özellikleri değerlendirildiğinde;

- Bina kabuğunda, çatıda, zeminde ve pencere açıklıklarında gerekli yalıtım sistemlerinin geliştirilmesi ile ısıtma, soğutma giderlerinin azaltılması,
- Doğal havalandırmadan yararlanacak şekilde açıklıkların organize edilmesi,
- Gün ışığından en fazla derecede faydalanacak şekilde mekanların kurgulanması

Üçüncü kategoride ise bina yaşamı esnasında;

- Elektrikli sistemlerin düzenlenmesi,
- Kullanıcı davranışlarını enerji verimliliğini desteklemesi,
- İhtiyaç duyulan enerjinin yenilenebilir enerji kaynaklarından elde edilmesi

şeklinde sıralanabilir. Bina yerleşkesi, güneş ve rüzgara göre konumları ve bina formu gibi nitelikler yenileme işlemleri esnasında değiştirilememektedir. Bu mevcut özelliklerden mekan kullanımında ve enerji verimliliği sağlamada yararlanılmasına dikkat edilmiştir. İncelenen yapılarda tüm uygulamalar bir arada bulunmamakta fakat yapıların yenilenmeleri esnasında enerji verimliliği sağlayacak birden fazla yöntem uygulanmıştır.

4. Sonuç ve Öneriler

Günlük yaşam standartlarının değişmesi sonucunda yapılarda mekan kurguları ve kullanımları değişmekte, yeni teknolojik sistemler yer almaktadır. Mevcut miras yapıların yeniden işlevlendirilmesi ve kullanılması amaçlanan çalışmalarda bu yapılar günün yaşam koşullarına elverişli hale getirilmektedir. Bu yapıların kentler içerisindeki yaygınlıkları nedeniyle

yalnızca korunması ve yaşamını sürdürmesi değil günün enerji verimliliği ve termal konfor koşullarına uygun hale getirilerek enerji performanslarının iyileştirilmesi ve sürdürülebilirliğe katkı sağlanması gerekli görülmektedir.

Enerji tüm dünyada önemli bir üstünlük sağlama aracı haline gelmiştir. Her geçen gün artan enerji talebine karşılık enerji kaynaklarının tükenmesi ihtimali yeni enerji stratejilerinin geliştirilmesine yol açmaktadır. Enerji verimliliği de bu stratejilerden birini oluşturmakta olup enerjinin yoğun olarak kullanıldığı binalarda enerji kullanımlarının düzenlenmesi amaçlanmaktadır. Türkiye, enerji verimliliği konusunda kaydettiği ilerlemeye rağmen hala enerji yoğun bir ekonomiye sahiptir. Türkiye’de Tamirevi yapısı enerji verimli ve sürdürülebilir şekilde yenilenen ilk yapı olma özelliğindedir. Kültürel miras niteliğindeki bu geleneksel yapının yeniden işlevlendirilmesi ve bu esnada enerji verimliliğinin önemsenmesi yeni çalışmalar için örnek olmalıdır.

Mevcut binaların özellikle mimarlık mirası yapıların yeniden kullanılması başlı başına önemli bir konu iken enerji kaynaklarının tükenmesi tehlikesi karşısında yenileme projelerinde enerji verimliliğinin de dahil edilmesi çalışmaların önemini artırmaktadır. Bu konuda yapılan çalışmalardan yararlanılmalı ve yeni enerji verimliliği yöntemleri geliştirilmesi için enerji giderlerinin düzenli olarak izlenmesi sürdürülmelidir. Binaların potansiyellerinin birbirinden farklı olması bu uygulamaların çeşitlenmesini ve genişlemesini sağlamaktadır. Binaların sahip oldukları niteliklerden yola çıkarak doğal aydınlatma ve havalandırmanın sağlanması, kaynak tüketmeyen ısıtma-soğutma uygulamaları ve yenilenebilir enerji üretimi gibi pasif sistemlerden daha çok yararlanacak çözümler üretilmelidir.

Binaların yeniden kullanılarak kültürel değerlerinin ve yaşamlarının sürdürülmesinin sağlanması sürdürülebilir bir mimarlık yaklaşımıdır. Bununla birlikte yaşamlarına devam etmesi sağlanan bu yapılarda enerji verimliliği sağlanarak çevreye verdiği zararın en az seviyede olması amaçlanmalıdır. Binaların yeniden kullanılmasının yalnızca çevresel değil aynı zamanda ekonomik anlamda da fayda sağlamaktadır. Binaların yeniden kullanılmasının kültürel sürekliliği sağlamanın yanında çevresel ve ekonomik avantajları ile sürdürülebilir kalkınmaya sağladığı katkı da önemsenmelidir.

Kaynaklar

- Abdulameer, Z. A., & Abbas, S. S. (2020). Adaptive reuse as an approach to sustainability. 3rd International Conference on Sustainable Engineering Techniques (ICSET 2020). IOP Publishing.
- Annibaldi, V., Cucchiella, F., Berardinis, P. D., Gastaldi, M., & Rotilio, M. (2020). An integrated sustainable and profitable approach of energy efficiency in heritage buildings. *Journal of Cleaner Production*.
- Bilgiç, B. (2019). Mardin’deki Tamir Evi Projesi Ekim Ayında Tamamlanacak. 06 27, 2021 tarihinde arkitera.com: <https://www.arkitera.com/haber/mardindeki-tamir-evi-projesi-ekim-ayinda-tamamlanacak/> adresinden alındı
- Cho, H. M., Yun, B. Y., Yang, S., Wi, S., Chang, S. J., & Kim, S. (2020). Optimal energy retrofit plan for conservation and sustainable use of historic campus building: Case of cultural property building. *Applied Energy*.
- Cristina, B., Paolo, C. S., & Spigliantini, G. (2017). Evaluation of Refurbishment Alternatives for an Italian Vernacular Building Considering Architectural Heritage, Energy Efficiency and Costs. *Climated 2017 Mediterranean Conference of HVAC; Historical Buildings Retrofit in the Mediterranean Area*. Matera, Italy.
- Doğru, M. (2017). Yeşil Binaların Bütüncül Enerji Verimliliği Yaklaşımı. 04 20, 2021 tarihinde ecobuild.com.tr: <https://www.ecobuild.com.tr/post/2017/07/25/ye%C5%9Fil-binalar%C4%B1n-b%C3%BCt%C3%BCnc%C3%BCI-enerji-verimlili%C4%9Fi-yakla%C5%9F%C4%B1m%C4%B1> adresinden alındı

- Fedrizzi, R. (2013). The oldest LEED-certified building in the world. 6 28, 2021 tarihinde usgbc.org: <https://www.usgbc.org/articles/oldest-leed-certified-building-world> adresinden alındı
- Fleckinger, P., Glachant, M., & Kamga, P.-H. T. (2019). Energy Performance Certificates and Investments in Building Energy Efficiency: A Theoretical Analysis. *Energy Economics*, 1-15.
- Foster, G. (2020). Circular economy strategies for adaptive reuse of cultural heritage buildings to reduce environmental impacts. *Resources, Conservation & Recycling*.
- Heiser, T., & Ward, B. (2020). Adaptive Reuse Strategies for a Net-Zero Future. *gensler.com*: <https://www.gensler.com/publications/dialogue/35/adaptive-reuse-strategies-for-a-net-zero-future> adresinden alındı
- Historic England. (2018). Energy Efficiency and Historic Buildings How to Improve Energy Efficiency. England: Historic England.
- Keskin, T., & Güven, A. (2020). Dünyada ve Türkiye'de Enerji Verimliliği. T. M. Kurulu içinde, Türkiye'nin Enerji Görünümü. Ankara: TMMOB Makine Mühendisleri Odası.
- Koç, E., & Kaya, K. (2015). Enerji Kaynakları - Yenilenebilir Enerji Durumu. *Mühendis ve Makina*, 56(668), 36-46.
- Lidelöw, S., Örn, T., Luciani, A., & Rizzo, A. (2019). Energy-efficiency measures for heritage buildings: A literature review. *Sustainable Cities and Society*, 231-242.
- Martinez-Molina, A., Tort-Ausina, I., Cho, S., & Vivancos, J.-L. (2016). Energy efficiency and thermal comfort in historic buildings: A review. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 70-85.
- Othman, A. A., & Elsaay, H. (2018). Adaptive Reuse: an Innovative Approach for Generating Sustainable Values for Historic Buildings in Developing Countries. *Organization Technology and Management in Construction An International Journal*, 1-15.
- Sharma, A. K. (2020). Energy Efficiency and Thermal Comfort in Heritage Buildings. *Encyclopedia of Renewable and Sustainable Materials*, 58-62.
- Sipahioğlu, Ö. (2014). Kentsel Dönüşümde Enerji Verimliliği Fırsatının Değerlendirilmesi. 05 10, 2021 tarihinde ekoyapidergisi.org: <https://www.ekoyapidergisi.org/437-kentsel-donusumde-enerji-verimliliği-firsatinin-degerlendirilmesi.html> adresinden alındı
- Sisam, J. (2013). Historic Fay House Achieves LEED Gold. 06 30, 2021 tarihinde green.harvard.edu: <https://green.harvard.edu/news/historic-fay-house-achieves-leed-gold> adresinden alındı
- Topaloğlu, S. (2020). Sürdürülebilir Koruma İçin Harekete Geçmek: Tamirevi'nde Enerji Verimliliği. 06 12, 2021 tarihinde yesilist.com: <https://www.yesilist.com/surdurulebilir-koruma-icin-harekete-gecmek-tamirevinde-enerji-verimliliği/> adresinden alındı
- Yung, E. H., & Chan, E. H. (2012). Implementation challenges to the adaptive reuse of heritage buildings: Towards the goals of sustainable, low carbon cities. *Habitat International*, 352-361.

İnternet Kaynakları

- URL-1, <https://www.enerjibes.com/enerji-kaynaklari/> Erişim tarihi: 08.07.2022
- URL-2, <https://www.archinform.net/projekte/7658.htm> Erişim tarihi: 28.06.2021
- URL-3, <https://www.unive.it/pag/18342/> Erişim tarihi: 28.06.2021
- URL-4, <https://www.energyandfacilities.harvard.edu/green-building-resource/leed-case-studies/fay-house-rad> Erişim tarihi: 29.06.2021
- URL-5, <https://snohetta.com/project/40-powerhouse-kjorbo> Erişim tarihi: 30.06.2021

URL-6, <http://koruprojesi.org/?p=tamirevi> Erişim tarihi: 30.06.2021

EXTENDED ABSTRACT

Although the buildings do not complete their life, they cannot meet human needs over time and as a sustainable solution, the method of reuse with additional interventions is applied. As a result of insufficient spaces, additional building designs are made, buildings are exposed to processes such as the renewal of worn and strengthened parts. Adaptive reuse makes it possible to extend the life of buildings by renewing them rather than destroying them. This situation is defined as a method of sustainable urban renewal and provides environmental, social and economic benefits all over the world (Yung & Chan, 2012). Continuing the function of existing buildings or making them suitable for today's conditions with a new function ensures the preservation of the building stock and constitutes one of the sustainable architectural approaches.

Instead of linear economy that consumes natural resources in a way that supports human well-being, by realizing the harm of individuals' daily life activities to the environment, circular economy strategies are being developed that reduce the consumption of materials and energy and ensure that natural resources are used at a minimum level (Foster, 2020). The circular economy supports energy efficiency with strategies such as reuse, recycling and reducing consumption. Energy efficiency is characterized as an important tool for sustainability in terms of preventing the negative effects caused by the production, distribution and use of energy (Fleckinger, Glachant, & Kamga, 2019). In this sense, besides the reuse of buildings, ensuring energy efficiency makes a great contribution to sustainability.

Sustainable architectural studies aim to reduce the use of natural resources by ensuring energy efficiency and damage to nature. In this study, it is aimed to evaluate the reuse of heritage buildings as a sustainable approach in terms of energy efficiency. In order to increase energy efficiency in buildings, the need for energy should be minimized, then the most effective use of energy should be ensured and the needed energy should be obtained from renewable energy sources (Sharma, 2020). While energy efficiency measures for buildings aim to reduce the energy consumption of a building, they do not ignore the protection and improvement of the comfort level in the building and provide healthy living spaces.

In the study, which deals with the reuse of old or abandoned buildings to meet contemporary needs, the renewal of architectural heritage buildings with energy efficient applications, sample buildings are examined and both the evaluation of the energy they contain and the applications made to minimize energy consumption with new energy efficiency applications. In the study, in which the energy efficiency applications for the reuse of existing structures were handled in three categories the methods developed to ensure efficiency were compiled.

The location of the buildings in the area,

- Protecting the surrounding trees and making new afforestation if needed,
- Making use planning to benefit from wind and sunlight

Facade features of buildings,

- Reducing heating and cooling costs by developing the necessary insulation systems in the building envelope, roof, floor and window openings,
- Organizing openings to benefit from natural ventilation,
- Designing the spaces in a way that will benefit from daylight to the maximum extent.

Building life,

- Arrangement of electrical systems,
- Supporting energy efficiency in user behaviors,
- Obtaining the needed energy from renewable energy sources

Although not all applications are found together in the structures examined, more than one method has been applied to provide energy efficiency during the renovation of the structures.

While the reuse of existing buildings, especially architectural heritage structures, is an important issue in itself, the inclusion of energy efficiency in renovation projects increases the importance of the studies in the face of the danger of depletion of energy resources. Studies on this subject should be benefited from and regular monitoring of energy expenditures should be continued in order to develop new energy efficiency methods. The fact that the potentials of the buildings are different from each other ensures the diversification and expansion of these applications. Based on the characteristics of the buildings, solutions that will benefit more from passive systems should be produced.

It is a sustainable architectural approach to ensure that the cultural values and lives are maintained by reusing the buildings. However, it should be aimed to minimize the damage to the environment by ensuring energy efficiency in these structures, which are ensured to continue their lives. The reuse of buildings provides not only environmental but also economic benefits. In addition to ensuring cultural continuity, the reuse of buildings should also be considered as a contribution to sustainable development along with its environmental and economic advantages.



Eşzamanlı Betimleme Yönteminin Resim Sanatında Kullanımı Use of Simultaneous Description Method in The Art of Picture

Mehmet Erkan TURAN ^{a,*} , Mesut YAŞAR ^b 

^a Araştırma Görevlisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Van, 65080, Türkiye

^b Doçent, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Malatya, 44280, Türkiye

Article history: Received 03.02.2022 / Accepted 30.06.2022

ÖZET ABSTRACT

Resim sanatında "hareket" kavramı çeşitli dönemlerde, çeşitli akımlar ve sanatçılar tarafından ilgiyle işlenen önemli bir kavram olmuştur. Geçmişten günümüze kadar ortaya çıkan birçok sanat akımı ve sanatçı, kendine has yöntemlerle hareketi betimleyen eserler ortaya koymuştur. Bunlar arasında en ilgi çekici olan yöntemlerden biri, "eşzamanlı betimleme" yöntemidir. Bu yöntemin tipik örneklerine Kübizm ve Fütürizm akımında rastlanmaktadır. Günümüze kadar ortaya çıkan birçok sanat akımı ve sanatçıların eserlerinde de sıkça karşılaşılan bir yöntemdir.

Eşzamanlı betimleme yönteminin açıklanmaya çalışıldığı bu makale oluşturulurken nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup; tez, makale, kitap ve internet ortamında veri taramaları yapılmıştır. Araştırma; resim, heykel ve fotoğraf sanatında kullanılan ve hareketi betimleme yöntemlerinden olan "eşzamanlı betimleme" yöntemi ile sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda çalışmalar yapan sanatçılar tespit edilmiş ve yapmış oldukları eserler incelenmiştir. Araştırmada yer verilen her bir sanatçının konu ile ilgili birçok eseri tespit edilmiş olup bu eserler içerisinden sanatçının tarzını ve yöntemini yansıtan yalnızca birer tipik eser örneklendirilmiştir.

The concept of "movement" in the art of painting has been an important concept that has been handled with interest by various movements and artists in various periods. Many art movements and artists that have emerged from the past to the present have produced works that describe the movement with their own unique methods. One of the most interesting methods among these is the "simultaneous description" method. Typical examples of this method are found in Cubism and Futurism. It is a method frequently encountered in the works of many art movements and artists that have emerged until today.

Qualitative research method was used in the creation of this article, in which the simultaneous description method is tried to be explained; Data scans were made in theses, articles, books and the internet. Research; It is limited to the "simultaneous description" method, which is one of the methods of describing movement and used in painting, sculpture and photography. In this context, the artists who made works were identified and their works were examined. Many works of each artist included in the research have been identified, and only one typical work, which reflects the artist's style and method, has been exemplified from among these works.

Anahtar Kelimeler: Kübizm, Fütürizm, Kübo-Fütürizm, Eşzamanlı Betimleme, Resimde Hareket

Keywords: Cubism, Futurism, Cubo-Futurism, Simultaneous Description, Movement in Picture

1. GİRİŞ

Üzerinde yaşadığımız dünya ve günlük hayatın akışı içerisinde muhatap olduğumuz insanlar, sürekli olarak hareket içerisinde. Üstelik bu hareket, yerinden kıpırdamayan varlıklarda da gözlemlenmektedir. Nitekim bir nesne yerinden kıpırdamasa bile dünyanın hareketli yapısı ve atmosfer, nesnelerin durmadan değişmesini sağlamaktadır. Örneğin; dünyanın hareketinden kaynaklı olarak güneşin konumunun sürekli değişmesi, nesnelerin renginde bir değişim meydana getirmektedir. Çeşitlendirmek gerekirse; bir elmanın oksijenle olan temasından dolayı zamanla çürümesi veya bir ağacın sürekli olarak büyümesi ve günün birinde onun da çürümesi, sabit varlıkların bile sürekli bir değişim içerisinde oluşuna örnek olarak gösterilebilir. Doğada sabit varlıklarda görülen bu tür değişimlerin bile sanatçılar tarafından bir "hareket" olarak algılandığı ve eserlerinde konu edindikleri bilinmektedir.

Doğanın böylesine devinimsel yapıda olması sanatçılara ilham vermiş olacak ki, geçmişten günümüze birçok sanat akımı ve sanatçı kendine has yöntemlerle "hareket"i konu alan eserler üretmişlerdir. Bu yöntemlerden biri de eşzamanlı betimleme yöntemidir. Makalede "eşzamanlı betimleme" yöntemi ve bu yöntemi çalışmalarında kullanmış olan sanatçıların eserleri incelenmiştir.

* Corresponding author.

<https://www.doi.org/10.16950/iujad.1062045>

"Bu makale, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında, 2021 yılında Dr. Öğr. Üyesi Mesut YAŞAR danışmanlığında tamamlanan "Eşzamanlı Betimleme Yoluyla İnsan Figürlerindeki Hareketin Resimsel Yorumlamaları" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir."

Konunun ana kısmına geçmeden önce içeriğin daha iyi anlaşılması için "eşzamanlı betimleme" kavramının tanımını vermek gerekir. Sözen ve Tanyeli'nin tanımına göre eşzamanlı betimleme:

Bir konunun ya da devingen bir varlığın, aynı zaman parçası içinde ve aynı mekân içinde ortaya koyduğu çeşitli görünümlerin tek bir sanat yapıtı içinde topluca betimlenmesidir. Bu bir anlamda devinimin resmini yapmak demektir. Kübizm ve Fütürizm gibi çağdaş sanat akımlarınca kullanılmıştır (2018: 103).

2. EŞZAMANLI BETİMLEME YÖNTEMİNİN KULLANIMINA SANAT TARİHİNDEN ÖRNEKLER

2.1. Kübizm'deki Eşzamanlı Betimleme Yöntemi



Şekil 1. Georges Braque, "Estaque'ta Evler", TÜYB, 73x60 cm, 1908 (Yılmaz, 2013)

1907 yılında ortaya çıkan ve 20. yy.ın en önemli sanat akımlarından biri olan Kübizm, ismini birçok akımda olduğu gibi bir dalga geçme üzerine almıştır: 1908 yılında sergiye katılan Braque'ın "Estaque'ta Evler" adlı resmindeki (Şekil 1) evleri Matisse'in küçük küplere benzeterek dalga geçmesi üzerine Kübizm adını almıştır. Ancak; her ne kadar ismini küplere benzeyen biçimlerden almış olsa da, "Kübizm" denilince akla gelen tek şey küplere benzeyen biçimler olmamalıdır. Kübist eserlerde bundan çok daha fazlası görülmektedir. Bu anlamda verilebilecek en önemli örneklerden biri, "eşzamanlı betimleme" yöntemidir. Kübistler bu yöntemle, nesneyi birçok açıdan göstererek hareket hissi uyandıran resimler üretmişlerdir. Bu anlamda, resme "dördüncü boyut"un dâhil edildiği kabul edilir. Artık nesnelere betimlenirken; genişliği, yüksekliği ve derinliği olan üç boyutlu haliyle değil, bunlara bir de zaman ve hareket kavramları eklenerek dört boyutlu haliyle tasvir edilmiştir (Antmen, 2017: 45-48). Daha basit bir şekilde anlatmak gerekirse:

Bir nesneyi birçok açıdan görmek için etrafında dolanmak gerekmektedir. "Etrafında dolanma hareketinin başlangıcı ve sonu arasındaki süreç ya da etrafında dolanma yanılması resim yüzeyinde hissetmek için gereken süreç ise resimde dördüncü boyutun yakalanmasını sağlamıştır" (Coşkun, 2004: 96).

Birçok açının bir arada betimlenmesi, eşzamanlılık kavramı ile açıklanmaktadır. Tunalı bu kavramdan şu şekilde bahsetmiştir:

Burada, yeni bir kavramın bir kategori olarak dile getirildiğini görüyoruz. Bu kavram "aynı zamanda" (simultan) kavramıdır... Gördüğümüz natürmort artık yalnız tek bir perspektif içinde bize görünüş olarak verilmiyor, tersine "aynı zamanda" farklı perspektiflerden veriliyor (2003: 171).



Şekil 2. Pablo Picasso, "Ağlayan Kadın", TÜYB, 60x49 cm, 1937, Tate Britain, Londra (URL-1, 2020).

"Ağlayan Kadın" adlı eser (Resim 2), Picasso'nun en ünlü eserlerindedir. Picasso bu resimde, figürün farklı açılardan görünümünü tek bir yüzeyde bir araya getirerek betimlemiştir. Örneğin; portrenin çene ve ağız kısmına bakıldığında, yandan görünümü betimlenmişken; kaşlar ve gözlere bakıldığında tam karşıdan görünümünün betimlendiği görülmektedir. Figürün burun kısmına bakıldığında da yandan ve önden görünümünün bir arada betimlendiği görülmektedir. Resimdeki figürün birçok farklı bölgesinde eşzamanlı betimlemenin örnekleri görülmektedir. Bu anlamda bu resim Kübizm'deki eşzamanlı betimleme yönteminin anlaşılması için verilebilecek en güzel örneklerdendir.

Georges Braque, Kübizm'in gelişmesinde en önemli katkıları bulunan sanatçılardan biridir. Braque'in Kübizm yolculuğu Picasso ile tanışmasıyla başlamıştır. Picasso ile birlikte Kübizm'i geliştiren sanatçının kendi çalışmaları ile Picasso'nun çalışmaları birbirine oldukça benzemektedir. Bu durum yanlış yorumlara yol açsa da bu benzerlik aslında iki sanatçı arasındaki uyum ve düşünce alışverişinin bir göstergesidir (Kür, 1997: 287).

Braque, Kübizm'in ilkesini "yeni bir mekân yaratmak, oluşturmak" diye tanımlamış, nesnelere parçalamasındaki amacını da "mekân ve mekân içinde hareket yaratmak" olarak nitelendirmiştir. 1920'lerde daha da özgür çalışmaya başlayan Braque, 1930'ların başında büyük bir ölü doğa ustası olarak dünyaca kabul edilmiştir (Kür, 1997: 287).



Şekil 3. Georges Braque, "Keman ve Palet", TÜYB, 92x43 cm, 1909-1910, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York (Lynton, 2009).

Dikey bir kompozisyonla ele alınmış olan "Keman ve Palet" adlı resimde (Şekil 3), üst tarafta çiviye asılı bir palet ve alt kısmında Kübist yöntemle parçalara ayrılmış bir keman figürü görülmektedir.

Resimdeki keman figürünün birçok farklı açıdan görüntüsünün bir arada betimlendiği görülmektedir. Örneğin; kemanın ses delikleri tam karşıdan görünümü ile betimlenmişken; salyangoz denilen kıvrımlı parçası yandan görünümü ile betimlenmiştir. Ayrıca normal şartlarda karşıdan veya yandan baktığımızda göremeyeceğimiz; kemanın gövdesinin alt kısmının da betimlendiği görülmektedir.

2.2. Fütürizm'deki Eşzamanlı Betimleme Yöntemi

Fütürizm, 20 Şubat 1909 tarihinde, İtalyan şair Filippo Tomasso Marinetti'nin "Le Futurisme" başlıklı manifestosunu yayınlamasıyla başlayan avangart bir sanat akımıdır. Sanatta devinimi ve hızı savunan, geçmişin tüm öğretilerine, sanatına, kurallarına, müzelerine, kitaplarına, geleneklerine karşı çıkan bir akım olarak doğmuştur (Antmen, 2017: 65-66).

Fütüristler, yaşamdaki her şeyin hareket ve değişim içerisinde olduğunu benimsemişler ve bu düşünceyle eserlerinde hareket öğesini temel öğe olarak kullanmışlardır. Yazdıkları manifestoda, "hareket" kavramı ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmişlerdir:

Gerçekten de her şey hareket eder, her şey ilerler, her şey hızla değişir. Bir görüntü gözlerimizin önündeyken asla hareketsiz değildir, ama düzenli olarak görünüp gözden

kaybolur. Bir görüntünün retina üzerindeki devamlılığından dolayı, hareket eden nesnelere düzenli sıklıklarla kendilerini çoğaltırlar; formları bu çalınca hız içerisinde süratli titreşimlercesine değişir. (Marinetti, 2008: 23).

Fütürist ressamlar, eserlerinde hareketi betimlerken, hareketin sabitlenmiş tek bir anını değil; hareketin ardışık farklı evrelerini bir arada kullanarak betimlemişlerdir. Hareketin kullanılan her bir evresi, birbirinden bağımsız ve alakasız bir şekilde değil; anlamlı bir bütünlük içerisinde, hareketi ifade edecek şekilde birleştirilmiştir. "Süre içindeki art arda gelen imgelerin yan yana konulmasıyla devinim yanılması ve oluşu resimlemek istemişlerdir" (Bozkurt, 2004: 63).

Farklı anların ve farklı hareket evrelerinin eser üzerinde bir arada kullanılması yöntemi, "eşzamanlı betimleme" olarak tanımlanmaktadır. Fütürizm'deki bu eşzamanlılık kavramından Turani şu şekilde bahsetmiştir:

Fütürizm, modern yaşamı resimlemekten, heyecanlı bir denemeden ya da bir doktrinden daha fazla bir şeydir. Bu akımın en belirgin niteliklerinden biri, "simültaneite" (aynı anda olma) ve oylum kavramıydı. Apollinaire'in 1913'te sözünü ettiği "simültaneite", son bilimsel keşiflere paralel olarak yalnız görüş tarzını ve optik kanunlarını ilgilendirdiği halde, Fütürist "intuition" (içe doğma), ressamın ruh haline dayanır ve "simültaneite" yi, sanatçının kafasındaki anıların ve çeşitli heyecanların birbirlerine girdiği anda, yaratıcı hareket çıkış noktası olarak kabul eder (2003: 601).

Fütürizm'in en önemli sanatçılarından olan Boccioni de 1914'te yazmış olduğu "Fütürist Resim ve Heykel" isimli manifestoda, Fütürizm'deki "eşzamanlılık" terimini şu şekilde açıklamıştır:

"Bizim için eşzamanlılık lirik bir coşkunluktur, yeni bir mutlaklığın yani hızın plastik bir ifade biçimidir; yeni ve muhteşem bir gösteri, yani hayattır; yeni bir ateş ve bilimsel bir keşiftir" (Marinetti, 2008: 214).

"Eşzamanlı betimleme" kavramı, önceki sayfalarda Kübizm'in özellikleri arasında da bahsedilmiştir. Bu kavram, Kübizm ve Fütürizm için ortak bir nokta olarak kabul edilebilir. Fakat bu yöntemin Kübizm'de farklı, Fütürizm'de farklı şekilde kullanıldığını belirtmek gerekir: Kübizm'deki eşzamanlılık, sabit bir nesneye ait farklı açıların bir arada gösterilmesi; Fütürizm'deki eşzamanlılık ise, hareketli bir figürün belli bir eylemi oluşturduğu süreç içerisindeki farklı anların ve farklı hareket evrelerinin bir arada gösterilmesi olarak görülmektedir.

Bu anlamda Fütüristlerin genelde hareketli nesnelere konu edindiği söylenebilir. Ancak buradan sadece(!) hareket halindeki nesnelere ele aldıkları anlaşılmalıdır. Aksine sabit nesnelere de belli bir dinamizme sahip olduklarına inanmışlardır. Fütürizm'in önemli ressamlarından olan Gino Severini, bir yazısında bu durumu şu şekilde açıklamaktadır.

Fütürist kuramın temelini oluşturan hareket ve dinamizm ilkesi yalnızca hareket halindeki yarış arabalarının veya balerinlerin resimlerinin yapılmasını öngörmez, oturan bir insan ya da hareketsiz bir nesne de dinamizm içinde düşünülebilir ve dinamik şekilleri çağırıştırabilir. Buna örnek olarak kendi resimlerimden 1912 tarihli "Madam S'nin Portresi" (Şekil 4) ve 1914 tarihli "Oturan Kadın"ı gösterebilirim (Antmen, 2017: 77).

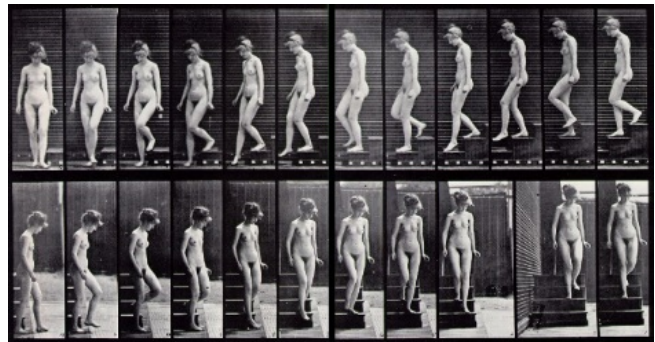
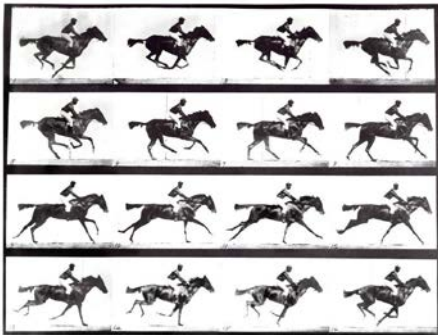


Şekil 4. Gino Severini, "Madam S'nin Portresi", 1912 (URL-2, 2020).

2.2.1. Fotoğraf Alanındaki Birtakım Gelişmeler ve Fütürizme Etkileri

Fütürizm'deki "Eşzamanlı betimleme" mantığının daha iyi anlaşılması için fotoğraf alanındaki bir takım gelişmelerden bahsetmek gerekir. Eadweard Muybridge ve Etienne Jules Marey bu anlamda verilebilecek en önemli iki örneklerdir. Muybridge ve Marey, hareketin görünümünü yakalamak adına birtakım deneysel çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalar sonucunda; hareket halindeki bir nesnenin art arda çekilmiş görüntülerini saptamayı başarmışlardır. Bu iki araştırmacının kronofotoğraf (ardışık fotoğraf) olarak bilinen bu yöntemleri, kendinden sonrakilere ilham kaynağı olmuştur. Bunlardan ilki ve en önemlisi sinemadır. Ayrıca Fütürist ressam Giacomo Balla ve Marcel Duchamp gibi sanatçıların eserlerine bakıldığında bu iki sanatçının yöntemlerinin izleri bariz bir şekilde görülmektedir (Yılmaz, 2013: 51).

"Muybridge'in çalışmaları hareketin doğasının fotoğraflanması üzerineydi" (Küçükcan, 2013: 14). Bu anlamda atların ve insanların devinimlerini incelediği birtakım çalışmalar yapmıştır. Muybridge bu deneysel çalışmalarına bir tesadüf eseri başlamıştır. 1872'de Kaliforniya valisinin, atın koşarken dört ayağının da yerden kesilip kesilmediği konusundaki merakı üzerine Muybridge fotoğraf deneylerine başlamıştır. Bu çelişkili duruma yanıt bulabilmek için koşan bir atı fotoğraflamaya karar vermiştir. Hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 adet fotoğraf makinesi yerleştirmiş ve bu sayede atın koşarken gerçekleştirdiği farklı hareket evrelerini yakalamayı başarmıştır (Şekil 5) (Yılmaz, 2013: 51). Muybridge bu kapsamda gerçekleştirdiği birçok çalışmasıyla Fütürist resme esin kaynağı olmuştur.



Şekil 5 (Soldaki). Eadweard Muybridge, "Dört nala Koşan Atlar", 1872 (Gombrich, 2009).

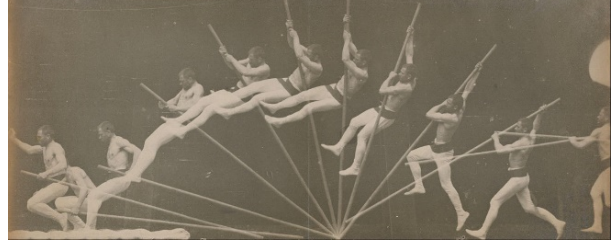
Şekil 6 (Sağdaki). Eadweard Muybridge, "Merdivenden İnen Kadın", 1872 (Yılmaz, 2013).

Muybridge, "Merdivenden İnen Kadın" adlı çalışmasında (Şekil 6), çıplak bir kadın figürünün merdivenden inerken oluşturduğu hareketlerin farklı evrelerini yakalamıştır.

Etienne Jules Marey, Fransız bir bilim adamı ve fotoğraf sanatçısıdır. Muybridge'in çalışmalarından etkilenerek makineli tüfeğe benzeyen ve saniyede 12 fotoğraf çekebilen bir

çeşit fotoğraf makinesi geliştirmiştir. Bu makine sayesinde bir hareketin farklı evrelerini, üst üste birleştirerek tek bir karede eşzamanlı olarak göstermeyi başarmıştır. Bu anlamda hareketi saptama konusunda Muybridge' ten bir adım ileri gittiği söylenebilir (Yılmaz, 2013: 51).

"Marey, anatomi ve fizyoloji alanında yaptığı çalışmalarda, atların, kuşların, kedilerin, köpeklerin ve diğer birçok hayvanın hareketlerini kaydederek kas, eklem, iskelet yapılarıyla anatomik özelliklerini anlamaya çalışmıştır" (Küçükcan, 2013: 16). Hayvan hareketlerinin yanı sıra insan vücudunun hareketlerini de araştırmış ve elde ettiği fotoğraflarla Fütürist resme esin kaynağı olmuştur (Şekil 7,8).



Şekil 7 (Soldaki). Etienne Jules Marey, "Uçan Pelikan", 1882 (Yılmaz, 2013).

Şekil 8 (Sağdaki). Etienne Jules Marey, "Sırıkla Atlamadaki Hareketler", 1885 (URL-3, 2020).

Fütürizm'in en önemli savunucuların biri olan Giacomo Balla diğer Fütüristler gibi resimlerinde "hareketi" ve "hızı" betimlemeye çalışmıştır. "Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini saptayan kronofotoğraf tekniğinin hareketi çözümleyişinden yararlanmayı amaçlamıştır" (Lynton, 2009: 92). Eserlerinde "hareketi" ifade etmek için, eşzamanlı betimleme yöntemini en başarılı şekilde kullanan Fütürist ressamlardandır.



Şekil 9. Giacomo Balla, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi", TÜYB, 89x109 cm, 1912, Albright-Knox Sanat Galerisi, New York (Cumming, 2008).

"Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" adlı eser (Şekil 9), Balla'nın en ünlü resimlerinden biridir. Resimde bir insan figürüne ait ayaklar ve bir köpek figürü görülmektedir. Balla bu resimde insan figürüne ait ayakların, köpeğin vücut parçalarının ve zincirin hareketliliğini betimlemiştir. Bu hareketlilik, batı sanatında daha önce hiç karşılaşılmamış bir yöntemle betimlenmiştir. Fütürizm'den önce ele alınan figürler hareket halinde olsa bile, hareketin yalnızca bir "an"ı gösterilmiştir. Örneğin; yürüyen figürün bir ayağı iki farklı pozisyonda resme aktarılmazdı. Fakat Balla bu resimde; figürlerin yürürken oluşturduğu kıvrımlardan, dalgalanmalardan ve değişen konumlarından faydalanarak, hareketin birçok farklı evresini eşzamanlı betimleme yolu ile bir arada gösterecek şekilde betimlemiştir (URL-4 2020). Dolayısıyla bu resim, bir köpeğin ve sahibinin gösterildiği bir resim değil, onların meydana getirdiği "hareket" in gösterildiği bir resimdir. Ayrıca, eşzamanlı betimleme yöntemini kullanarak hareketin ifade edildiği en önemli Fütürist resimlerden biridir.

Fütürizm'in önemli ressamlarından olan Gino Severini, 1913 yılında "Dinamizmin Plastik Benzeşimleri: Fütürist Manifesto" adlı yazısını yayınlamıştır. Diğer Fütürist ressamlar gibi

Severini, "hareketin" ve "devininim" resmini yapmayı amaçlamış ve eserlerinde eşzamanlı betimleme yönteminden faydalanmıştır.



Şekil 10. Gino Severini, "Bir Dansçının Dinamizmi", TÜYB, 60x45 cm, 1912 (URL-5, 2019).

"Bir Dansçının Dinamizmi" adlı çalışma (Şekil 10), Severini'nin en ünlü resimlerindedir. Resimde, bir kadın figürünün dans ederken oluşturduğu hareketin farklı aşamaları bir arada betimlenmiştir. "Hareket"in tasvir edildiği bu çalışma, eşzamanlı betimleme yönteminin görüldüğü önemli Fütürist resimlerdendir.



Şekil 11. Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak No:2", TÜYB, 146x89 cm, 1912, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia (URL-6, 2019).

"Merdivenden İnen Çıplak No:2" adlı resimde (Şekil 11), cinsiyeti anlaşılmayan, soyutlanmış bir insan figürü görülmektedir. Duchamp'ın bu resmi ortaya çıkarmasında Muybridge'in "Merdivenden İnen Kadın" adlı eserinden (bkz. Şekil 6) ilham aldığı bariz bir şekilde görülmektedir. Duchamp bu resimde, Fütürist yöntemlerle "hareketi"i ve "zaman"ı betimlemiştir. Resimde, figürün merdivenden indiği süreç içerisinde oluşturduğu hareketin birçok farklı evresi eşzamanlı betimleme yöntemiyle bir arada betimlenmiştir. Kınay'a göre Duchamp'ın bu eseri, resim sanatında hareketin erişilebilecek en üst noktasıdır (1993: 332).

2.3. Kübo-Fütürizm'deki Eşzamanlı Betimleme

"Rus Fütürizmi" olarak da bilinen bu akım, Birinci Dünya Savaşı öncesi, Rusya'da gelişmiştir. Analitik Kübizm'in biçimleri parçalama anlayışı ile Fütürizm'in hareketi eşzamanlı olarak betimleme anlayışının bir sentezi olarak nitelendirilebilir. En önemli temsilcisi Kazimir Malevich'tir (Sözen ve Tanyeli, 2018: 186).



Şekil 12. Kazimir Malevich, "Bıçak Bileyicisi", TÜYB, 80x80 cm, 1912 (Yılmaz, 2013).

"Bıçak Bileyicisi" adlı resme (Şekil 12) bakıldığında formların Kübizm'de olduğu gibi parçalanarak kompozisyon geneline yayıldığı görülmektedir. Resimde görülen formlar öylesine parçalıdır ki, ilk bakışta resimde bir figür olduğu anlaşılamamaktadır. Ancak dikkatli bakıldığında büyük bir özenle bıçağını bileyen bir figür görülmektedir. Figürün elleri, ayakları ve bileceği bıçağın farklı görüntülerinin üst üste betimlendiği görülmektedir. Yani; Fütürist resimlerde olduğu gibi farklı hareket evreleri eşzamanlı olarak bir arada betimlenmiştir. Bu anlamda hem Kübizm'in hem de Fütürizmin biçimsel özelliklerini barındıran bu resim, Kübo-Fütürizm akımının biçim anlayışını gözler önüne seren temsili bir örnek niteliğindedir.

2.4. Günümüz Sanatında Eşzamanlı Betimleme

Eşzamanlı betimleme yönteminin, yalnızca resim sanatında değil heykel, fotoğraf gibi çeşitli alanlarda da kullanılmaktadır. Özellikle günümüz sanat eserlerine bakıldığında bu çeşitlilik daha çok göze çapmaktadır. Bunlar arasından bazı örnekler, bu başlık altında açıklanmaya çalışılmıştır.

Katie Grinnan, yıllardır fotoğraftan faydalanarak heykeller üreten bir heykel sanatçısıdır. Çalışmalarının çoğu enstalasyon sanat türünde üretilmiş, sergilendiği mekân ile ilişkilendirilmiştir (URL-7, 2020).



Şekil 13. Katie Grinnan, "Mirage", 2011 (URL-8, 2020).

"Mirage" adlı heykel (Resim 13), Grinnan'ın en bilindik eserlerindedir. Bu heykelde yoganın temel hareketlerinden olan "güneşe selam" hareketi tasvir edilmiştir (URL-9, 2020). Sanatçı, bu temel hareketi heykelde betimlemek için, hareketin başlangıcı ile sonu arasındaki birçok farklı pozisyonu eşzamanlı betimleme yöntemini kullanarak hareketin yönüne göre üst üste birleştirmiştir.

Will Yu da eşzamanlı betimleme yoluyla hareketi tasvir eden bir başka sanatçıdır.



Şekil 14. Will Yu, "Everglow", 112x145, 2019 (URL-10, 2020).

"Everglow" adlı eserde (Şekil 14), bir erkek figürünü belli bir eylemi gerçekleştirirken ele aldığı görülmektedir. Figürün "sigara yakmaya başladığı an" ile "sigarayı yakıp kibriti attığı an" arasındaki çeşitli pozisyonlar, eş zamanlı betimleme yolu ile bir arada gösterilmiştir.

Adam Lupton, 1987 yılında Kanada'da doğmuştur. Yaşamını ve çalışmalarını New York'ta devam ettirmektedir. Lupton'un çalışmaları, modern toplumdaki bireysel ve toplumsal kaygı ve soyutlanmayı içerir (URL-11, 2020). Sanatçının bazı çalışmalarına bakıldığında, eşzamanlı betimlemeden faydalanarak belli bir hareketi ele aldığı görülmektedir.



Şekil 15. Adam Lupton "Gerçeklik Kendimize Söylediğimiz Yalandır", 2013 (URL-13, 2020).

Bu resim (Şekil 15), Lupton'un en bilindik çalışmalarındandır. Resimde bir figürün bir takım eylemlerinin birkaç farklı evresinin bir arada betimlendiği görülmektedir. Figürün kafası, kolları ve ellerine ait çeşitli pozisyonlar, eşzamanlı betimleme yoluyla ele alınmıştır.

Denis Sarazhin, 1982 doğumlu Ukraynalı sanatçıdır. Sanatçı eşzamanlı betimleme yönteminden faydalanarak hareketi ifade eden yağlı boya tablolar üretmektedir. Özellikle "Pantomim" serisi, bacaklar ve ellerde hareketlere ve dramatik hareket hissine odaklanmaktadır. Çalışmaları Egon Schiele gibi ustalarla karşılaştırılsa da, çalışmalarındaki hareketli doğa ve rengi kullanımındaki karakteristik yönüyle Sarazhin, kendine özgü yaklaşımını ortaya koymaktadır (URL-14, 2020).



Şekil 16 (Soldaki). Denis Sarazhin, "Pantomim 5" Tüyb, 2015 (URL-15, 2020).



Şekil 17 (Sağdaki). Denis Sarazhin, "Pantomim 12" Tüyb, 2016 (URL-16, 2020).

"Pantomim 5" ve "Pantomim 12" adlı eserler (Şekil 16, 17) sanatçının "Pantomim" serisindeki en bilindik örneklerdendir. Resimlerde, vücudun çeşitli uzuvlarının (Şekil 16'da portre, kollar ve bacakların; 17'de ise yalnızca kolların) birden fazla görüntüsünü birbiri üzerine bindirilmiş çeşitli pozisyonlarda betimlendiği görülmektedir.



Şekil 18. Mehmet Erkan Turan, "Derin Düşünceler 1", Tüyb, 90x80 cm, 2019.

Şekil 18, "eşzamanlı betimleme yoluyla insan figüründeki hareketin resimsel yorumlamaları" üzerine yazarlardan Mehmet Erkan Turan'ın yapmış olduğu bir dizi resim uygulamasından biridir.

Resmin arka planı, kırmızı ve kahve renklerinin tonları ile oluşturulmuştur. Arka planda kullanılan renk genel olarak dikey fırça hareketleriyle uygulanmıştır. Bazı bölgelerde bol

terebentinle sulandırılmış boya, tuval yüzeyinde akacak biçimde uygulanarak farklı bir doku elde etmeye çalışılmıştır. Birbiri üzerine uygulanan renkler espas etkisi oluşturmuştur. Arka plan oluşturulurken yer yer tuvalin kendi beyazından da faydalanılmış, yer yer şeffaf, yer yer doygun boya kullanarak zengin bir doku elde etmeye çalışılmıştır.

Figür, kaygılı bir ruh haliyle ellerini yüzünde buluşturmuş, derin düşüncelere dalmıştır. Aynı zamanda gözleri kapalı bir şekilde kafasını yukarı kaldırarak kendini rahatlatmaya çalışmaktadır. Bu esnada figürde gözlemlenen iki farklı hareket evresi, eşzamanlı betimleme yoluyla bir arada resmedilmiştir. Birbirinin ardışık tekrarı olarak betimlenen bu iki farklı hareket evresi resme ritim duygusu kazandırmıştır.

Çalışmada ele alınan iki farklı hareket evresi yer yer şeffaf, yer yer net bir şekilde betimlenmiştir. Figürün yüzündeki bazı bölgeler yarım etkisiyle ele alınmıştır. Bu anlamda zemindeki dokudan faydalanılarak figürün yüzü ile arka plan arasında tamamlayıcı bir etki elde edilmiştir. Ayrıca bu durum figür ile zemin arasında bir espas etkisi oluşturmuştur.

Figürün kazağı, arka plandaki sıcak renk etkisi ile uyumlu olması için kırmızının tonları ile ele alınmıştır. Kazakta da bazı bölgeler yarım etkisi ile ele alınarak, zemindeki dokudan ve renkten faydalanılmıştır.

Bu resim (Şekil 18) ve serideki diğer resimler, eşzamanlı betimleme yoluyla hareketin ele alındığı günümüz sanat eserlerine oldukça benzerlik göstermekle beraber onlardan farklı kılan bazı noktalar da bulunmaktadır. Bu anlamda gösterilebilecek en önemli fark, ele alınan figürlerde gözlemlenen hareketin türüdür. Örneğin kimi sanatçılar belli bir iş meydana getiren figürlerin hareketini (Şekil 14'te olduğu gibi), kimi sanatçılar toplumsal soyutlanma gibi psikolojik bir süreci gösteren insan davranışlarını (Şekil 15'te olduğu gibi), kimi sanatçılar dans eden figürlerin çeşitli hareketlerini ele almıştır. Mehmet Erkan Turan tarafından yapılmış olan bu resimlerde ise insan figürünün belli bir ruhsal durumunun jest ve mimiklerine yansıyan çeşitli hareketleri ele alınmıştır. Ayrıca resimsel yüzeylerin oluşturulması sürecinde yararlanılan renk, doku, ritim, kompozisyon gibi görsel tasarım öğelerinin önemi ve kullanımı bakımından da bu çalışmalarını diğer sanat eserlerinden farklı kılan noktalar bulunmaktadır.

3. SONUÇ

Bu araştırmanın oluşturulması sürecinde yapılan taramalar neticesinde eşzamanlı betimleme yönteminin resim sanatı başta olmak üzere heykel ve fotoğraf gibi disiplinlerde de hareketi ifade etme amacıyla kullanıldığı görülmüştür. Bu kapsamda incelenmiş olan eserlerden elde edilen bilgiler neticesinde eşzamanlı betimleme yönteminin iki farklı şekilde uygulandığı sonucuna varılmıştır: Bunlardan ilki, sabit bir nesnenin aynı anda birçok farklı açıdan gösterilmesi yöntemidir. Bu yöntemin tipik örnekleri Kübizm'de görülmektedir. İkincisi ise hareketli bir nesnenin, bir iki saniyelik hareketli sürecine ait ardışık farklı evrelerin bir arada betimlenmesi yöntemidir. Bunun tipik örnekleri de Fütürizm akımında görülmektedir.

Eşzamanlı betimleme yönteminin kullanımına yönelik bu tür yaklaşımların günümüz sanatçıların eserlerinde de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu eserlerin çoğunda birbirine benzeyen noktalar olmakla beraber bu eserleri birbirlerinden ayıran noktalar olduğu da görülmektedir. Bu farklardan biri; her sanatçının eşzamanlı betimleme yöntemini kullanırken farklı bir hareketi ele almasıdır. Bu eserleri birbirinden ayıran bir başka nokta ise sanatçıların eserlerindeki renk, doku, espas, ritim, denge gibi görsel tasarım öğelerinin kullanımı bakımından farklı yaklaşımlar sergilemesidir.

4. KAYNAKLAR

Antmen, A. (2017) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bozkurt, N. (2004) Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa: Asa Kitabevi.

Coşkun, R. (2004) Resimde Zaman Kavramı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Eskişehir.

Cumming, R. (2008) Görsel Rehberle/Sanat, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Gombrich E. H. (2009) Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Kınay, C. (1993) Sanat Tarihi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Küçükcan, U. vd. (2013) Hareketli Görüntünün Tarihi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Kür, İ. (1997) "Braque", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınları.
- Lynton, N. (2009) Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marinetti, F. T. (2008) Fütürist Manifestolar Kitabı, Eskişehir: Altıkırkbeş Yayın.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2018) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2003) Felsefenin Işığında Modern Resim, İstanbul: Rh+ Sanat Yayınları.
- Turani, A. (2003) Dünya Sanat Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- URL-1 (2020) <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/crying-woman-1937> (Erişim Tarihi: 01.01.2020).
- URL-2 (2020) <https://www.wikiart.org/en/gino-severini/portrait-of-madame-m-s> (Erişim Tarihi: 25.04.2020).
- URL-3 (2020) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89tienne-Jules_Marey_-_Movements_in_Pole_Vaulting_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim Tarihi: 25.04.2020).
- URL-4 (2020) <https://www.sanatabasla.com/2017/04/tasmali-kopegin-hareketlilik-dynamism-of-a-dog-on-a-leash-balla/> (Erişim Tarihi: 03.01.2020).
- URL-5 (2019) <https://www.wikiart.org/en/gino-severini/dynamism-of-a-dancer> (Erişim Tarihi: 09.12.2019).
- URL-6 (2019) <https://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/nude-descending-a-staircase-no-2-1912> (Erişim Tarihi: 12.12.2019).
- URL-7 (2020) <https://hammer.ucla.edu/programs-events/2013/05/gallery-talk-katie-grinnan> (Erişim Tarihi: 15.03.2020).
- URL-8 (2020) https://www.katiegrinnan.com/#/work/2011|2011_artforum_work (Erişim Tarihi: 15.03.2020).
- URL-9 (2020) https://www.katiegrinnan.com/#/work/2011|2011_artforum_work (Erişim Tarihi: 15.03.2020).
- URL-10 (2020) <https://willyu660131.wixsite.com/willyu/blank?pgid=jqnuwk3a-573ceafd-bfa3-4af7-ab19-4d621dcc8e5e> (Erişim Tarihi: 12.03.2020).
- URL-11 (2020) <http://www.alupton.com/about/> (Erişim Tarihi: 11.03.2020).
- URL-12 (2020) <http://www.alupton.com/about/> (Erişim Tarihi: 11.03.2020).
- URL-13 (2020) <http://www.alupton.com/on-a-scale-of-things-that-happened/> (Erişim Tarihi: 11.03.2020).
- URL-14 (2020) <http://hifructose.com/2016/12/28/denis-sarazhins-dramatic-textured-oil-paintings/> (Erişim Tarihi: 10.03.2020).
- URL-15 (2020) <https://www.artaesthetics.net/publications/2017/6/18/the-figurative-communication-of-denis-sarazhin> (Erişim Tarihi: 10.03.2020).
- URL-16 (2020) <https://www.artaesthetics.net/publications/2017/6/18/the-figurative-communication-of-denis-sarazhin> (Erişim Tarihi: 10.03.2020).
- Yılmaz, M. (2013) Modernden Postmoderne Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

5. EXTENDED ABSTRACT

The world we live in and the people we deal with in the flow of daily life are constantly in motion, and this movement can be observed even in beings who do not move. As a matter of fact, even if an object does not move from its place, the active structure of the world and the

atmosphere ensure that objects change constantly. E.g; The constant change in the position of the sun due to the movement of the earth creates a change in the color of the objects. To diversify; The decay of an apple over time due to its contact with oxygen or the continuous growth of a tree and its decay one day are examples of the fact that even fixed assets are in a constant change. It is known that even such changes seen in fixed assets in nature are perceived as a "movement" by artists and they are the subject of their works.

The fact that nature has such a dynamic structure will have inspired artists, since many art movements and artists from past to present have produced works on "movement" with their own unique methods. One of these methods is the simultaneous description method. Typical examples of this method are found in Cubism and Futurism. In the article, the "simultaneous description" method and the works of the artists who used this method in their works were examined.

As a result of the information obtained from the works examined, it was concluded that the simultaneous depiction method was applied in two different ways: the first is the method of showing a fixed object from many different angles at the same time. Typical examples of this method are seen in Cubism. The second is the method of depicting a combination of different consecutive phases of a moving object's moving process for a second or two. Typical examples of this are also seen in the Futurism movement.

It is seen that such approaches to the use of simultaneous description method are frequently used in the works of today's artists. Although there are similar points in most of these works, it is also seen that there are points that separate these works from each other. One of these differences; each artist's handling of a different movement while using the simultaneous depiction method. Another point that distinguishes these works from each other is that the artists exhibit different approaches in terms of the use of visual design elements such as color, texture, space, rhythm and balance.

Qualitative research method was used in the creation of this article, in which the simultaneous description method was tried to be explained; Data scans were made in theses, articles, books and the internet. Research; It is limited to the "simultaneous description" method, which is one of the methods of describing movement and used in painting, sculpture and photography. In this context, the artists who made works were identified and their works were examined. Many works of each artist included in the research have been identified, and only one typical work, which reflects the artist's style and method, has been exemplified from among these works.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Kavramsal Sanat Bağlamında Marina Gadonneix'in "İmajdan Sonra" Serisi

The Series "After the Image" by Marina Gadonneix in the Context of Conceptual Art

Ebru Ceren UZUN UYSAL *  

Dr. Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, İstanbul, Türkiye

Article history: 13.03.2022 / Accepted 29.05.2022

ÖZET ABSTRACT

Sanat eseri, gündelik yaşantımızdaki tecrübeleri aktarmanın bir yolu olduğu kadar, bu dünyadaki varlığımızı sorgulama ve anlamlandırma yolu ile sürekliliğimizi sağlamamıza yardımcı olmuştur. İnsanlık, mücadele etmek ya da ayak uydurmak zorunda olduğu doğa şartlarını tanımak ve onu gelecek nesillere aktararak türünün devamını sağlamak için kolektif bir bellek oluşturmanın yollarını aramıştır. Hikâye aktarıcı görevini üstlenen sanatçı, kendi aktarmış olduğu kişisel tecrübesi ile hem kendi neslinin hem de eserinin ölümsüzlüğü peşinde koşar. Sanat eseri bu işlevi dolayısıyla izleyeni ile, aktardığı mesaj çerçevesinde, kendi somut varlığı ve tekniği ile değerlendirilecek şekilde iletişim kurmaktadır. Zaman içerisinde, tüm bunlardan bağımsız olarak, ikonoloji ve göstergebilim gibi, plastik sanatlar alanında üretilmiş eserlerin analizini yapmakta araştırmacılara yardımcı olan iki yöntem ortaya konmuştur. Bu iki yöntemin de temelinde, sanatın bir iletişim biçimi olduğu, bu iletişim biçimi çerçevesinde kurduğu kompozisyon ile izleyiciye bir cümle aktardığı ve en nihayetinde bu cümlenin aynı dilbilgisinde olduğu gibi öğelerine ayrılabilceği yatmaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak, çalışmada ele alınan sanatçı Marina Gadonneix'in eserleri bu analiz yöntemlerinin ışığında ve bu düşünceden yola çıkarak ortaya atılan "kavramsal sanat" olgusunun çerçevesinde incelenerek açıklanmaya çalışılmıştır. "İmajdan Sonra" çalışması sanat eserinin kendi kuramsal tanımı ve kavramsal alt zemini çerçevesinde şekillenmiş ve plastik biçimini bulmuş bir çalışmadır. Kavramsal sanatın fotoğraf alanındaki çağdaş temsilcilerinden olan Gadonneix'in eserleri, sanat eseri ile dil ilişkisi çerçevesinde incelemeye alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Çağdaş fotoğraf, Kavramsal Sanat, Göstergebilim, Minimalizm.*

As well as being a way of conveying experiences in our daily lives, the work of art has helped us to ensure our continuity by questioning and making sense of our existence in this world. Humanity has sought ways to create a collective memory in order to recognize the natural conditions with which it has to struggle or adapt and to transfer it to future generations to ensure the continuation of its species. The artist, who assumes the role of storyteller, pursues the immortality of both his generation and his work with his own personal experience. Due to this function, the work of art communicates with its viewer in a way that will be evaluated with its own concrete existence and technique, within the framework of the message it conveys. Over time, regardless of all this, two methods have been introduced that help researchers analyze works produced in the field of plastic arts, such as iconology and semiotics. The basis of both methods is that art is a form of communication, that it conveys a sentence to the audience with the composition it builds within the framework of this communication form, and ultimately this sentence can be divided into its elements, just like in grammar. Based on this idea, the works of the artist Marina Gadonneix, which are discussed in this study, have been tried to be explained in the light of these analysis methods and within the framework of the concept of "conceptual art" that has been put forward based on this idea. The work "After the Image" is a work that has been shaped within the framework of its own theoretical definition and conceptual background of the work of art and has found its plastic form. The works of Gadonneix, one of the contemporary representatives of conceptual art in the field of photography, will be examined within the framework of the relationship between the work of art and language.

Keywords: *Contemporary Photography, Conceptual Art, Semiotics, Minimalism.*

1.Giriş

İnsanlığa ait bilinen en eski resim örnekleri, Altamira, Lascaux ve Chauvet mağaralarında olduğu gibi, hikâye aktarma amacı ile M.Ö 30.000 yıl duvar resimleri yolu ile başlamıştır. Bilinen ilk insan türü "Homo Sapiens" in yaklaşık M.Ö 130.000 yıl önce Afrika kıtasında ortaya çıktığı düşünülürse, yazı ve resme varan süre içerisinde, insanın geçirmiş olduğu nörolojik, anatomik, psikolojik ve sosyal gelişimi göz önüne almak gerekmektedir. Bu demek oluyor ki; insan, kas-sinir sisteminde, yazı yazabilecek ve duvar resimleri yapabilecek kadar evrim geçirmiş, aynı zamanda türünün devamını sağlamak için, çevresinde gelişen olaylara tepki verebilecek ve bunu kaydetmeye ihtiyacı olduğunu düşünebilecek kadar bir sosyal kabiliyet geliştirmiştir. Bu noktada, kolektif bilincin -ilkel bir şekilde olsa da- var olduğunu ve aynı zamanda tüm bunları biçimsel yönden ifade etme tercihinin varlığı çerçevesinde sanatın bir dil unsuru olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

* Corresponding author.



Şekil 1. Chauvet mağarası duvar resimleri, M.Ö. 35.000 (Stephen Alvarez, National Geographic, 2015)

Bu noktada, temelde duysal-işitsel tecrübelerle dayanarak oluşturulan ve kendine özgü işaretler yolu ile temsil edilen "alfabe" nin gelişimine tanık oluyoruz. Bu süreçte hikâye anlatımı evrim geçirmiş -sanat ile yollarını ayırmasa da- farklı bir yol biçimselliğe sahip olan "yazı" ya yönelmiştir. Bilinen ilk yazı örneklerine M.Ö 3200'lerde "Sümerler" de rastlanır. Bildiğimiz anlamda alfabenin öncüsü olan bu yazı biçimi, piktogramlardan oluşmaktadır. Bu yazı biçiminden de görüldüğü üzere, henüz yazı ile resim tam olarak birbirinden ayrılmamıştır, ancak gelişen çevresel şartlar ve sosyal ortam, daha hızlı bir ifade biçimi gerektirdiğinden daha pratik bir işaret sistemi kullanma ihtiyacı çerçevesinde yazı gelişmiştir.



Şekil 2. Sümer Çivi Yazısı, M.Ö.3000. (British Museum Koleksiyonu, 1989)

Yazı ile sanatsal biçimin bu iç içe olma durumu hiçbir zaman bitmemiştir. Ancak insanlığın sosyal ilişkiler çerçevesinde gelişimi, ihtiyaçlar dolayısıyla her ikisinin de kullanım alanını ayırmıştır. Ancak hiçbir zaman plastik biçim, hikâye anlatma görevini bir kenara bırakmaz, aksine tarih süresince daha yaygın ve etkin biçimde öykülerini aktarmaya devam etmiştir. İletişimin temelinde yatan başlıca unsurları tam bir yetkinlikle yerine getiren sanat eseri sadece alanını farklılaştırmıştır;

"İletişim, göstergeler (işaretler, imler) aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan bir başka kişi ya da gruba, bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların kısaca anlamın iletilmesidir. İletişimin oluşabilmesi için; Gönderici, kanal, mesaj, alıcı zincirinin gerçekleşmesi söz konusudur... Bu davranışlar bireysel olmaktan çıkıp bir sözleşmeye (konvansiyon'a) dönüşmeye başladığında dilin varlığı ortaya çıkar.

Dilin oluşabilmesi için en az iki kişinin bunu paylaşması ve iletişim kurması gerekir.” (Fırat, 1998, s.4-5)

Bu ayrışmanın sonucunda “anlatı” ya dair her iki alanda ortak olan “öz”, yani imgelem yolu ile aktarılma sırasında ortaya çıkan hayali düşünce ayrışmıştır. Dolayısıyla, yazı daha “didaktik” bir anlatım şekline sahip olurken, sanat her izleyenin esere kendine ait bir “yorum” katması sonucunda her seferinde farklı bir anlamın ortaya çıkması şeklinde yorumlanmıştır. Bununla anlatılmak istenen; alfabedeki bir harfi, bir kelimeyi oluşturan heceleri veya bir cümleyi oluşturan kelimeleri gördüğümüzde, bunun herkes için genel ve ortak bir anlama sahip olduğu konusunda uzlaşmış olmamızdır. Ancak “sanat eseri” veya “plastik bir imgelem” gördüğümüzde bunun anlamını her bir bireyin farklı şekilde yorumlayabileceği anlamı ortaya çıkmaktadır.

2. Materyal ve Yöntem

Bu çalışmada ele alınan Marina Gadonneix’in “İmajdan Sonra” serisi, literatür taraması ve internet ortamında doküman analizi ile oluşturulan nitel bir araştırmadır. Sanatçının eserlerini analiz etmek için öncelikle gerekli olan dil ile sanat eseri arasındaki ilişki incelenmiş sonrasında ise fotoğrafın kavramsal sanat ile olan ilişkisi irdelenmiştir. Sanatın dil ile olan ilişkisi çerçevesinde ortaya çıkan ikonoloji ve göstergebilim terimlerine değinilmiş, bu analiz yöntemleri dolayısıyla ortaya çıkan kavramsal sanat olgusu irdelenmiş, bu şema doğrultusunda da sanatçının eserleri açıklanmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında, sanatçının çalışmalarına örnekler verilmiş ve bu doğrultuda bulgular ilişkilendirilerek yapılan değerlendirilmeler sonuç bölümünde açıklanmıştır.

3. Bulgular

3.1. Sanat Eseri ile Dil İlişkisi

Sanat tarihi süresince, ele alınan sayısız alegori, farklı teknikler, üsluplar, ifade biçimleri vb. plastik sanatların temelini oluşturan unsurlar, göz önüne alınarak anlatılabilmiştir. Mitoloji, din, edebiyat, tarihi olaylar ve daha birçok konu, olaylar gerçekleştiikten sonra biçim kazanmıştır. İlerleyen zamanlarda ise, fotoğrafın keşfi ile, tüm bu olaylar anında kayıt altına alınmıştır. Tüm bu kayıt biçimleri -her ne teknolojiye sahip olursa olsun- en temelinde barındırdığı “gerçekliği olduğu gibi kaydetme” çabasının, farklı ifade yolları ile aktarımıdır. Bu analizlerde genellikle kayıt teknolojisi ve esere konu olan olay dikkate alınarak değerlendirmeye gidilmiştir. Tüm anlatım sistemlerinin kendine ait bir cümle yapısı olduğunun farkına varılmış, hem eserin içerisindeki öğelerin tekil anlamları hem de bir araya geldikleri kompozisyon itibarıyla ortaya koydukları anlam, sonuç hikâyenin izleyenin zihninde oluşturduğu üçüncü anlama işaret etmeye başlamıştır. Dolayısıyla, izleyenin yorumu dikkate alınmaya başlandığından bu yana, sanat eserinin de aynı yazı gibi bir dilbilgisine sahip olabileceği kabul edilmiştir. Bu dilbilgisi toplamına geleneksel plastik sanatlar alanında “ikonoloji”, fotoğraf ve daha çağdaş üretim biçimlerinde “göstergebilim” adı verilmiştir.

Göstergebilim sayesinde, plastik sanatlar alanında da okumalar yapmak mümkün kılınmıştır. Bunun sayesinde, özünde anlatı amacı taşıyan iki farklı ifade biçiminin tekrar yollarını birleştirdikleri söylenebilir. Kavramsal sanatın ortaya çıkışına zemin hazırlayan göstergebilim, aynı zamanda onu kendisinin en iyi örneklerinden biri olarak ilan etmiştir.

Göstergebilim, Ferdinand de Saussure’un “Genel Dilbilim Dersleri” adı altında topladığı çalışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Göstergebilim, dilbilim alanında geliştirilmiş çözümlenme metotlarını, iletişim niteliği taşıyan her türlü aktarım aracının anlattığı hikâyeyi çözümlenmek için kullanır. Bunu yaparken, çözümlenmeye çalıştığı simgesel bütünleri, ele alınano disiplinin temel özelliklerini dikkate alır. İnsan topluluklarının kendi aralarında iletişim kurmalarını sağlayan tüm işaret sistemleri göstergebilimin inceleme alanına girer. Dolayısıyla fotoğraf da iletişimsel nitelikleri bakımından bu inceleme alanının dışında kalmaz. Sanatsal kullanımının amacı dışında sadece “kayıt tutma” özelliği bile, bilgi aktarma yetisi nedeniyle yine aynı iletişim sistemi içerisinde değerlendirilir.

Temelleri Platon’a kadar dayanan göstergebilimin adını 17.yy’da İngiliz Filozof John Locke koyar, “İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme” (1690) isimli eserinde ilk kez “semeiotike” terimini kullanmıştır. Bununla, zihnin olayları kavramasında ve aktarmasında yardımcı olan

işaretlerin, dolayısıyla göstergelerin tanımlanmasını amaçlamıştır. Göstergebilimi modern bir inceleme alanı olarak, dilbilim alanında yeniden ele alan filozof ise İsviçreli Ferdinand de Saussure'dür. Saussure, dilsel olguları merkeze alarak, iletişim niteliği taşıyan her sistemin bu yöntemle açıklanabileceğini savunmuştur.

Teori, kelimelerin evrensel ve objektif anlamlara sahip olduğunu ve dilsel göstergenin nedensizliğini savunan Platon'dan, Saussure'ün, gösteren ve gösterilenden oluşan ikili bir modeline evrilmiştir. Gösterge, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşur, aynı bir ses ve onu biçimselleştiren "harf" gibi, ancak göstergebilim daha bütünlüklü bir yapıyı ele alır; nesnenin kendisi ve onun ismi sonuçta o nesnenin kendisi veya mefhumuna göndermede bulunur. Göstergeler uzlaşım, içinden geldiği kültüre içkin ve nedensizdirler. (Rifat, 2009, s. 6)

Daha önce de bahsedildiği üzere, plastik sanatlarda göstergebilimin ilk yansıması "ikonoloji" çalışmalarıdır. Fotoğraf ve daha sonrasında gelen sinematografi ve daha birçok çağdaş iletişim biçimi için ise genel şemsiye "görsel göstergebilim" dir. Fransız düşünür Roland Barthes ortaya attığı bu teorinin, 20.yy'ın tüm görsel iletişim unsurlarına uygulanabilir olduğunu savunmuştur;

"Anlatı; sözlü ya da yazılı olarak ifade edilmiş dili, hareketli ya da durağan imgeleri, jestleri ve tüm bu muhteviyatın düzenli bir sıralamasını içerir. Söylemde, söylencede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, öyküde, trajedide, güldürüde, pandomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır. (...) Anlatı her zaman her yerde tüm toplumlarda vardır; anlatının tarihi insanlığın tarihiyle başlar. (...) Anlatı, iyi ve kötü edebiyatın üzerindedir: Anlatı tarih aşırıdır, kültür aşırıdır: Tıpkı hayatın kendisi gibi, basitçe, vardır." (Barthes, 2005, s. 101)

Bu noktada çalışmamızın temelini oluşturan "kavramsal sanat" ile fotoğrafın ilişkisini açıklamak gerekmektedir. Çünkü imgelerin tek başlarına veya bir kompozisyon içerisinde oluşturdukları yan anlamları ve aynı zamanda bunun izleyicinin psikolojik derinliğine göre kazandığı bir üçüncü anlamın en etkin kullanıldığı alan kavramsal sanat dönemidir.

3.2. Kavramsal Sanat ve Fotoğraf

Fotoğrafın keşfi ile geleneksel plastik sanat biçimlerinin sırtındaki gündelik hayatı kaydetme yükünün hafiflemesi, resim sanatı kadar daha birçok farklı disiplinin özgürce üretim yapabilmesine yol açmıştı. Rönesans'tan itibaren resmin konu aldığı anlatılarda büyük bir farklılık olduğu rahatça gözlemlenmektedir. Ancak yine de fotoğrafın belgeleme görevini üstlendiği tarihten itibaren yaşanan içerik değişimi ile karşılaştırılmaz.

Bunun temel sebebi olarak sadece belgeleme görevini dile getirmek, meselenin tamamını açıklamak için yeterli olmamaktadır. Bunun sebebi olarak aydınlanma devrinin sonunda meydana gelen sanayi devrimi ve onun getirdiği sosyal ve ekonomik değişimler gösterilebilir. Sosyal alandan bağımsız olamayan sanat, hem gündeliği kaydetmeye hem de özgürleşerek içeriğinde sistem eleştirisine yer vermeye başlamıştır.

Tüm bunların ışığında, fotoğrafın sanatsal bir ifade biçimi kabul edilmesinde büyük etkisi olan "Avangard" döneme bakmak gerekmektedir. "Avangard" terimi altında toplanan akımlar, kelimenin kökeni çerçevesinde hem biçimsel hem de içerik olarak "öncü" bir tavrı benimseyen sanat eserlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamışlardır.

Bu dönemin ortaya çıkışına imkân tanıyan gelişmeler sosyal ve ekonomik gelişmeler olduğu kadar, daha önce bahsi geçtiği üzere dilbilimsel gelişmeler ve diğer bilimlerin felsefeden ayrılarak kendi kürsülerini kurması, dolayısıyla doğaya ve evrene bakışımızdaki değişimlere de dayandırılır. Dilin gelişimi, göstergelerin altında yatan anlamlara ve onun yan anlamlarına yönelik çözümlenmelerde bulunur; bunun haricinde felsefe, sosyoloji, antropoloji ve psikolojideki gelişmeler, insanlığın o güne kadarki yaşayışında sosyal ve teknik olarak hiç görmediği gelişmelere ve bu yeni gerçeklik algısına uyum göstermesinde yardımcı olur.

Endüstri toplumunu şekillendiren "modernist düşünce"nin beraberinde getirdiği olumsuz sonuçlar, onun doğanın işleyişini ve toplum düzenini açıklayıp, tüm bunlara getirmek istediği mutlak çözümün önüne geçmiştir. Salgınlar, kıtlık, yoksulluk, savaş, ölüm vb. felaketlere getireceği çözüm ile sonucunda yaratmayı tasarladığı ideal toplum modeli, insanlığı büyük bir

çöküşün eşiğine getirmiştir. Ancak buradan çıkan olumlu sonuçlar da mevcuttur; gelinen bu noktada, "Avangard" düşünce, sadece yaşanan gelişmelere ayak uydurmakla kalmamış, aynı zamanda yaşanan felaketlerin boyutlarını ortaya koymuş ve onun yaralarını sarmakta güçlük çeken insanlığa bir çıkış yolu bulmasına zemin hazırlamıştır.

Avangard sanat İsmail Tunalı tarafından şu şekilde tanımlanmıştır;

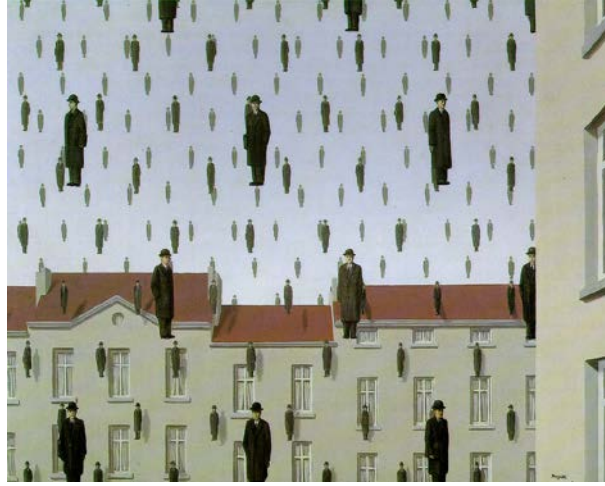
"..., mantık dışılığı, saçmalığı, paradox'u, garabeti, çelişkiyi alışılmışın dışında, ahlak ve töre dışı olmayı, ama, temelde yeniliği bir temel kültür ve sanat kategorisi yaparak, geleneksel duygu ve düşünce formlarına karşı çıkmak ve başkaldırmaktır. Bu niteliğiyle de, kültür yaşamında, müzikte, edebiyatta ve plastik sanatlarda yenilikçi ve bir bakıma devrimci bir eylem olarak ortaya çıkar." (Tunalı, 2008, s.193)

Bu çerçevede ele alındığında fotoğrafın en aktif olduğu ve kavramsallaşma ekseninde en verimli üretimin olduğu akımlar olarak dada, sürrealizm görülür; Dadaizm, kavramsal sanatta olduğu gibi belirli bir ekol yaratmaktan kaçınmış, malzemeye bağlı kalmadan, sanatçının zihnindeki düşünceyi aktarmasını ön plana çıkarmıştır. Sürrealizm ise, nesnenin anlamını kendi görüntüsünden değil, onun insanın zihninde oluşan imgesinden aldığını savunan bir akımdı. Yine biçimsel tavra değil, kurguya ve kompozisyona bağlı olarak aktarılmak istenen düşünceye yoğunlaşıyordu.



Şekil 3. "Dadaizm" örneklerinden, "Gift" (Hediye), Man Ray, 1921.

Psikanaliz ve dilbilim alanındaki gelişmeler, bu alanların her ikisinde de dil-imge ilişkisini ve nesne-imge ilişkisini o güne kadar ele alınan biçimlerden oldukça farklı yorumlayarak gündelik dünyayı açıklamaya, onun çıkmazlarına çözüm aramaya çabalamışlardır. Döneme hâkim olan yapıcı-yıkıcılık, 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya konulacak yeni dünya düzenini açıklamaya çalışan soyut sanat ve sonrasında kavramsal sanatın zeminini oluşturur. Sanat üretimi, yüzyılın ilk yarısını etkisi altına alan yıkımların yükü altında can çekişen medeniyetin imdat çığılığına dönüşür. Uygarlığın her alanında olduğu gibi, formül haline getirilen ve tüm felaketlere karşı bir çözüm sunacağını iddia eden modernist düşüncenin yıkılmasıyla, sanat alanı da aynı hayal kırıklığına uğrar ve akımların akademik sınıflandırma ile tanımlamasını terk edip, daha eklektik ve işlevin ön planda tutulduğu, biçimin geri plana atıldığı bir tavrı benimser.



Şekil 4. “Sürrealizm” örneklerinden, “Repetition, Rythm and Pattern” (Tekrar, Ritim ve Doku), René Magritte, 1953.

Kavramsal sanat, nesnenin kendisi, biçimi, estetik değeri ve yorumlanması -el ustalığı da bir kenara konarak- içerikte mesaj verilme eylemi geri plana atılarak, nesnelerin ve olguların temel anlamları ve duyumsamaları peşinde ve tüm bunların temel anlamları üzerine gitmeyi merkezine alır. Sanatçı içinde bulunduğu sosyal ve ekonomik ortamın şemasını esas alsa da aslında güncelin, gerçeğin ve aynı zamanda onun arkasındaki anlamın, yorum katmadan ve en önemlisi izleyeni manipüle etmeden, onun da yorumunu da esere dahil ederek imge üreten bir “açık yapıt” üretmeye çalışır. Sol Le Witt, bu durumu şu şekilde açıklamaya çalışır;

“Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşmeye zorunluluğu yoktur.” (Germaner, 1960, s. 47-48)

Ancak tabii ki kavramsal sanatın ilerleyen dönemlerinde, öncelikle dil-nesne ilişkisi çerçevesinde ifade biçimleri, eserin maddeye dönüşmeden sadece düşünce veya yazı aşamasında kalması, durumu değiştirmiştir. Kavramsal sanatın erken dönem örneklerinin üzerinde büyük etkisi olan, filozof Wittgenstein, “Tractatus Logico-Philosophicus” adlı eserinde dilin, resimsel bir yeniden- üretim biçiminde, gerçekliği yeniden ürettiği ya da yeniden oluşturduğu düşüncesinden hareket eder (Yılmaz, 2006, s. 228). Dil, yeryüzünde bulunan nesne ve olguların her birine ad vermektedir. Bu yolla dil tüm varlığıyla dünyayı resmetmektedir;

“Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir. Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi görerek buluruz. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştiremez. Her akşam güneşin batışını görürüz. Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman.” (Berger, 2002, s. 7)

Ancak dil-nesne üzerinden imgenin yorumlanması tavrından ilerleyen dönemlerde vazgeçilmiş, özellikle fotoğraf disiplininde kavramsal sanatın en verimli dönemi olan “yeni nesnelcilik” gündeme gelmiştir. Sanatçılar bu sayede yazı ya da kavram ile düşüncelerini ifade etmek yerine, yine bir aygıt aracılığı ile eserlerini biçimsel hale getirmeye başlamışlardır. Nesnenin kendisine veya esere hiç müdahale etmeden, nesnesini yüceltmeden, neredeyse bir akademik araştırma niteliği ile nesnenin doğrudan ve ilk anlamı ile izleyiciye sunularak, izleyicinin onun gerçekliğine dair dogmatik olarak kabul ettiği birtakım doğruları yıkması ve içerisinde bulunduğu gerçekliği doğrudan algılaması amacını gütmüştür.

Bu konuyla ilgili olarak, teoriye destek olacak şekilde çağdaş fotoğraf sanatı alanından ele alınması gereken birkaç isimden bahsetmek gerekir; “Sinema Salonları” (1992) çalışması ile

Hiroshi Sugimoto, uzun pozlandırma süresi ile film gösterimi sırasında sinema perdelerini fotoğraflayan sanatçı, fotoğraf anı'nın biricik ve geçmişte kaldığına karşı çıkar tavidir. Tüm filmi pozlandırınca ortaya çıkan koyu karanlık içindeki parlak beyazlık, hafızamızın tüm anıları geri çağırırken yaşadığı bulanıklığı, kesinliğin faydasızlığını temsil eder. Erken dönem fotoğraf üretimlerinin, insanların algısında yarattığı "fotoğraf gerçeği gösterir" yanılgısını, biçimsel olarak sorgulamanın peşine düşmüştür;

"Fotoğraf makinesi, an'ı, o an'ın süresi içinde resmeden bir aygıttır. Resmedilen an ile resmedilme an'ı çakışır." (Kılıç, 2008, s. 109)



Şekil 5. "Theaters" (Sinema Salonları) serisinden "Radio City Hall", Hiroshi Sugimoto, 1978.

Uzun süredir resmin elinde bulunan bir özerk durum tekrar fotoğrafın eline geçmiştir. Fotoğrafın sanat alanına girişinden günümüze geçirdiği evrim ve çağdaş sanat ile iç içe geçmiş ifade biçimi, onun bu özgürlüğü yeniden kazanmasına yol açmıştır;

"Artık kameranın varolması nedeniyle, ressamlar fotoğrafın estetik formülasında büyük önem taşıyan iki faktör olan anın dolaysızlığı ve ışığın alışılmamış niteliğini yeniden keşfetmeye yöneldiler." (Monaco, 2014, s. 44)

Monaco tarafından ifade edildiği biçimiyle resmin yaşadığı bu özgürlük durumu, kavramsal sanat, göstergebilim yardımı ile fotoğrafın anlatım dilini sorgulamasına ve güncel sanatın alanına bu ve benzeri kavramsal örneklerle tekrar girmesine yol açmıştır.

Bu çalışmaya konu olan sanatçıya değinmeden önce son olarak benzeri bir şekilde temsilin yanıltıcılığı ve gerçeklik konusunu sorgulayan bir başka sanatçı Sophie Calle'in işlerine yer vermek gerekmektedir;

"Fransız sanatçı Sohie Calle'nin sanatsal stratejiyi günlük yaşamla harmanlaması, kavramsal olarak yönlendirilen fotoğrafçılığın en zorlayıcı gerçekleştirmelerinden biridir." (Cotton, 2004, s.23)



Şekil 6. "What Do You See?" (Ne Görüyorsun?), Sophie Calle, 2013.

Bu çalışmaya benzer bir düşünce ile geliştirdiği "What Do You See?" (Ne Görüyorsun?) isimli çalışmasında sanatçı, Thomas Struth'un "Museum Photographs" (Müze Fotoğrafları) çalışmasında benzer bir şekilde, sanat eserini belgelerken bir izleyici ile beraber fotoğraflar. Ancak buradaki fark ilk öncelikle planlı bir çekim olmasıdır, çünkü fotoğrafı çekilen sanat izleyicisi, eylemi esnasında poz verir. Bir ikinci fark ise fotoğraflara konu olan sanat eseri kadrajda yer almaz sadece çerçevesi yer almaktadır, yani sanat eseri yerinde yoktur (Harris, 2013).



Şekil 7. "Museum Photographs" (Müze Fotoğrafları) serisinden "Louvre 4", Thomas Struth, 1989.

Bu kavramsal çalışmada sanatçı, Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" işinde olduğu gibi izleyiciye sorular sorar, ve benzer şekilde dil ile imge arasında bir bağ kurar. Calle'in eserini oluşturan metinlerde, fotoğraflarda yer alan izleyiciye ne gördüğü sorulmuş ve onlardan alınan cevaplar da çerçevesel olarak eserin yanında sergilenmiştir. Aynı zamanda bu yolla, aynı Sugimoto'nun "Sinema Salonları" eserinde yaptığına benzer şekilde, imgenin izleyicinin geçmiş

deneyimlerine bağlı olarak yaptığı okuma ve eserin izleyicinin belleğinde geriye bıraktığı tortuya işaret eder:

“Bir görüntü daima düşünmek için gerekli olanı gösterir, düşüncenin kendisini değil.” (Bright, 2005, s.120)



Şekil 8. “One and Three Chairs” (Bir ve Üç Sandalye), Joseph Kosuth, 1965.

Dolayısıyla; yukarıda bahsi geçen bu sanatçıların ortak zemini olarak, konularını kavramsal çerçevede ele almaları, ve bunu yaparken nesne-dil-imge ilişkisine vurgu yaparak gerçekliği sorgulamaları, gösterilebilir. Dolayısıyla Jeff Wall, kavramsal sanat ve fotoğraf ilişkisini şu şekilde özetlemiştir;

“Kavramsal sanatın ana başarılarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır ya da fotoğraflar aracılığıyla” (Wall, 1995, s. 253)

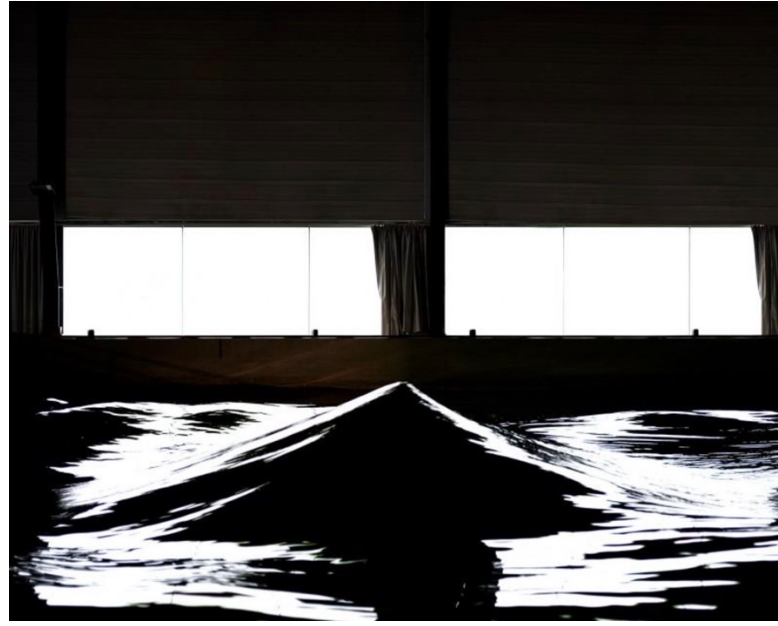
Tüm bu düşünceleri temellendiren durum ise, fotoğrafın semiyotik okumalarından ileri gelmektedir. Fotoğrafın keşfi ile göstergebilimsel çözümlemesinin yapıldığı zamana kadar geçen süreçte bir ideolojik aygıt olarak kullanılmasından dolayı tecrübe edilen avantaj ve dezavantajlar, onun gerçeklikle olan ilişkisini sorgulamayı bir gereklilik haline getirmiştir. Kavramsal sanat alanı bu meseleye bir çözüm bulmak niyetinde değildir, ancak cihazın yaydığı kültürel mesajlar konusunda kendi izleyicisine, saf görüntü ile karşı karşıya olmadığını, onu ne şekilde olursa olsun sorgulamasını tembih eder. “Fotoğraf Üzerine” eserinde Sontag, fotoğraf-gerçeklik ilişkisini şu şekilde ortaya koymuştur;

“Platon’un mağarasında hala iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor.” (Sontag, 1999, s.19)

3.3. Marina Gadoenex’in “İmajdan Sonra” Serisi

1977 Paris doğumlu sanatçı Marina Gadoenex, “Arles Ulusal Fotoğraf Okulu”nda eğitimini tamamlamış ve 2006’da HSBC Fotoğraf Ödülü ve 2018 yılında “Rencontres d’Arles” (Arles Buluşmaları) isimli fotoğraf festivalinde “Dummy Book” (model kitap) ödülünü kazanmıştır. Amerika, İngiltere, Almanya, Fransa’nın önde gelen galerilerinde ve dünyanın birçok ülkesinde sergilenmiş olan sanatçı, Fransız çağdaş fotoğraf sahnesinin önde gelen temsilcilerinden biridir. (Galerie Christophe Gaillard, 2020)

Sanatçı çalışmalarında düşüncesini aktarırken, belgesel fotoğraf estetiğinin birleştirici niteliğini, stüdyo, reproduksiyon, bilimsel çalışma kaydı, manzara fotoğrafı biçimselliğiyle, gerçek ile kurgunun kesişim noktasında kompozisyonlarını oluşturmaktadır (RVB Books, 2018). Çalışmalarından "Phénomènes"da (Fenomen), 2014 yılında "Fransa Ulusal uzay Araştırma Merkezi"nde davetli sanatçı programı ile çalışırken kaydettiği, meteorolojik ve astrofizik fenomenlerin araştırıldığı mekanları belgelemiştir. Gök olayları, fırtınalar, depremler, yanardağ patlamaları meteorlar, kara delikler vb. doğa olaylarının bilim adamları tarafından yapay biçimde üretildiği ve neden-sonuç ilişkilerinin analiz edilmeye çalışıldığı laboratuvarında, sanatçı bu deneylerin bir kısmını sanki gerçekten oluyormuş gibi kurgulayarak kaydetmiştir. (Recontres d'Arles, 2019)



Şekil 9. "Untitled/Waves#1" (İsimsiz/Dalgalar#1), "Phénomnes" (Fenomenler) serisinden, Marina Gadonneix, 2019.

Burada tüm çalışmalarında olduğu gibi iki anlamlı bir düzlem peşinde koşmaktadır. İlki; tüm bu doğa olayları aslında gerçekten olmamakta ve simülasyonu bilim adamları tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu durumda Gadonneix, aslında çevresinde meydana gelen bir olayı belgelemekte ve kurgusal bir eser üretmemektedir. Ancak ikinci düzlemde ise, sanatçı konusuna yaklaşırken onun ile arasına koyduğu mesafe, bakış açısı ve perspektiften dolayı, gerçekte simülasyon olarak gerçekleşen bir olayı izleyiciye sanki gerçekten oluyormuş gibi aktararak izleyicisinin zihninde bir sorgulama başlatmak niyetindedir. Burada, bilimsel çalışmanın özündeki neden-sonuç, deney, güvenilir bilgi kaynağı gibi olgular, yapay bir ortamda gerçekleştirilen doğal fenomenlerin ne kadar doğruyu yansıttığı açısından sorgulandığı gibi, hem de kayıt aygıtının, yani fotoğraf makinesinin bunu gerçekleştirirken ne kadar gerçeği yansıttığı sorusunu da izleyiciye sorma niyetindedir.

Sanatçı, birçok çalışmasında olduğu gibi bu çalışmasında da, ele aldığı konuların gerçekleştiği mekanları bilginin ve düşüncenin üretildiği merkezler olarak, betimlemektedir. Bu kompozisyonlar, deneyden edinilen bilgi sonrasındaki çalışmalara veya açıklanamayan fenomenlere işaret etme amacındadır. Sanatçının buradaki amacı, deney ve sonucun yanlışlığını kanıtlamaktan çok, bilimin ve deneyin doğasını sorgulamaktır. İnsanın kendi doğasından kaynaklanan "yaşamda kalma isteği"nin, aynı sanat eseri oluştururken olduğu gibi bilimsel deneyler yaparken de devreye girdiğini, kendine özgü bir bakış açısıyla tekrar yorumlamak peşindedir.

Sanatçının aynı izlekte yapmış olduğu bir başka eseri ise "The House That Burns Everyday" (Her Gün Yanan Ev) isimli çalışmasıdır. Bu çalışmasında, itfaiye çalışanlarının yangınları söndürmek, engellemek ya da yangına karşı önlemler almak adına eğitimlerinin yapıldığı veya uzman itfaiyecilerin pratik yaptıkları bir model evi konu almaktadır (Nederlands Fotomuseum Collection, 2012) Birçok çalışmasında olduğu gibi hem teoride hem de pratikte, gözden uzak veya unutulmuş mekanların hikayelerini ön plana çıkartmak, bu gizli ve saklı kalmış sıradan yerlere önem atfetmek amacı peşinde koşmaktadır. Aynı Vermeer'in "Coğrafya Bilgini" veya "Astronomi Bilgini" çalışmalarında olduğu gibi, bu göz önünde bulunmayan ancak yaşamamızı kolaylaştıran ve en önemlisi devam ettirmemizi sağlayan, gözden ırak şahsiyetleri ön plana taşıma dürtüsüne benzer bir şekilde hareket etmektedir.



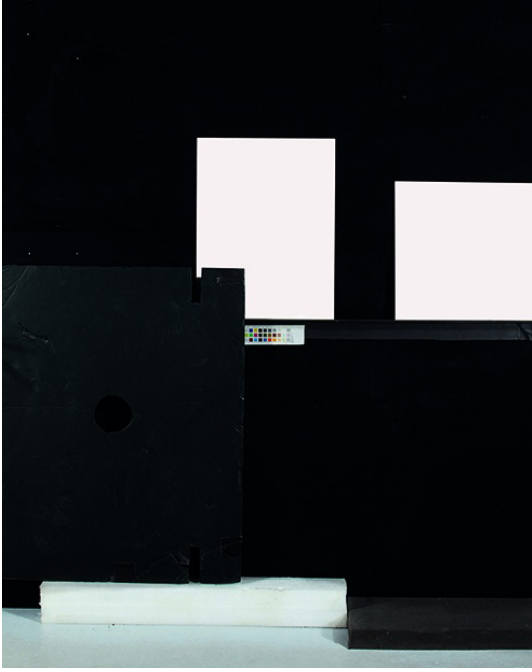
Şekil 10. "Kitchen 2" (Mutfak 2), "The House That Burns Everyday" (Her Gün Yanan Ev) serisinden, Marina Gadonneix, 2012.

Bu mekanların, gündelik gazetelerde veya televizyonlarda yer almayan hikayelerini izleyiciye ulaştırmakta ve onlara öncelikle bir önem atfetmektedir. İkinci aşamada ise aynı "Fenomen" çalışmasında olduğu gibi, gerçek olayların kurgulandığı bir mekanı, perspektif yolu ile tekrar kompozite ederek oluşturduğu karanlık ve tekinsiz atmosfer ile, izleyicinin hiçbir zaman tanık olamayacağı gizemli bir deneyime tanıklık etmesini sağlamakta ve yine yapay bir deney alanı ile manipüle edilmiş sonuçlarını "türünü devam ettirmesi" kaygısı ile kayıt altına alan tüm diğer sanatsal üretim biçimlerini de bu anlatının sorgulama aşaması için devreye sokmaktadır. (Printed Matter, Inc. Catalog, 2012)

Bu çalışmaya konu olan "After the Image" (İmajdan Sonra), az önce değinilen diğer iki çalışmaya izlek olarak çok benzemektedir. Ancak sanatçı bu sefer gözlemine kendi alanına, yani sanatsal üretime çevirmiştir. Seride yer alan fotoğraflara bakıldığında, stüdyo ortamına benzeyen bir tiyatro sahnesinde oluşturulmuş kompozisyonlarda, bu ortamın gerekliliği olan teçhizatlar, aksesuarlar ve yardımcı öğelerin farkına varılmaktadır. Aydınlatma ekipmanları, uç ayaklar, fon kağıtları, renk kartelası, kaideler, yansıtıcılar vb. gibi birçok öğe, geometrik bir düzen içerisinde sahnede yerlerini almaktadırlar.

Ancak az çok bir film ya da fotoğraf setine aşına olan seyirci, bazı eserlerdeki minimal kompozisyon ve açık-koyu dengesi bakımından bir şüpheye düşmese de birçoğunda da tüm bu

nesnelerin tek başına yeterli olmadıklarını, bu sahnede birtakım öğelerin eksik olduğunu fark etmektedirler. Bu sahneler, çekim bittikten sonra artakalan set malzemelerinden başka bir şey değildir. Boş kaideler, boşlukta duran malzemeler, boşluğu aydınlatan ışıklar, boş arka plan vb. gibi öğeler, ön planda çekimi yapılan nesnelerin formuna az da olsa ipucu olacak boşluklar, aynı Sophie Calle'un "Ne Görüyorsun?" isimli çalışmasındaki boş çerçevelere benzemektedir.



Şekil 11. "Untitled, Time Exposed Portfolio, Hiroshi Sugimoto" (İsimsiz, Zamanı Pozlarken, Hiroshi Sugimoto, Kitap) Marina Gadonneix, 2014.



Şekil 12. "Time Exposed" (Zamanı Pozlarken) Hiroshi Sugimoto, 1995.

Burada farklı olarak, kadrajın içerisinde, eseri kavramsal açıdan tamamlayan izleyici ve yorumu yoktur. Bunun yerine sanatçının eser ile ilgili ortaya koyduğu manifestodan faydalanılır. Yani Gaddoneix "İmajdan Sonra" başlığını bu amaçla kullanmıştır ve açıklamalarında da buna yer vermiştir. Bu bilgilendirmeyi alan izleyici eseri bu çerçevede değerlendirmeye başlar.



Şekil 13. "Untitled, Clipped Branches, Jeff Wall" (İsimsiz, Budanmış Ağaç Kökleri, Jeff Wall), Marina Gadonneix, 2014.



Şekil 14. "Clipped Branches" (Budanmış Ağaç Kökleri), Jeff Wall, 1999.

Sanatçının bu serisi de aynı bahsi geçen çalışmalara benzer şekilde, yaşamımızda yeri ve önemi olan, ancak hiçbir şekilde ön plana çıkmayan nesne ve durumlar ile ilgilidir. Bir nevi "kamera arkası" görüntüsü olarak kurgulanmış bu sahnelerin, bir sanat eseri reproduksiyonu sonrasında boş olarak düzenlemiş olduğu belirtilince, eserlerin anlamları değişmektedir;

"Gadonneix, sanatçı atölyesinin zengin ikonografik geleneğinin bir karşılığı olarak, orijinal olmasa da genellikle ihmal edilen bir konuyu ele alıyor: sanat eserlerinin reproduksiyonu için fotoğraf stüdyosu." (Gross, 2015)



Şekil 14. "Untitled, Au Tambour, Eugene Atget" (İsimsiz, Davul, Eugene Atget), Marina Gadonneix, 2015.



Şekil 15. "Untitled, Classroom, Lynne Cohen" (İsimsiz, Sınıf, Lynne Cohen), Marina Gadonneix, 2015.

Öncelik bu noktada, Kosuth ve Calle'ın metin destekli kavramsal sanat ürünü fotoğraflarına bir gönderme olduğu söylenebilir. İkinci planda ise bir sahneden "artakalan" kaydı ile değil, aslında Sugimoto'nun "sinema salonları"nda olduğu gibi, "eserin izleyicinin belleğinde geriye bıraktığı tortuya" işaret etme durumu vardır. Ancak bunu tersine çevirir. Sugimoto sinema filminin tamamını fotoğrafa aktarır, ancak Gadonneix, gelecek nesiller ve insanlığın ortak belleği için yapılan bir kayıt eylemini kaydetmiştir. Bu durum bir başka deyişle şu şekilde tanımlanabilir;

"Bu görüntüler eserleri göstermeden onların aurasına temas etmektedirler" (RVB Books, 2015)



Şekil 16. "Untitled, Le Baiser, Auguste Rodin" (İsimsiz, Öpücük, Auguste Rodin) Marina Gadonneix, 2014.

Şekil 17. Le Baiser (Öpücük), Auguste Rodin, 1882.

İhsî geçtinin özünde yer alan biçimsel ve düşünsel amaçlara dayanmaktadır. Özne görünmezdir, sanat eserini göremeyiz ve sahne boştur. Bu durum, her bir izleyicinin zihnini, birbirinden farklı olacak şekilde, gördüğü boşlukları sahnenin içeriğine dair hiçbir referans olmadan kendi tecrübe ve bilgilerine dayanarak doldurmaya sevk eder;

"...gören ve okuyucunun bilgisini sınamak (veya pohpohlamak) değil, görmek ve bilmek arzumuzu harekete geçirmek ve beslemek amaçtır." (Gross, 2015)

Dolayısıyla, aktarılan mesaj tamamıyla izleyicinin geçmiş deneyimleri ve beğenisine bırakılırken, yalnızca izleri kalan bir şeyi hayal etmeye ve izleyiciyi sanat eserini tam olarak tanımlamaya sevk eder.

Ancak sanatçı ile izleyici arasındaki bu iletişim ilginç bir şekilde kurulmuştur. Gadoennix, boş bir fonda düzenlemiş olduğu minimal kompozisyonlarda, reproduksiyonu çekilmiş sanat eserinin yerine, bu çekimlerden arta kalan izleri konu edinirken, bu izler sayesinde, izleyicinin kendi kendine "acaba burada daha önce ne vardı?" sorusunu sormasını amaçlamıştır. Sanatçı, yavaş yavaş bu boş alanlardaki kompozisyonların, adeta bir enstalasyon gibi, orada daha önce var olan sanat yapıtının yerini almasını ve yeni kompozisyonun artık kendisini bir estetik beğeni ögesi olarak göstermesini amaçlamıştır. Düz siyah ve beyaz yüzeylerin tipik temizliği ile oluşturulan setler, Gadonneix'in görüntülerinde vurguladığı, geometrik soyutlamalara yaklaşan minimalist kompozisyonlardır. Fotoğraf serisinin asıl konusu, görünmez olmanın ardındaki sanata dönüşüdür;

"...titizlikle planlanmış ve inşa edilmiş bu setler, tüm dikkati 'gerçek' sanat eserine vermek içindir." (Gup Magazine Preview, 2015)



Şekil 18. "Untitled, Tête sur Tige, Alberto Giacometti" (İsimsiz, Çubuk Üzerinde Kafa, Alberto Giacometti), Marina Gadonneix, 2014.

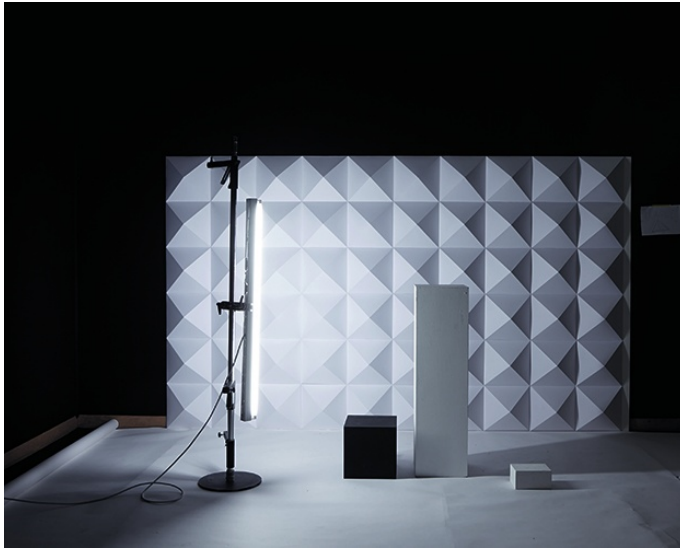


Şekil 19. "Tête sur Tige" (Çubuk Üzerinde Kafa) Alberto Giacometti, 1947.

Bu çalışmada ele alındığı üzere "İmajdan Sonra" serisi, aynı mantık ve izlekte üretilmiş, ancak bu sefer sanat eseri kavramının üzerine eğilen bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, izleyicinin, "araştırma, öğrenme ve aktarma" güdülerini motive edip öncelikle eser hakkında bir yorumda bulunmasına teşvik etmektedir. Sonrasında ise, stüdyoda çekim anında bulunan eserler konusunda hayal kurmasını istemektedir. Ancak en sonunda, Gadoennix'in

ürettiği eserlerin merkezinde olan minimal siyah-beyaz kompozisyonları, reproduksiyonu yapılan eserlerin aurasından faydalanarak, sanat eseri kavramını irdeleyen, yeni bir eser olarak ortaya koymaktadır;

“Böylelikle, amacın bir fotografik sürecin perde arkasını belgelemekten çok, referans sistemi ile görme özerkliği arasında sürekli bir hareket halinde görüntünün diğer tarafını öne çıkarmak olduğu netleşir. Temsil edilen mekanların işlevselliği uzaktan tutulduğundan (ancak hiçbir zaman tamamen silinmediğinden), izleyicinin dikkati kendi şekillerine odaklanır. Bu haliyle düşünüldüğünde, yüzeyler ve hacimler enstalasyon parçalarına dönüştürülmüş gibi görünüyor, geçici yapılar da ton, teatralite ve akıl oyunları dahil olmak üzere minimalist veya kavramsal. Görüntülerden bazıları hem şifreli hem de zarif siyahların ve beyazların ince soyutlamalarıdır.” (Gross, 2015)



Şekil 20. “Untitled, Composition, Victor Vasarely” (İsimsiz, Kompozisyon, Victor Vasarely), Marina Gadonneix, 2014.



Şekil 21. “Untitled, Baton, André Cadere” (İsimsiz, Çubuk, Andre Cadere), Marina Gadonneix, 2015.

4. Sonuç

Bahsedildiği üzere, biçim veya imge, dilden önce gelen bir iletişim yolu olmuştur. İnsanlık, daha karmaşık ve entelektüel bir enformasyon aktarımından önce hareket ve biçimlerle iletişim kurmuştur. Dolayısıyla, soyut ya da somut herhangi bir olayı, durumu, nesneyi veya mekânı önce sembollerle temsil etmenin yollarını aramış, daha sonra bir uzlaşım varmış ve aynı biçim ve simgeler üzerinde bir dil oluşturmuştur. Ancak tarih süresince edinilen tecrübeler, coğrafya farklılıkları, ifade biçimlerinin gelişimi ve bunların anlamlarının çözümlenmesindeki kabiliyetlerin gelişimi, özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında meydana gelen travma, bu anlamların artık ortak olmadığı ve hatta izleyicinin tecrübesi çerçevesinde devamlı gelişen, bir anlam bütünü içerisinde gelişmesine yol açmıştır. Bu çerçevede sanat eserinin içeriğini oluşturma özerkliği sanatçıdan alınıp izleyici, zaman, mekân ve kavramın ortaklığına teslim edilmiştir.

Kavramsal sanat, dil ile imge ilişkisinin en belirgin yansıması olarak çağdaş sanattaki yerini almıştır. Sanat eserinin anlam düzlemlerinin analizi, ikonoloji, psikanaliz, dilbilim ve göstergebilim sayesinde mümkün olmuştur. Bu analizin temel yapıtaşları ortaya konduktan sonra da formül tersine işletilerek kavramsal sanatın şeması ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmaya konu olan sanatçı Marina Gadoennix, bu sanat pratiğinin çağdaş fotoğraf alanında önde gelen bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı çalışmalarında yer verdiği

mekanları öncelikle "yapay deney" alanlarından seçmiştir. Bu sayede, aynı Rönesans tablolarında olduğu gibi, öncelikle pek de ilgi görmeyen mekân ve olayları gündeme taşımaktadır. Bu mekanlarda meydana gelen olaylar gerçekten olmaktadır, yani fotoğraflarda kurgusal bir karakterden daha çok bir belgeleme karakteri hakimdir. Ancak bu olaylar doğal yollarla değil yapay şartlar altında gerçekleşmektedir. Burada insanın bilgi edinme yöntemleri, deney-gözlem-sonuç ve bunların kayıt süreci sorgulanmaktadır. Aynı zamanda bilim ve sanat gibi dünyayı anlamak ve açıklamak için geliştirilen iki farklı yöntemin aslında ortak bir özden geldiğine; "araştırma, öğrenme ve aktarma" ihtiyacından geldiğine de işaret etmektedir.

Gadoennix bu enigmatik yapıyı kurarken, tek sorgusunu, mekânın niteliği veya oranın kurgu bir sahne olup olmadığı üzerine inşa etmez. Aynı zamanda izleyiciyi "gerçek nedir?" sorusuna yönlendirmek istemektedir. Fotoğrafın gerçekliğin kanıtı olması yanılgısından yola çıkarak; "temsilin yeniden kurgulanarak farklı bir temsil oluşturması" üzerinden, sorusunu sormaya çalışır. Bu noktada aygıtı ve sanatçıyı devre dışı bırakan Gadoennix, sonuç görüntünün daima izleyicinin zihninde oluşan "gölge" olduğuna işaret etmeye çalışmaktadır. Gerçek olarak düşündüğümüz mekân ile sonradan inşa edilerek yapılan ve sözde gerçek olmayan mekân arasındaki farkı, fotoğraf aygıtının kabiliyeti ve bilinirliği ile kitle iletişiminin temel esasları üzerinden, felsefi bir eleştiri ile ortaya koyma niyetindedir. Aynı zamanda tekrar değinmek gerekir ki, tüm bu mekanizmanın, insanlığın "araştırma, öğrenme ve aktarma" kabiliyetleri ve dürtüsü çerçevesinde, yaptığı tüm eylemlerle aynı değere sahip olduğunu savunmak da bu sanatçının işlerinin ele alınması çerçevesinde yanlış olmayacaktır.

Sanatçının bu çalışmada ele alınan serisi "After the Image" (İmajdan Sonra) serisi ise, dil ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir çalışmasıdır. Sanat eserlerinin analizi ve açıklamasında önemli bir yer tutan göstergibilimsel yöntemin temelinde dilbilimin yer alması, "İmajdan Sonra" çalışmasının sanat ile dil ilişkisi çerçevesinde şekillenmesi, bu serideki eserleri kavramsal sanatın sınırlarına dahil eder ve onların bu alanın içerisinde değerlendirilmesini zorunlu kılar. Fotoğrafı kavramsal sanatın içerisinde kullanan öncülleri gibi, özellikle eser isimlerinde ve açıklamalarında verdiği detaylar, anlatım biçiminin didaktik bir karaktere bürünmesine yol açmaz. Tam tersine serinin isminde de olduğu gibi, eserlerin sahip olduğu gizemli atmosferi daha da arttırmaktadır. Sanki, kimyasal fotoğraf sürecinde olan negatif-pozitif yönteminin fiziksel olarak vücut bulmuş halidir. Ancak bu negatif-pozitif ilişkisi, nesnenin kendisinin farklı iki türlü hali ile değil, varlığı ve yokluğu ile temsil edilmektedir. Bu durumda, reproduksiyonu çekilen eser kompozisyonun içinde varlığını sürdürüyorsa, ortaya çıkan fotoğraf ticari amaçlı bir kopyalamadan öteye gitmezken, eserin yok olduğu, minimal bir kompozisyona sahip, çekim sonrası fotoğrafları ise yeni ve farklı bir sanat eseri olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Hem metinden, hem de reproduksiyonu fotoğraflanan sanat eserinin kendisinden faydalanan eserler, en sonunda ortaya sunduğu yeni görsellikle sadece klasik bir estetik anlayışını reddetmez; kendine özgü bir estetik anlayışı oluşturmak için bir adım attığı gibi diğer yandan eserin insan zihninde uyandırdığı hissiyatı ve bellekte oluşturduğu son "imajı" sorgulama peşindedir.

Bu bağlamda; serinin sahip olduğu "İmajdan Sonra" ismi, sanatçının bu çalışması için şöyle bir anlam taşımaktadır; kelimenin tam anlamı ile, sanat tarihine mal olmuş, önde gelen sanat eserlerinin yerleri boşaldığında geriye kalan boşluğu anlatmaktadır. Bu boşluk eserin ismindeki detayların, izleyicinin hafızasında uyandırdığı görüntüye bağlı kalarak oluşmaktadır. Çünkü bu görüntünün oluşması sadece görmekten ibaret değil, o eseri gördüğümüz andaki tecrübemizden başlayarak, onun hakkında duyduğumuz veya okuduğumuz her unsur ile şekillnemesine yol açmaktadır. Böylelikle görmeye dayalı hatırlamanın sadece gözde değil aynı zamandan zihinde ve ona bağlı olan diğer melekelerde, konuşma-okuma-yazma gibi dili ilgilendiren unsurlarla beraber değerlendirilmesi düşündürülmektedir.

Bu durum aslında, sanatçının fotoğraf makinesini aktarıcı bir araç, sonuçta oluşan imajı ise esas amaç olarak kabul ettiğini ortaya koymaktadır. Geleneksel fotoğraf anlayışında olduğu gibi, bir nesne, mekan, obje veya bir şahsı barındırmayan ve minimal kompozisyonlarla oluşturulmuş eserler, geleneksel görüntüleme yöntemlerini sorgulamaktadır. Sadece bir aygıt veya göz ile değil, aynı zamanda bellek ile, kelimeler ile birlikte görmeyi başardığımızı savunmaktadır. Fotoğraf makinasının yarattığı görsel kaydı değil, yardımcı öğelerin tam bir işbirliği içerisinde oluşturduğu imajı amaçladığını söylemektedir. Sanatsal üretimleri geleneksel anlamda üretilen biçimlerden arındırmak, bu biçimleri meydana getirmeyi mümkün kılan

aygıtlardan mükemmeliyetçilik anlamında uzaklaşmak, eserin alt metnine ağırlık vermek, eseri oluştururken sadece biçimlerden değil kelimelerden de destek almak, kavramsal sanatın başlangıcından bugüne amaçlarındandır. Tüm bu özellikleri başarı ile ortaya koyan "İmajdan Sonra" serisi, Gadonneix'in çağdaş fotoğraf sanatının kavramsal sanat başlığı altında ürettiği en önemli işlerinin başında gelmesine olanak tanımaktadır.

5. Kaynaklar

- Barthes, R. (2005). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat. Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2002). *Görme Biçimleri* (8. Basım), (Çev. Y. Salman), Metis Yayınevi.
- Bright, S. (2005). *Art Photography Now*. Thames and Hudson Publishing.
- Cotton, C. (2004). *The Photograph as Contemporary Art*. Thames and Hudson Publishing.
- Firat, K. (1998). *Dil Bağlamında Fotoğraf*, Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. Kabalcı Yayınevi.
- Gross, B. (2015). *Marina Gadonneix: After the Image*. RVB Books.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Dost Yayınları.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur?*, (Çev: Ertan Yılmaz). Oglak Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (3. Basım), (Çev: Reha Akçakaya). Altıkırkbeş Yayınları.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitabevi.
- Wall, J. (1995) *Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art, Reconsidering the Object of Art, 1965-1975* (p. 247-267). Los Angeles, Museum of Contemporary Art.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ütopya Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- URL-1, (2020) Galerie Christophe Gaillard,
<https://galeriegaillard.com/en/artists/9558-marina-gadonneix/biography/>
- URL-2, (2015) Gup Magazine Online.

<http://preview.gupmagazine.com/books/marina-gadonneix/after-the-image>

URL-3, (2013) Harris, M. What Do You See, Aperture Online, October 2013)

<https://aperture.org/editorial/what-do-you-see/>

URL-4, (2012) Nederlands Fotomuseum Collection.

<https://www.nederlandsfotomuseum.nl/webshop/the-house-that-burns-everyday-marina-gadonneix/>

URL-5, (2012) Printed Matter, Inc. Online.

<https://www.printedmatter.org/catalog/35857/>

URL-6, (2019) Rencontres d'Arles Online.

<https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/765/marina-gadonneix>

URL-7, (2018) RVB Books Online.

<https://rvb-books.com/products/marina-gadonneix-phenomenes>

URL-8, (2015) RVB Books Online.

<https://rvb-books.com/products/marina-gadonneix-after-the-image>

6. Extended Abstract

As the earliest known examples of painting belonging to humanity are in the caves of Altamira, Lascaux and Chauvet, the act of telling stories began 30,000 years ago through forms. Considering that the first known human species "Homo Sapiens" emerged on the African continent approximately 130,000 years ago, it should not be ignored as well as its psychological and social development, as well as the neurological and anatomical evolution that the species went through during the period of writing and form. In other words, a person needs to develop a social-behavioral ability or experience to interpret some events occurring in front of him and decide to transfer them for the continuation of his species, as well as develop the muscle-nervous system relationship to make these wall paintings. At this point, we can say that there is a collective consciousness – albeit in a primitive way – and at the same time, art is used as a language element within the framework of the preference to express all these in a formal way.

This intertwining of writing and artistic form has never ceased. However, the development of humanity within the framework of social relations has separated the usage areas of both due to needs. However, the plastic form never puts aside its task of storytelling, on the contrary, it has continued to convey its stories more widely and effectively throughout history. The work of art, which fulfills the main elements of communication with full competence, has only differentiated its field. As a result of this separation, the "essence" that is common in both areas of "narrative", that is, the imaginary thought that emerges during the transfer through imagination, has been separated.

Throughout the history of art, numerous allegories, different techniques, styles, forms of expression, etc. It has been explained by considering the elements that form the basis of plastic arts. Mythology, religion, literature, historical events, and many other subjects took shape and were recorded after the events took place or at the time of their occurrence with the possibilities of modern technology, with the discovery of photography. All these recording formats – whatever technology they have – are basically the transmission of the effort to "record reality as it is", with different ways of expression. In these analyzes, an evaluation was made by considering the recording technology and the event that was the subject of the work. It has been realized that all narrative systems have a sentence structure of their own, and both the singular meanings of the elements in the work and the meaning they reveal in terms of the composition they come together have begun to point to the third meaning that the final story creates in the mind of the viewer. Therefore, since the viewer's interpretation has been considered, it has been accepted that a work of art can have a grammar just like writing. This grammatical sum is called "iconology" in the traditional plastic arts, photography, and "semiotics" in more contemporary forms of production.

With the discovery of photography, the burden of recording daily life on the backs of traditional plastic art forms was relieved, and many other disciplines, as well as painting, could produce

freely. It can be easily observed that there has been a great difference in the narratives of the painting since the Renaissance. As the main reason for this, it is not enough to just state the documenting task to explain the whole issue. The reason for this is the industrial revolution that took place at the end of the enlightenment period and the social and economic changes it brought. Art, which could not be independent from the social sphere, started to record the daily life and started to include system criticism in its content by becoming free.

Conceptual art focuses on pursuing the basic meanings and sensations of objects and phenomena, and going on the basic meanings of all these, by putting the act of giving a message in the content to the background, putting aside the object itself, its form, aesthetic value, and interpretation - leaving aside the craftsmanship. Although the artist is based on the schema of the social and economic environment he is in, he tries to produce an "open work" that produces an image by including the interpretation of the contemporary, the reality and at the same time the meaning behind it, without adding interpretation and most importantly without manipulating the viewer.

While conveying his thoughts in his works, Gadonneix creates his compositions at the intersection of reality and fiction, with the unifying quality of documentary photography aesthetics, studio, reproduction, scientific study recording, landscape photography. In all his works, he pursues a two-meaning plane. First, all these natural events do not actually happen and are simulated by scientists. In this case, Gadonneix documents an event that took place around him and does not produce a fictional work. However, on the second plane, the artist intends to initiate a questioning in the minds of his audience by conveying an event that takes place as a simulation to the audience as if it were happening, due to the distance, point of view and perspective he puts between him and the artist while approaching his subject.

As in this work, the artist treats the places where the subjects he deals with take place, as centers where knowledge and thought are produced, like a theater stage. These places are recorded by the experts of the business to shed light on the subsequent studies or unexplained phenomena with the information obtained by making an artificial experiment of the subjects they deal with. Here, the artist reveals that, like the nature of the work of art, which reflects the same feelings and thoughts, even though positive results can be obtained, science also acquires some information through experimentation and can manipulate the information that will be valid until the next stage is revealed, according to the results. The aim here is to question the inadequacy and falsity of experiment, thought and result, rather as a different plane of "struggle for survival" that has originated from the same idea since the first human.

In his work "After the Image", the artist has turned his observation into his own field, namely artistic production. Looking at the photographs in the series, the equipments, accessories and auxiliary elements that are necessary for this environment are noticed in the compositions created on a theater stage like a studio environment. Lighting equipment, tripods, background papers, color charts, pedestals, reflectors, etc. Many elements such as these take their place on the stage in a geometrical order. However, towards the center of this equipment, a gap is noticed. Gadonneix's desire to make the audience think finds its meaning precisely in this space. In this space there is a universal concept of "artwork" or its aura.



Militer Rejimlerde İletişim Aracı Olarak 20. yy Afiş Sanatı

Poster Art In 20 Century As A Means Of Communication In Military Regimes

Elvan TEKİN  

Dr. Öğr. Üyesi, Fırat Üniversitesi İletişim Fak. Görsel İletişim Tas. Böl., Elazığ, 23100, Türkiye

Article history: Received 27.03.2022 / Accepted 10.05.2022

ÖZET ABSTRACT

Dünya 20. yüzyılın başlarında ekonomik, sosyal, siyasi, vb. açıdan günümüzdeki yapısına evrilmeye başlamıştır. Dönemin baş aktörleri olarak nitelenebilecek; Almanya, Rusya, İngiltere, Fransa, Amerika, Çin, Polonya, İspanya ve Japonya gibi ülkeler, tahakküm altına alabileceklerini düşündükleri ekonomik ve demografik açıdan daha küçük ülkelere karşı yüzyılın ilk çeyreğinde militer ve faşizan yaptırımları dikte ettirmeye çalışmıştır.

Militer rejimlerin temsilcileri, yönettikleri ülkelerde kendi yerlerini sağlamlaştırma adına milli bir paranoya yaratarak, propaganda yapma yoluna gitmişlerdir. Propaganda aracı olarak kitlelere hem görsel hem de coşkun duyguları doğrudan aktaracak olan *afiş sanatı* kullanılmıştır. Özellikle; makalenin ana ekseninde I. ve II. Dünya Savaşları ve Soğuk Savaş döneminde; Almanya'da, Sovyet Rusya'da ve Polonya'da üretilen propaganda afişlerinin karşılaştırılması yer almaktadır. Makalenin amacı; siyasi posterlerin kitleler üzerinde yarattığı emre itaat duygusunun, anlatım ve tasarım dilini göstermektir. Makale, literatür taraması, grafik tasarım incelemesi ve karşılaştırmalı betimsel yöntem ile gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Poster Sanatı, Propaganda, 20. Yüzyıl, Militer Rejimler

The World started to evolve to its present condition in terms of economical, social, political etc. At the start of XX. Century. Labelled as the leading actors of the period; the countries like Germany, Russia, England, France, America, China, Poland, Spain and Japan tried to impose military and fascistic sanctions on the smaller estates which they thought they could dominate, that were weaker in terms of economy and demographics in the first quarter of the century.

Representatives of military regimes have resorted to making propaganda by creating a national paranoia in order to consolidate their position in the countries they rule. *Poster art* was used as a propaganda tool, which would directly convey both visual and enthusiastic emotions to the masses. Especially; I. and II. in the main axis of the article. During the World Wars and the Cold War; There is a comparison of propaganda posters produced in Germany, Soviet Russia and Poland. The purpose of the article; It is to show the expression and design language of the feeling of obedience to the order created by the political posters on the masses. The article was carried out by literature review, graphic design review and comparative descriptive method.

Keywords: Poster Art, Propaganda, 20. Century, Military Regimes

1. GİRİŞ

20. yüzyılın ideolojik söylemleri, toplumsal dönüşümlerin gerçekleşmesinde önemli rol oynamıştır. Tüm ideolojilerin ortak söylemi; refah, mutluluk ve bolluğun yalnızca kendi iktidarları tarafından sağlanabileceği üzerine üretilmiştir. "*Üretim biçimi değiştiğinde ortaya çıkan sosyo-ekonomik koşullara uygun bir toplumsal dönüşüm kaçınılmaz olmaktadır. Bu süreçte ideolojiler umut veren ütopyalar olarak ortaya çıkmakta ve baskın olanı toplumsal dönüşümü yaratmaktadır*" (Akyıldız, 2006, s. 2). Bununla birlikte dönemin koşulları gereği umutsuzluk ve savaş içinde hayatta kalmaya çalışan toplumlar, Akyıldız'ın ifade ettiği gibi ideolojilere umut bağlamıştır. İdeolojilerin hayata geçirilmesi ve yaygınlaştırılması için ". . . geniş kitlelere en etkili şekilde ulaşmak isteyen tüm hükümetler sanatın gücünü fark edip bunu kullanmaktan çekinmemişlerdir" (Bingöl, 2011, s.94). Sanatın ise araçlaştırılıp görev atfedilmesi yakın yüzyıla özgü bir durum değildir. Tam tersine oldukça uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. 20. ve 21. yüzyılda bir sanat dalı olarak kabul gören afiş sanatı ideolojik fikirlerin halka aktarılması için yaygın ve etkili bir biçimde kullanılmıştır.

* Corresponding author.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

20. yy'da Almanya'da, Rusya'da ve Polonya'da üretilen propaganda afişleri üzerinden inceleme yapılmıştır. Söz konusu ülkelere ait ikişer afiş tasarımına yer verilmiş olup, bu afişer çizgi, renk, ton, doku, biçim, ölçü, denge (simetrik denge, asimetric denge), orantı ve görsel hiyerarşi, devamlılık, vurgulama gibi grafik tasarım unsurları üzerinden değerlendirilmiştir. Afişler, buldukları ülkelerin siyasi propaganda unsurlarını ve dönemin anlayışını en iyi şekilde yansıtmaları açısından seçilmiştir.

2.1. Yöntem

Makale, literatür taraması, kullanılan eleman ve ilkelerine göre, grafik tasarım incelemesi ve karşılaştırmalı betimsel yöntem ile gerçekleştirilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Afiş Tasarımı

Grafik tasarım, alanının kendine özgü biçim ve içeriği ile anlaşılır şekilde mesaj iletme kaygısı güden dallarından biridir. "*Afiş, geniş kitlelere görsel yöntemlerle seslenen iletişim araçlarından biri olarak XX. yüzyılın önemli grafik tasarım ürünlerindedir. Afişin gücü, sahip olduğu yalın ve dolaysız anlatımdan kaynaklanır*" (Gümüştekin, 2012, s.63). Sanat tarihine bakıldığında modern ve postmodern olarak nitelenebilecek akım ve düşünce biçimlerinin afiş tasarımının gelişimine katkı sağladığı görülmektedir. 18. yüzyılda renkli taş baskı tekniğiyle üretilmeye başlanan afiş sanatı, işlevselliği nedeniyle pek çok alanda kullanılmakta ve konuları gereği üç ana başlık altında toplanmaktadır. Bunlar; *Ticari Afişler, Kültürel Afişler ve Sosyal Afişlerdir*. Araştırmaya konu olan afişler sosyal afişler kapsamında değerlendirilmiştir. Bu afişler konusu ve kompozisyonu açısından dönemin otoriter rejimlerinde bazı unsurlara dikkat çekmeye çalıştıklarından dolayı önem arz etmektedir. Afişlerin belirlenen doktrinler çerçevesinde biçimin ve içeriğin mesaj verme kaygısıyla tabana ulaşması amaçlanmıştır. Propaganda afişlerinin bilgi yaymadaki görevi oldukça önemlidir.

3.1.1. Propaganda Afişleri

Tasarım süreci içerisinde bugünkü konumuna ulaşan afiş sanatının pek çok toplumsal olaya tanıklık ettiği görülmektedir. Propaganda afişleri toplumsal olayların duyurulmasında ve taraftar toplanmasında çok etkili olmuştur. Propaganda afişleri özellikle iki kavram üzerinden şekillenmektedir. Bunlar ideoloji ve propaganda terimleridir. İdeoloji üzerine yapılan araştırmalar Karl Marx ile başlamıştır. Ancak bu kavramın temellerinin atıldığı nokta, kimi araştırmacılara göre Aydınlanma Hareketi'ni oluşturan felsefecilere kadar uzanmakta (Rudé, 2010) ve kavramın farklı, karmaşık tanımları bulunmaktadır. Marx'a göre; ". . . *çarpıtılmış inançların benimsenmesi olan ideoloji, belirli sosyal sınıfların çıkarlarına hizmet etmektedir. . . . ideolojik inançların bir sosyal formasyon içindeki egemen sınıf veya sınıfların konumunun sürekliliğine hizmet ettiği* (Marx'tan aktaran İnaç, 2010, s. 65), fikrini ileri sürmüştür. İdeoloji tanımı Marx'a göre; var olan düzenin veya arzulanan toplum yapısının oluşturulmasında yöneticilerin yer aldığı elit sınıfın aracı konumundadır. İdeoloji kavramı, siyasi rejimi meşrulaştırmak adına sistematikleştirilmiş öğretiler ya da inançların toplamı etmektedir (Can, 2009, s.3).

Propaganda kavramı Latince "yayılan şeyler" anlamına gelmektedir, ancak içerdiği politik anlama ulaşmaya kadar herhangi bir olumsuzluk içermemiştir. Ülkelerin örgütlü bir şekilde propagandayı kullanışı I. Dünya Savaşı sırasında Britanya Enformasyon Bakanlığı'nca gerçekleştirilmiştir (Altun, 2010, s.26). İkinci dünya savaşı sırasında propaganda ve ideoloji kavramlarının afiş sanatında kullanılmasında halkın rızasının alınması, onayın halk tarafından verilmesi, iktidarın sürekliliğinin sağlanması ve haklılığın gösterilmesi zorunlu olarak görülmüştür (Yalın, 2012, s.2). Kitle iletişim araçlarının bu şekilde militer ve totaliter rejimlerce kullanılması, insanları kendi amaç ve çıkarları doğrultusunda yönlendirmesi, rıza üretimi kavramını farklı bir alana kanalize etmiş, insanların seçim ve algılarının etkilenmesi sonucunu ortaya koymuştur (Altun, 2010, s.24). Ülkelerin ideoloji konusunda birbirlerinden farklı ülkeleri gütmelerine rağmen, ideoloji ve sanat arasında benzer ilişkiler kurdukları da bilinmektedir. Yaratıcı edim ile devlet arasındaki kendi varlığını sağlamlaştırma adına giriştikleri çatışma, sanatın özgürlük sahasını işgal etmiştir. Girişilen ifade çatışması sonucunda sanat, devlet

tarafından belirli dönemlerde baskı altına alınmış ve sanatçı yasalarla sınırlandırılmıştır (Bingöl, 2011, s.93).

20. yüzyılın ilk ve ikinci çeyreğini içine alan zaman diliminde dünyanın farklı yerlerinde üretilen propaganda afişlerinin, militer rejimlerin doktrinlerine hizmet etmesi bakımından ortak bazı özelliklere sahip olduğu görülmüştür. Militer ve totaliter rejimler, sınırlarını belirledikleri alanlar içerisinde, insanların farklı düşüncelerinin önüne geçmek adına tüm toplumu, kendi ideolojileri etrafında toplayıp tek ve ortak bir fikre sahip bireyler olmalarını amaçlamışlardır. *“Sosyal mühendislik projelerinin günlük yaşamın bir parçası haline geldiği Nazi Almanya’sı, faşist İtalya ve Sovyetler Birliği’ndeki tek parti yönetimlerinin geliştirdiği teknikler demokratik ülkelerdeki propagandacılar tarafından hemen kullanılmaya başlanmıştır”* (Clark, 2004, s. 139-140). Farklı ideolojilerin kalıcı ve yayılcı olması için aynı yöntemleri benimseyen ülkeler arasında, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (S.S.C.B.), Nazi Almanya’sı ve Polonya sayılabilir. Bu ülkelere üretilen propaganda afişlerinin anlatım, tasarım ve dil açısından ortak söylemlere sahip olduğu görülmüştür. Üç ülkenin üretmiş olduğu propaganda afişleri incelenmiş ve grafik tasarım unsurları çerçevesinde karşılaştırılmaları yapılmıştır.

3.1.2. Grafik Tasarım İlkeleri Doğrultusunda Propaganda Afişlerinin İncelenmesi

Çalışmada Almanya, Sovyet Rusya ve Polonya’nın propaganda afişlerine ait ikişer örnek incelenmiş olup, afişlerin tipografi dili ve verdiği mesaja odaklanılmıştır. Afişler; *çizgi, renk, ton, doku, biçim, ölçü, denge (simetrik denge, asimetric denge), orantı ve görsel hiyerarşi, devamlılık, vurgulama* (Becer, 2005), gibi grafik tasarım öğeleri açısından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgulara sonuç kısmında değinilmiştir.

3.1.2.1. Nazi Propaganda Afişleri

I. Dünya Savaşı’nda alınan yenilgi nedeniyle Versailles Antlaşması yapılmış ve Almanya ağır savaş tazminatı ödemeye mahkûm edilmiştir. Savaşın Alman halkı üzerinde yaratmış olduğu karamsarlık ve umutsuzluk, ülkenin faşist bir doktrin olan Nazizm’in sultanı altına sürüklenmesine neden olmuştur. Doktrin ana hatlarını belirleyen ve milyonlarca insanın ölümünden sorumlu olan kişi, Adolf Hitler’dir (Poulantzas, 1980). Irk üstünlüğü üzerinden siyaset güden Naziler, başka halkların ve toplulukların yaşam alanlarına tahammül etmeyi reddetmiş, kendinden olmayanları işgalci, düşman olarak adlandırmıştır. Özellikle 1929 yılında yaşanan *Büyük Ekonomik Buhran* sonrasında milyonlarca kişi işsiz kalmış ve umutsuz olan halk, Naziler tarafından Yahudi-Sovyet anlaşması nedeniyle içinde bulunulan koşullara maruz kaldıkları konusunda inandırılmış ve aynı dönemde propaganda konusunda ciddi kampanyalar yürütülmüştür (Altun, 2010, s.28). Ari ırk ve milliyetçilik esası üzerinden siyasi bir dil geliştiren militer Nazi kanadı, her alanda yeni bir nesil biçimlendirmeyi kendine amaç edinmiştir. Eğitim, aile hayatı, ekonomi, toplumsal, askeri, gibi konularda söz sahibi olup, her biri için ayrı bir gelişim planı oluşturmuştur.

Naziler, modern sanat anlayışını da yasadışı ilan etmiş ve sanatçıları baskı altına alma yolunu tercih etmişlerdir (Gombrich’ten aktaran Başbuğ, 2012, s.129). Naziler, sahip oldukları bu düşünce sonucunda 1937 yılında Münih’te Alman müzelerinde sergilenen çağdaş sanat yapıtlarının aşağılandığı ve adına Dejenere Sanat denilen bir sergi açmışlardır. Sergiyle birlikte modern dönem eserler aşağılanmış ve müze ve galerilerin bu tarz eserleri kendi bünyelerinde barındırmamaları gerektiğine dair baskı kurulmuştur (Akgül, 2017, s.11). Baskılanan ve katı bir disiplin altına alınan sanat, sanatsal üretimini ödev verildiği gibi yerine getirmeye çalışmış ve rejimin esaslarını yaimaya mecbur bırakılmıştır. Bu noktada sanatın amacı olan ideolojik söylemleri, yani Nasyonal Sosyalist ilkeler doğrultusunda, halka taşıyabiliyorsa ve halkı eğitebiliyorsa, gerçek anlamda üzerine düşen görevi yerine getirmiş sayılmıştır (Sabine, 2000).

“Naziler, ‘estetik hayatın politikleştirilmesi ve politik hayatın estetikleştirilmesi’ ilkesinin olağanüstü yöntemlerini uygulayarak sanat alanlarını basitleştirmişlerdir. Onlar için sanatsal yöneliş, tek ideolojik yöneliş olan üstün ırkın yaratılması açısından bir güç göstergesidir. İşte bu anlayışın ülküsü etrafında yapılan düzenlemelerle tüm Almanya’da hem politik, hem sanatsal içeriği sorgulamak ve öğrenmek yasaklanmış, bunların yerine sadece ‘inanmak’ zorunlu hale getirilmiştir” (Bingöl, 2011, s.94).

Parti söylemleri doğrultusunda, sanatçının sanatsal üretimde bulunabilmesi ve devlet tarafından kabul edilmesi için Nasyonal Sosyalist Parti’nin davasına sıkı sıkıya sarılması önemli sayılmıştır (Macit, 2006, s.78). Bu dönemde Alman arı ırkının üstünlüğünü, yiğitliğini ve güçlü

oluşunu vurgulayan afiş tasarımlarının üretildiği ve farklı sosyal alanlara değinse de aynı üslup ve tarz birliği içerisinde olduğu görülmüştür.

Propaganda afişlerinde geleneksel ve ideal kadın ve erkek imajları yaratılmış, savaşta yanlarında yer alacak kitlelerce benimsenmesi sağlanmıştır. Özellikle afişlerde figüratif anlatımlara yönelim gösterilmiş ve farklı alanlarda propaganda afişleri etkin bir biçimde üretilmiştir. Afişler için orduya asker toplamak, ekonomiye katkıda bulunmak, Alman nüfusunun artması için çok çocuk doğurulmasına teşvik gibi farklı konular seçilmiştir. Ayrıca tasarımlar yapılırken sloganların daha etkili ve kalıcı bir biçimde halka aktarılması amacıyla Nasyonal Sosyalist Partinin politikası gereğince Gothik harf biçimi tercih edilmiş ve Fraktur adı verilen bir font biçimi kullanılmıştır.

a. "Çocuklar, Führer'i Tanıyor Musunuz?"

Afişte, devlet liderinden çok bir baba figürü yansıtılmaya çalışılmıştır (Şekil 1). Askeri üniforma içindeki Hitler aracılığıyla şefkatli ve sevecen bir baba imgesi oluşturulmaya çalışılmış, devletin çocuklara ne kadar çok önem verdiği vurgulanmak istenmiştir. Konu bakımından ülkenin yöneticisinin çocuklarla iyi anlaşığı ve güven duygusu verilmeye çalışıldığı görülmüştür.



Şekil 1. Franz Schneider Verlag, "Çocuklar, Führer'i tanıyor musunuz?" (1933).

Kompozisyon: Afiş tasarımı açık kompozisyon mantığıyla oluşturulmuştur. Kompozisyonda belirli bir hiyerarşi gözetilmiştir. Kompozisyonun en üst noktasına yerleştirilen Hitler'in, kollarını kız çocuğuna uzatışı ve duruşu itibarıyla üçgen bir kompozisyon kurulmuştur. Gerçekçi bir illüstrasyon hazırlanmış ve tüm figürlerde lekesel bir parça-bütün ilişkisi içerisinde ifade edilmiştir.

Açık-orta-koyu dengesi: Kompozisyonun yukarıda kalan kısımlarında ışıklı bir alan tercih edilirken, alt kısımlarda koyu leke dengesine başvurulmuştur. Negatif-pozitif leke dengesinin eşit oranda kullanıldığı görülmektedir. Figürlerin yerleştirilmesi ve kompozisyonun kuruluş biçimi nedeniyle odak nokta merkezde toplanmıştır. Açık kompozisyon kullanımından doğan sahnenin devam ettiği hissi, **görsel devamlılığı** sağlamaktadır. Ayrıca kompozisyonda yer alan figürler doğal **oran-orantı** içinde konumlanmıştır.

Renk: Afişte kullanılan renkler sepya tonlarda tercih edilmiş ve kırmızı Nazi bayrakları dışında baskın bir tonlamaya yer verilmemiştir. Gamalı haçlı bayraklar, figürlerin önüne çıkmıştır. Gamalı haçlar sembolik göstergeler olarak yer almıştır. Tasarımda herhangi soyut bir anlatım biçimine rastlanmamıştır.

Tipografinin düzenlenmesi açısından dikkat çeken iki kelime "Kinder" ve "Führer"dir. İki kelimenin de eşit görülerek aynı puntoda hiyerarşik olarak yazılmasıyla görsel desteklenmiştir. Afişin sloganında beyaz renk kullanımı tercih edilerek, klasik serifsiz Fraktur adı verilen geleneksel Gotik harf biçimi –Black- ağırlığında kullanılmıştır. Beyaz leke olarak da algılanan tipografik düzenleme, afişin alt kısmında yer almakta ve görselin üst kısmında bulunan açık mavi gökyüzüyle lekesel olarak **denge** sağlamaktadır. Mesaj, görselle ve içerdiği renk tonlarıyla pekiştirilmiştir.

b. "Wehrmacht Gününde Onlara Teşekkür Edin!"

Afişin konusu kara, deniz ve hava kuvvetlerinin, elde edilen zaferlerdeki üstün başarısının övülmesi üzerinedir. "Wehrmacht Gününde Onlara Teşekkür Edin!" ifadesi ile halkın askeriye karşı bir minnet duygusunun oluşması gerektiği vurgulanmıştır. **Kompozisyon**, Üçgen kompozisyon olarak oluşturulan afiş tasarımında belirli bir perspektif içerisinde görülen üç farklı askeri alana ait figürler, sola ve ufku görececek bir şekilde karşıya doğru bakar konumda yerleştirilmiştir. **Denge**, Kompozisyonda oluşturulmak istenen asimetrik bir dengedir ve kompozisyonun oluşturuluş biçimi açısından kopukluk gözlenmez, **görsel devamlılık** devam eder.



Şekil 2. Felix Albrecht, "Wehrmacht Gününde Onlara Teşekkür Edin!" (1941).

Figürlerin yüz hatları keskin, kararlı ve ufka doğru bakmaktadır. O günün devlet politikası gereği figürler gerçekçi bir biçimde resmedilmiş ve insanlarda gerçeklik algısı oluşturulmaya çalışılmıştır. Askerlerin fiziksel özellikleri neredeyse hemen hemen aynıdır. Alman ari ırkının "olması gerektiği" şekilde figürler illüstre edilmiştir (Şekil 2).

Leke, afişin leke değeri bir önceki tasarımda olduğu gibi negatif-pozitif denge içerisinde hazırlanmıştır. **Renk**, leke ve renk tonları açısından birbirini tamamlayıcı bir uyum görülmektedir. Tasarım yüzeyinin aydınlık alanları üst kısımlarda tercih edilirken alt kısımlar koyu lekesele değerlerle tamamlanmıştır. Renk tonları hakiler ve hâkî rengi tamamlayıcı ara tonlar kullanılmıştır.

Tipografi açısından değerlendirildiğinde, slogan klasik serifsiz bir Germen abecesinin bold ve büyük puntolu olarak yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Vurgu, slogan ve görselle bütünlük içinde birbirini destekleyici şekilde konumlandırılmıştır. Detay olarak verilen yer ve tarih bilgileri daha küçük puntolarla afiş alanının alt ve üst kısımlarına yerleştirilmiştir. Afişin yiğitlikle, kahramanlıkla ve kusursuz bir nesil imajıyla tam zafere ulaşabileceğine ilişkin bir propaganda üzerine kurgulanmış olduğu görülmektedir.

3.1.2.2. Sovyet Propaganda Afişleri

20. yüzyılın ilk yarısında Sovyet Rusya, militer bir rejim üzerine ideolojisini kurmuş, sanatını da bu ideolojiye hizmet edecek şekilde hükümet programına alarak toplumsal gerçekçi bir yapıya oturtmuştur. Halkı eğitmek ve etki altına alabilmek adına sanat baskılanmış ve sanatın parti programından ayrı ilerleyen bir mekanizması olabileceğine dair düşünceler onay görmemiştir (Bingöl, 2011, s.93). "Komünizmin . . . kitlesele ideolojilerinin bireylerin tümüyle ulus çıkarlarına adanması ve feda edilmesi konusundaki ısrarı, demokratik politika anlayışının retoriğine eklenmiştir" (Clark, 2004, s. 140). Ülkenin başında yer alan Bolşevikler, sanatın devrime hizmet etmesi gerektiği düşüncesini ileri sürmüşlerdir.

Clark'ın aktardığına göre (2004), Ekim Devrimi'nden sonra ülkede yer alan avangard sanatçılara mesafeli yaklaşmış ve halkın büyük bir kesiminin okuma yazma bilmemesinden dolayı sanata eğitimci rolü biçilmiştir. Muhafazakâr bir estetik anlayış etrafında yapılan devlet otoritesi, sosyalist kültür birikiminin geçmişte görülen, önemli ve başarılı eserler

üzerinden yükselmesi gerektiğini düşünmüştür. Sovyetler Birliği'nin erken dönemlerinden itibaren sanata atfedilen eğitici görev, İkinci Dünya Savaşı sırası ve sonrasında da devam etmiştir. Tıpkı Nazi Almanya'sı gibi propaganda afişleri ile devlet otoritesi sağlamlaştırılmak istenmiş ve ülke halkının rızasının kendiliğinden olduğuna ilişkin bir kanı yaratılmaya çalışılmıştır.

a. "Mesainizi Biz Devralırız!"

Kompozisyon, Sovyet afiş tasarımı dilinin tüm özelliklerini taşıyan bu afiş (Şekil 3), fiziki yapısı bakımından açık kompozisyon olarak kurgulanmıştır. Ön planda bir işçi kadın eldiven giyip çalışmaya hazırlanmaktadır. Arkadaki mekânın fabrika olduğu, nesnelere leke değeri olarak duruşundan anlaşılmaktadır. İşçi kadının pencereden dışarı doğru bakması, izleyiciye uzaktan geçen kalabalık asker topluluğunu ve gökyüzünden geçen sayıca fazla olan savaş uçaklarını işaret etmektedir. Dikey olan bu kompozisyonun taban kısmında ise afişin sloganı yer almaktadır.

Teknik, afiş, füzene tekniğiyle çalışılmış olup, iki renk ve tonları üzerinden oluşturulmuştur. **Denge**, çizgisel ve lekesel renk dengesi ile bir desen eskizi olarak hazırlandığı görülmektedir. Desen, beyaz fon üzerine kırmızı, siyah ve sepya tonlarda hazırlanmıştır. **Açık-orta-koyu**, değerler dengesi gözetilmiş ve kompozisyonun sol kısmından başlayarak görselin odak noktası, uçakların ve askerlerin gidiş yönüne uygun bir şekilde yerleştirilmiştir. **Görsel devamlılık**, sağlanması amacı güdülmüştür.



Şekil 3. V. Serov, "Mesainizi biz devralırız!" (1941).

Ön planda yer alan kadın figür ile kararlı, güçlü ve çalışkan bir vatandaş imajı verilmek istenmiştir. Hem ön hem de arka planda yer alan figürlerin yüz ifadeleri oldukça sert, kararlı ve cesurdur. Hem tasarımda hem de sloganda; ülkenin erkekleri savaşa gittiğinde onların yerini gönüllü şekilde dolduracak kadın nüfus yer alacaktır, düşüncesini yansıtılmıştır. Tasarımın tipografi kurgusu ise açık zemin üzerine yazılmış bold ve tırnaksız bir Kiril abecesidir. **Renk** olarak ise Sovyetlerin simge rengi olan kırmızı ve kırmızının tonları tercih edilmiştir.

b. "Her şey Zafer İçin!"

Afiş, 1942 yılında II. Dünya Savaşı döneminde halkın kararlılığını vurgulamak adına üretilmiştir. Bir önceki afiş ile ortak özellikler göstermiştir. Afişin **kompozisyonu** kadının güçlü imajı üzerinden oluşturulmuştur (Şekil 4). Merkezi noktada yer alan kadın işçi figürü, kırmızı Sovyet yıldızı bulunan bir füzeyle elini koymuştur. Diğer elini de hazır olda bekler şekilde vücudunun yanında bitirmiştir. Yanındaki füzedeki manevi anlamda güç aldığı imajı pekiştirilmeye çalışılmıştır.

Kompozisyonda sağa doğru giden ve geriye doğru daralan bir **perspektif** anlayışı gözlemlenmiştir. Afişin merkezinde öncelikle işçi kadın yer almış, sonra sırasıyla ön ve arka planda görülen torpido mermileri kompozisyonu devam ettirecek şekilde oluşturulmuştur.

Renk olarak sepya ve siyah tonlar birbirini tamamlayıcı olarak uyum içinde kullanılmıştır. **Leke** olarak; koyu ve orta tonlar ön planda tutulmuştur.



Şekil 4. A. Kokorekin, "Her şey zafer için" (1942).

Merkezi uygulanan kompozisyonda **tipografinin** bir kısmı, afişin üst bölümünde sağa doğru açılan kırmızı bir bant üzerine yerleştirilmiştir. Tipik serifsiz Kiril abecesiyle oluşturulmuş düzenlemede son iki harf kompozisyonun dışına çıkmıştır. Alt alanda yer alan metin, punto açısından daha küçük olarak yazılmış ve her iki alanda yer alan metinde kırmızı renk tercih edilmiştir.

Afiş; ülkedeki askeri gücün her türlü tehdide karşı hazır oluşunun propagandasını yapmıştır. Geri güç olarak kadın istihdamının savaş döneminde oldukça yaygın ve etkin bir biçimde kullanıldığının kanıtı olarak gösterilmiştir. Kararlı ve vakur bir ifadeyle karşıya bakan kadın figürü konumlanış ve devamlılık açısından diğer incelenen afişlere oranla daha az görsel devamlılık sağlamıştır. **Görsel denge** olarak çalışmanın ağırlık noktası kompozisyonun merkezine toplanmıştır.

3.1.2.3. Polonya Propaganda Afişleri

Polonya II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında oldukça başarılı afiş örneklerini grafik tasarım alanına kazandırmıştır. Almanlar tarafından işgal edilmesinden ve savaşa dâhil olmasından sonra oldukça dışa kapalı bir hayat yaşayan Polonyalılar için kitle iletişim araçlarının yaygın olmaması, afiş sanatının, özellikle de Afiş Okulu'nun aktif hale gelmesine neden olmuştur. Afiş okulunun etkisi ile kültürel ve sosyal afişler üretilmiş, ancak propaganda afişleri de Polonya'nın tasarım tarihi içerisinde yerini almıştır. Özellikle yansıtılan üslup, sanatçının kendi estetik kaygıları sonucunda şekillenmiştir. Polonya afişlerinin kavramsal bir yapıda olduğu ve Polonya'nın komünist rejim altındayken önemli afiş örnekleri verdiği bilinmektedir (Gümüştekin, 2012, s. 64). Polonya II. Dünya Savaşı'ndan sonra komünist ideoloji altına girmiştir. Bu durumda kurulan yeni hükümetin yeni estetik değerlere ihtiyaç olduğunu düşünmesi ile birlikte Lublin'de Propaganda Afiş Stüdyosu kurulmuştur (URL-5, 2014). Aşağıda bulunan iki örnek üzerinden afiş incelemesi yapılmıştır.

a. "Orduya! Düşmanı Yenmek İçin Birleşmeye!"

Kompozisyon: afiş dikey ve hareketli bir figürle merkezi şekilde oluşturulmuştur (Şekil 5). Asker figürü, kolunu sol tarafa doğru kaldırmış ve bu hareketlilik ile kompozisyon çapraz bir açı çizmiştir. Figür ve tasarım elemanları çapraz bir konumda yerleştirilmiş ve asimetrik dengeye oturtulmuştur. Tasarım alanının merkez noktasında yer alan asker figürü tamamen negatif-pozitif bir dengeyle siyah bir **leke** ağırlığıyla resmedilmiştir. Genele bakıldığında anlatım biçiminin tamamen lekesel bir üslup tercih edilerek oluşturulduğu görülmektedir. Afiş iki renk üzerinden kurgulanmış olup, tasarım alanının yüzeyinde iki parça şeklinde kırmızı ve siyah lekesel değerlerin kullanımı dikkat çekmiştir. Ön planda siyah leke kullanılırken, fonda

kanın ve şiddetin rengini temsil eden kırmızı asimetrik bir leke kullanılmıştır. Ara renkler veya ton geçişleri tasarım alanında yer almamıştır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan, haykırarak asker çizimi oldukça sert ve arkasından gelecek kişileri çağırır bir pozisyondadır. Merkezde yer alan figür, sol alt kısımdaki tipografi ile kapalı bir kompozisyon içinde yalın bir anlatımla verilmiştir.



Şekil 5. Plakat Adama Siemaszki z, “Orduya! Düşmanı yenmek için birleşmeye!” (1939).

Hiyerarşik olarak ölçüleme yapılacak başka bir insan figürü kullanımına gidilmemiştir. Ancak hiyerarşik düzenleme içerisinde değerlendirme yapmak gerekirse; ilk sırada asker, sonra ise lekesele ifadeler ve üst-alt kısımda yer alan tipografi yer almaktadır. **Vurgulama** açısından serifsiz, black ve kapital font kullanımı tercih edilmiştir. **Sloganda**; “Orduya! Düşmanı yenmek için birleşmeye!” Çağırısı yapılmıştır. Afişin tasarım ve görsel denge açısından **parça-bütün** ilişkisi oldukça yerindedir.

b. “Hitler’in Adımını Attığı Yerde Toprak Ölür...”



Şekil 6. Włodzimierz Zakrzewski, “Hitler’in adımını attığı yerde toprak ölür...” (1945).

Hitler karşıtı bir propaganda afişi olarak hazırlanmış (Şekil 6); dikey, açık ve üçgen bir kompozisyon olarak tasarlanmıştır. Merkezde yer alan asker figürü ile kompozisyon alanı üç ayrı parçaya bölünmüştür. Üçgen olarak oluşturulmuş bu kompozisyon, aynı zamanda açık kompozisyon şeklinde kurgulanmıştır.

Tasarımda lekesele bir üslup tercih edilmiş ve hatların yumuşatılarak, fon içerisinde rengin ve ara tonların erimesi sağlanmıştır. Çalışmada kullanılan lekeseleliği tamamlayacak hiçbir çizgisel yapı yer almamış, **görsel devamlılık** açısından izlenme kolaylıkla gerçekleştirilmiştir.

Yeşil, kahverengi, kırmızı ve ara tonların pastel geçişleriyle tasarım renklendirilmiştir. Renklerin birbiri içerisinde erimesi, figürün dış hatlarının leke olarak arka plandan ayrılmasını sağlamıştır. İllüstrasyonda su bazlı bir boya kullanıldığına ilişkin teknik izler gözlemlenebilmektedir.

Tema olarak; merkezde bulunan figür, hafif eğilmiş bir pozisyonda ve sağ elinden kan damlamakta, diğer elinde bir hançer ile işlemiş olduğu cinayet alanından ayrılır izlenimi verilmiştir. Figürün yüzündeki düşmanca tavır, onun acımasız bir katil olduğu imajını güçlendirmiştir. Figüratif anlatımın tipografik ifade ile desteklendiği görülmüştür. Kompozisyonun hemen alt kısmında yer alan tipografik aktarımın Art Deco tarzında olduğu görülmektedir.

Afişin mesajında "Hitler'in adımını attığı yerde toprak ölür..." ifadesi direkt Hitler resmedilerek oluşturulmamıştır, ancak Hitler'in hâkimiyetinin devamlılığını sağlayan SS Subayları, birebir Hitler'in iradesi olarak görülüp, simgeleştirilerek resmedilmiştir.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sırasında propaganda amacı ile natüralist ve gerçekçi üslupta hazırlanan afiş tasarımları, savaş bittikten sonra kavramsal bir noktaya evrilmiştir. Geleneksel, betimleyici ve fotoğrafik anlayışla tasarlanan afiş illüstrasyonları terk edilmeye başlanmış, kavramsal imgelerin ve fikrin ön plana alındığı afiş tasarımları gerçekleştirilmiştir. Sanatçı ve tasarımcılar 20.yy'ın enformasyon çağına ve makineleşen dünyaya ayak uydurmak için tasarım alanını her açıdan düşünmüş ve dönemin önemli sanat akımlarından etkilenmişlerdir.

Figüratif ve salt mesaj kaygısı olan afiş uygulamalarından tamamen uzaklaşarak, soyutlamacı ve metafor içeren tasarım tarzına yönelmişlerdir. Kübizmden, Soyut Sanattan, Fovizmden, Pop Art'dan pek çok öğeyi ve uygulamayı kendi tasarımlarında kullanmışlardır. Özellikle Polonya, afiş sanatı konusunda oldukça büyük gelişme göstermiştir. Nazi saldırısı sırasında yok edilen pek çok değer gibi, grafik tasarım ve matbaacılık materyalleri nerdeyse tümüyle ortadan kaldırılmıştır. Ancak sonrasında kurulan Polonya Sanatçılar Birliği ve Polonya Poster Okulu ekolü ülkedeki sanatı ve tasarımı tekrar canlandırmak için atılan adımlardan biridir. Elle çizim ve boyama tekniklerine dayalı bir poster tarzı oluşturmuşlardır (Becer, 2005, s. 108). Polonya'da yaygın olmayan elektronik kitle iletişim araçları sebebiyle afişlerin konusunu tiyatro, kültür, politika gibi alanlar oluşturmuştur. Ticari rekabetin ülke genelinde olmaması, herhangi bir baskı unsuruyla karşılaşılması gibi nedenlerden ötürü sanatçılar kendilerini özgürce ifade edebildikleri ikonografik bir poster dili geliştirmişlerdir. Bundan dolayı Polonya poster okulu özgürce gelişebilmiştir (Bektaş, 1992, s.181).

Savaş sonrasında Almanya'da dönemin teknolojik gelişmelerinin yarattığı serbest teknik kullanımıyla grafik tasarım alanında 1960'lardan sonra fotoğrafik imgelerle kolaj ve montaj uygulamalarının kullanıldığı üslup yaygınlaşmıştır. Özellikle afiş, dergi kapakları, plak kapağı tasarımlarında bu üslup kullanılmıştır.

4. SONUÇ

Almanya, Rusya ve Polonya'ya ait olan altı propaganda afiş örneğinin, farklı doktrin etrafında toplanmasına rağmen, ortak özellikler taşıdığı görülmüştür. Her ülkenin kendi siyasi yapılanması dâhilinde oluşturduğu propaganda mekanizması, savunumu yapılan doktrin anlayışına göre afiş sanatını kendi ülküsü doğrultusunda biçimlendirdiği savını doğrulamıştır.

Renk anlayışı: afişler tasarımlarında temel olarak kullanılan renk paletinin büyük benzerlikler taşıdığı göze çarpmıştır. SSCB ve Polonya afiş tasarımlarında kırmızı ve toprak tonlarının kullanımı daha baskın konumdayken, Alman propaganda afişlerinde kırmızı tonlarının yanı sıra hâki renklerin de ön planda olduğu gözlemlenmiştir. Polonya afişlerinde lekesele tarzda oluşturulmuş kompozisyonların renk kullanımının yalın olarak tercih edildiği görülürken, Alman propaganda afişlerinde detaylar ve ara tonların daha gerçekçi bir üslupla, tamamen ideali yansıtmak amacıyla oluşturulduğu dikkat çekmiştir.

Kompozisyon: afişler dikey ve açık bir kompozisyon anlayışı ile oluşturulmuştur. Merkezi figür kullanımı ve kompozisyonda yer alan tipografik düzenlemelerde ortak özellikler görülmektedir.

Posterlerde yer alan figüratif anlatım; Nazi propaganda afişlerinde yaygın şekilde çoklu figür kullanımı kullanılmıştır. Sovyet ve Polonya posterlerinde ise en fazla ikili figür kullanımı dikkat çekmiştir. Figürlerin beden hareketleri, posterin konusuna göre sertleşmiş veya daha yumuşak hatlarla ifade edilmiştir. Şekil 1'de Hitler'in çocuklarla olan ilişkisi anlatılırken üslup

oldukça yumuşaktır. Ancak aynı durum Sovyet Rusya ve Polonya afişlerinde görülmemiştir. Polonya afişlerinde lekese anlatıma özen gösterilmiş olmasına rağmen ifade biçimi oldukça sert olarak kullanılmıştır. Figürlerin duruş ve yüz ifadeleri, kararlı ve ciddi olarak yansıtılmıştır.

Anlatım biçimi: Afişlerin anlatım biçimleri hem çizgisel hem de lekese olarak kurgulanmıştır. Dramatik etkinin en üst perdeden yansıtılması, propaganda yapma amacının gerçekleştirilmesi için lekese ve çizgisel aktarımlardan yararlanılmıştır. Seçilen görselin, ne kadar sert veya yumuşak olduğu aktarım şekline göre değişmiştir.

Tipografi dili; lekese veya çizgisel olsun görsellerle büyük uyum içinde olan tipografik kurgunun, afişteki görselin etkisini en yüksek seviyeye çıkaran tasarım unsuru olduğu anlaşılmaktadır. Ülkelere ait fontlarda farklılık görülse de her ülkenin kendi abece sistemi tercih edimiş olup, "bold" veya "black" ve serifsiz yapıda kullanılmıştır. Alman afişlerde Fraktur tarzı font kullanılırken, Polonya afişlerinde Art Deco font yapısı ön plana çıkmıştır.

Afişlerde algıda seçicilik yaratmak, simgesel kodlarla ayırt edici olmak adına hem simgelerle hem de renklerle dikkat çekicilik unsuru kullanılmıştır. Bu durumu, gamalı haç ve Nazi sembollerinin olduğu Almanya'ya ait afişlerde, Sovyet Rusya'ya ait kırmızı yıldız sembolünde ve yoğun kırmızı renk kullanımında görülmüştür.

Sonuç olarak; ülkelerin ideolojilerinin farklı olmasına rağmen, propaganda amacı ile oluşturulan afişlerin, halka ulaşabilmesinde ortak yöntemler kullanılmıştır. Kompozisyonda yer alan renkler, kompozisyon ve figür kullanımı açısından benzer özellikler göstermiştir. Konu halka inmek ve desteğini almak olduğundan genel anlamda illüstratif tarz farklılıklarına rağmen anlatım dili benzerdir. Militer rejim temsilcileri, kendi sultanları altına aldıkları afiş sanatıyla milli bir paranoya yaratma yoluna gitmiş, propagandayı ülke politikası haline getirmişlerdir. Afişlerde çoğunlukla gizil bir düşmana karşı savaş açılmış, hazırlıklar yapılmış ve mutlak bir zafer kazanılacağı ülküsü güdülmüştür. Propaganda yapma aracı olarak afiş sanatının kullanılması tesadüf değildir ve yirminci yüzyılın şartları içerisinde oldukça etkili olmuştur.

Bu çalışmayla birlikte, propaganda afişlerinin ideolojileri ve doktrinleri halka anlatma ve etkili bir şekilde iletme konusundaki gücü anlaşılmaktadır. Ülkelere ait olan afiş örneklerinde yaygın şekilde kullanılan semboller, ülkelere özgü bir anlam taşımaktadır. Gamalı haç, kırmızı yıldız gibi imgeler propaganda kavramının kendi yapısına uygun olarak çalışmalara yerleştirilmiştir. Özellikle halkın anlayacağı biçimde görünür olması, komplike tasarım ve illüstrasyonlara yönelmemesi, propaganda afişlerinin etkinliğini artırmıştır. Tasarım tarzı olarak henüz afişlerde fotoğraf kullanımı yaygın olmadığından gerçekçi illüstrasyonlar başvurulmuştur. İmgelerin bu denli gerçekçi aktarımının bir diğer nedeni de okuma-yazma gibi sorunların üstesinden gelerek halkın her kesimine ulaşmak istenmesidir. Etkili ve gerçekçi bir anlatımla istenen propaganda gerçekleştirilmiştir. Bu noktada sadece görsel anlatım değil, aynı zamanda tipografik denge de görselle aktarılacak mesaj noktasında etkili olmuştur.

Kültürel aktarımı sağlayan afişler, dönemin koşullarını yansıtması ve içinde bulunulan şartların değiştirilmesi veya geliştirilmesini talep etmek bakımından etkili bir kitle iletişim aracıdır. Propaganda afişleri yalnızca II. Dünya Savaşı sırasında değil, aynı zamanda pek çok kalkışma ve toplumsal olaylarda kilit rol oynamıştır. Toplumların kültürel geçmişlerine tasarım ve kavram bakımından katkı sağlamıştır.

5. KAYNAKLAR

- Akyıldız, H. (2006). İktisadi ve siyasal dönüşümlerin sosyo-psikolojik dinamiği. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8(4), 1-15.
- Akgül, R. F. (2017). Nazi Almanya'sı örneğinde propaganda afişleri. Sosyal Bilimler Dergisi, 35- 1-22.
- Altun, S. U. (2010). Hitler Almanya'sında Sanat ve Propaganda. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi. 5, 23-39.
- Başbuğ, F. (2012). 20. Yüzyıl Alman resim sanatında bir modernist: Max Beckmann. İdil, 1(1), 123-144.
- Becer, E. (2005). Görsel iletişim ve grafik tasarım. Ankara: Dost Yayınevi.
- Bektaş, D. (1992). Çağdaş grafik tasarımın gelişimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bingöl, B. (2011). Sanat özgürlüğü. Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi. 1(2), 92-139.
- Can, N. (2009). Şiddetin ideolojik yüzü ya da faşizmin korunan baltası. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 13(1), 1-10.
- Clark, T. (2004). Sanat ve Propaganda. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gümüştekin, N. (2012). İki Polonyalı grafik tasarımcı- Henryk Tomaszewski ve Franciszek Starowieyski- örneğinde II. Dünya Savaşı sonrasında tiyatro afişleri. Sanat Dergisi, 20, 63-74.
- İnaç, H. (2010). Faşizmin ve sosyalizmin sosyo-politik kökenleri, Marx-Pareto mukayesesi. Bursa: Mkm Yayıncılık.
- Macit, M. H. (2006). Faşizm ve Nazizm. İkinci basım. Ankara: Savaş Yayınevi.
- Poulantzas, N. (1980). Faşizm ve diktatörlük. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Rudé, G. (2010). İdeoloji ve popüler protesto. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Sabine, G. (2000). Yakınçağ siyasal düşünceler tarihi. Dördüncü basım. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yalın, B. E. (2012). Görsel "iktidar" tasarımı: afişteki iktidar ya da iktidarı afişe etmek. Atatürk Üniversitesi İletişim Dergisi, 8(1), 1-12.

Görsel Kaynaklar

- Fiorani, F. (2005). A New Illustrated History Of World War II Rare and Unseen Photographs 1939-1945, David and Charles Book, UK.
- URL-1, (2013), <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1939-1945-world-war-ii/poland/do-broni-zwarci-i-zjednoczeni-zwyciezmy-wroga/>, (accessed in 30.12.2013), (In English).
- URL-2, (2013), <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1939-1945-world-war-ii/soviet-union/1942-everything-for-the-victory/>, (accessed in 30.12.2013), (In English).
- URL-3, (2013), <http://digitalpostercollection.com/propaganda/1939-1945-world-war-ii/soviet-union/1941-well-take-your-shift/>, (accessed in 30.12.2013), (In English).
- URL-4, (2013), <http://enfance-sous-la-seconde-guerre-guerre-mondiale.e-monsite.com/album/affiches-de-propagandes-nazi/>, (accessed in 30.12.2013), (In French).
- URL-5, (2014), <http://smashingmagazine.com/2010/01/17/the-legacy-of-polish-poster-design/> (accessed in 12.06.2014), (In English).

6. EXTENDED ABSTRACT

The World started to evolve to its present condition in terms of economical, social, political etc. A the start of XX. Century. Labelled as the leading actors of the period; the countries like Germany, Russia, England, France, America, China, Poland, Spain and Japan tried to impose military and fascistic sanctions on the smaller estates which they thought they could dominate, that were weaker in terms of economy and demographics in the first quarter of the century. The representatives of military regimes resorted to making propaganda by creating a national paranoia in behalf of strengthening and reinforcing their own regimes in the countries they ruled. As a means of propaganda, they used poster art which would transmit both visual and vibrant feelings directly to the masses.

It is well known that poster art, which has reached its current position in the design process, has witnessed many social events. Particularly, propaganda posters have been very effective in announcing social events and gathering supporters. Propaganda posters are shaped around two concepts in particular. These are terms of ideology and propaganda. Research on ideology

began with Karl Marx. However, the point where the foundations of this concept were laid, according to some researchers, goes back to the philosophers who formed the Enlightenment Movement, and there are different and complex definitions of the concept. According to Marx, the definition of ideology is; It is the tool of the elite class in which the administrators take part in the creation of the existing order or the desired social structure. The concept of ideology refers to the collection of systematized teachings or beliefs to legitimize a political regime.

It has been seen that the propaganda posters produced in different parts of the world in the time period covering the first and second quarters of the 20th century have some common features in terms of serving the doctrines of the military regimes. Military and totalitarian regimes have aimed to gather the whole society around their own ideologies and to be individuals with a single and common idea in order to prevent people from having different opinions within the areas they have defined their borders. The Union of Soviet Socialist Republics (USSR), Nazi Germany and Poland, which adopted the same methods to make different ideologies permanent and expansionist, can be counted. It has been observed that the propaganda posters produced by these countries have common discourses in terms of expression, design and language. The propaganda posters produced by the three countries were examined and compared within the framework of graphic design elements.

Although the ideologies of the countries are different, common methods were used to reach the public for the posters created for propaganda purposes. The colors in the composition showed similar characteristics in terms of composition and use of figures. Since the subject is to go down to the public and get their support, the language of expression is similar, despite the differences in illustrative style in general. The representatives of the military regime went to create a national paranoia with the poster art they took under their rule, and they made propaganda a policy of the country. In the posters, war was waged against a hidden enemy, preparations were made and the ideal of an absolute victory was pursued. The use of poster art as a means of propaganda is no coincidence and has been quite effective in the conditions of the twentieth century.

Especially the comparison of the propaganda posters that were manufactured in Soviet Russia, Germany and Poland during the period of World War I, World War II and Cold War exists in the major axis of the article. In the article, the analysis of the fact that what kind of methods and styles were positioned in what way in the field of design so as to create the feeling of obeying an order that the political posters arose on large masses is aimed. The article covers literature review, the analysis of graphic design and comparative descriptive method.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/ujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



Kültürel Perspektiften Diyarbakır Ermeni Müziği

Diyarbakır Armenian Music From a Cultural Perspective

Mehmet Emin Şen^{a*}, Bilal Kaplan^b

^a Dr.Öğr. Üyesi İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Malatya,44280, Türkiye

^b Yüksek Lisans Öğrencisi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Malatya,44280, Türkiye

Article history: Received 11.05.2022 / Accepted 30.06.2022

ÖZET ABSTRACT

Diyarbakır Ermeni toplumu yaşamış olduğu topraklarda tarih boyunca gerçekleşmiş birçok diasporalar ve değişimlere karşın, kültürel zenginliğini günümüze kadar ulaştırmıştır. Osmanlı dönemiyle birlikte Ermeniler, Anadolu'nun birçok yerleşkesinde Türkler ile kültürel birliktelik sürdürerek örf, adet, edebiyat ve musiki açısından Türk kültürünü de örnek almışlardır. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Diyarbakır, Ermeni toplumuna burada yaşayan toplumla iç içe yaşam olanağı sağlamıştır. Ermeni toplumu ve Diyarbakır halkı, süreç içerisinde birbirleriyle yakın ilişki kurarak birçok konuda olduğu gibi müzik alanında da birbirlerini etkilemiş ve zengin bir müzik kültürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Literatür taraması ve alan araştırmasında Ermeni toplumu müzik insanları ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler ışığında oluşturulan çalışma, Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumu özelinde gerçekleştirilen müzik uygulamalarının Türk müziği ile olan etkileşimi kültürel perspektifte değerlendirilerek, icrası sağlanan eserlerin ağırlıklı olarak aşk, ağıt, maya, hoyrat, uzun hava ve halk oyunları gibi temalardan oluştuğu tespitlerini içermektedir. Sanatın en geniş etkileşimi olan müzik, bu coğrafyada yaşayan toplumların müzik kültürünü yıllarca içinde barındırma duygusunu yansıtmaktadır. Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumunun müzik dinamikleri, ortak olmayan bir dil ile karşımıza çıkmaktadır. Burada ortaya çıkan türkülerin sözel farklılıklarının asıl sebebi, iki farklı toplumun farklı iki dili konuşmasıdır. Müziğin yoruma açık üslubu ve anlam zenginliği aynı sanat perspektifi ile aynı dillerde ifade edilmektedir. Araştırmada toplumların önemli yapı taşlarından biri olan müzik ögesi, sosyolojik yapıda bıraktığı izleri ile kültürel perspektifte Diyarbakır Ermenileri özelinde betimlenmiştir.

Despite the many diasporas and changes that took place throughout history, the Armenian community of Diyarbakır has brought its cultural richness to the present day. Along with the Ottoman period, Armenians took the Turkish culture as an example in terms of customs, traditions, literature and music by maintaining cultural association with the Turks in many settlements of Anatolia. Diyarbakır, where many civilizations were hosted, has provided the Armenian community with the opportunity to live together with the community living there. Armenian society and Diyarbakır puplic, through establishing close relations with each other in the process, influenced each other in the field of music as well as in many other subjects and caused the emergence of a rich music culture. The study, that was created in the light of the data obtained from the interviews with the Armenian community music people in the literature review and field research, includes findings that the interaction of music practices specific to the Armenian community living in Diyarbakır with Turkish music from a cultural perspective, and the works performed mainly love, lament, maya, hoyrat consists of themes such as long weather and folk dances. Music, which is the largest interaction of art, reflects the feeling of having the musical culture of the societies living in this geography for ages. The musical dynamics of the Armenian community living in Diyarbakır appear in an uncommon language. The main reason for the verbal variations in the folk songs performed here is that two different societies speak two different languages. The style of music that is open to interpretation and the richness of meaning are expressed in different languages with the same artistic perspective. In the research, the musical element, which is one of the important building blocks of societies, has been described in the cultural perspective with the traces it left in the sociological structure, specifically for the Armenians of Diyarbakır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Diyarbakır Ermenileri, Ermeni Müziği

Keywords: Culture, Armenians of Diyarbakır, Armenian Music

1. GİRİŞ

Müzik, tarih boyunca yaşamımızın her alanına giren ve süreç boyunca gelişen, duygu ve düşüncelerin seslerle ifade biçimi olarak yüzyıllardır yaşantımızın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Geçmişten günümüze varlığını sürdürmekle beraber yeni stiller, teknikler, güçlü armoniler ve teknolojilerin yardımları ile daha görkemli hale gelen müzik, kültürel yaşamımızı etkileyen bir olgudur. Tıpkı insanlık tarihi gibi zaman içerisinde sürekli gelişen müzik, insana

* Corresponding author.

dair her türlü olay, tecrübe, savaş, barış ve duygu gibi unsurlar aracılığıyla kültürün bir parçası olmuş ve kültürler yansımıştır. Kültür, insanlık tarihinin en eski dönemlerinde başlayıp günümüze kadar taşınarak yaşam biçimini belirleyen dil, din, ırk, giyim, yemek, sonik örüntüler vb. gibi coğrafi bölgelerden coğrafi bölgelere etkili biçimde devamlılığını sürdüren yaşamsal bir fenomendir. Mezopotamya coğrafyasının binlerce yıldır birçok medeniyete ev sahipliği yapması bu bölgenin jeopolitik yapısı ve bereketli topraklara sahip olması, büyük devletlerin birbirine yakınlaşmasına sebep olmuştur. Aynı coğrafyada yaşayan bu halklar, kültürlerini birbiri ile paylaşarak aynı coğrafyada adeta bütünleştirmiştir. Diyarbakır'daki sanat zenginliği sadece tek bir toplumun ürünü değil; birçok medeniyetin, tarihi zenginliğinin sonucudur. Dolayısıyla bu şehir sadece iki halkın müziğini, kültürünü ve mirasını şekillendirmemiş; aynı zamanda geçmişin dokusu üzerinde bir köprü görevi görmüştür. İçinde yaşadığımız mutlak gerçeklerin birbiri üzerindeki etkisini müziğin yoruma açık üslubu ve anlam zenginliği ile açıklamak mümkündür.

Anadolu'nun birçok bölgesinde ve yerleşkesinde Ermenilerin kendilerine ait zanaat dükkanları, evleri, iş yerleri ve toplu etkileşimde oldukları yerler olduğu gibi meşk ve musiki adına birleştikleri ve sanat ürettikleri yerlerde olmuştur. Doğrudan sanatsal ve müzikal estetik oluşturan bütün etkileşimler her iki millet için birbirine kaynak oluşturmıştır. Elde edilen musiki nazariyatının büyük bir bölümü Osmanlı dönemine dayanan Türk makam müzikî ve Ermeni müzikî etkileşiminin çıktıkları yaşadığımız zaman diliminde ele alındığında ses sistemi, tavır/üslup, makamsal yapı ve usul gibi yönlerden birbiri ile benzer niteliktedir. Bu benzerlikler hem besteleme hem de derleme türkülerinde yer aldığı anonim halk müzikindedir. Ermeni müzikî ile ilgili çok sayıda derleme yapan Gomidas Sogomonyan'un derlediği halk ezgilerinin büyük bir çoğunluğu derlendiği bölgenin ezgi yapısıyla benzerlikler göstermekle beraber bu derlemelerin ses sistemi, Türk makam müzikine çok yakın mikro tonlardan oluşmaktaydı. Çevresindeki bazı araştırmacı ve müzisyenlerin kendisine bu ses sisteminin Batı nota sistemi ile ifade edilemeyeceğini belirtmeleri aslında bu sistemin Türk makam müzikî ses sistemine paralel olduğunun bir göstergesidir. Bunun yanı sıra Ermeni kilise ayinlerinde icra edilen şaraganların bazıları da Türk makam müzikîsinin yapılanmasıyla büyük benzerlikler göstermektedir (Kınık, 2014: 2-3). Günümüzde anonim veya derleme halk müziğine ait birçok yapıtın, Ermeni kültürü içerisinde var olan sözel üsluba bağlı olarak oluşturulmuş kaynaklardan meydana geldiği bilinmektedir. Güneydoğu coğrafyasında bu yönde sonradan repertuvara eklenmiş ve Türkçeleştirilmiş çok sayıda halk ezgileri ve türkülleri bulunmaktadır.

Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumunun kültürel etkileşimi ve bu etkileşimin müzik uygulamaları özelinde yapılan analizlerini incelemek amacı güden bu çalışmada Ermeni müziğinin Türk müziği ile olan etkileşimi etnomüzikoloji çerçevesinde değerlendirilmiştir. Etnomüzikoloji alanını kapsayan müzik çalışmalarındaki kültürel yapı bağlamında geçmişten günümüze ortaya çıkarılan müzik çalışmalarına yön vermesi açısından değerlendirmeye alınmış bir çalışmadır. Diyarbakır, tarihiyle birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu medeniyetler arasındaki kültürel etkileşim, doğal olarak müzik kültürlerine de yansımıştır. Etnomüzikoloji, kültürel ve müzikal yansımalar üzerinde yapılan incelemelerin önemli bir bilim sahası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ermeni toplumunun tarihi geçmişi uzun yıllara dayanan ve kadim bir şehir olan Diyarbakır kültürüne entegre olmasıyla etnik kimlikleri bir arada yaşatmıştır. Kuşkusuz Diyarbakır'da yaşamış tüm halkların kültürel etkileşiminin bir yansıması olan müzik, bu çevredeki halkların birlikteliğine yön vermektedir. Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumu özelindeki müzik dinamikleri hakkında bilgi sunması ve Ermeni toplumunun müzikal geçmişine ışık tutan belgelerin analiz edilmesi bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Nitel Araştırma Modelinden faydalanılan çalışmada, saha araştırma disiplinlerinden biri olan Etnomüzikoloji disiplini kullanılmıştır. Araştırmanın konusu ile ilgili kapsamlı ve daha özel bilgilere ulaşmak amacıyla kaynak kişiler ile görüşmeler yapılmıştır. Yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen veriler kültür-müzik analizi ile süreç içerisinde literatür ile desteklenip bulgulara yansıtılmıştır.

2. MATERYAL ve YÖNTEM

2.1. Materyal

Türkiye toprakları, 36-42° Kuzey paralelleri ve 26-45° Doğu meridyenleri arasında yer alır ve 7 coğrafi bölgeye ayrılmıştır. Diyarbakır ili, 15.354 km² yüzölçümü ve 37° 30 ve 38° 43 kuzey enlemleri, 40° 37 ve 41° 20 doğu boylamları ile Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer almaktadır (Wikipedia.org). Dünya genelinde diasporası olan Ermeni toplumunun Türkiye'de ve

Diyarbakır'da yaşaya nüfusu için tahmini bir sayı verilemesede, bu toplum insanların başta İstanbul olmak üzere Diyarbakır ve diğer birçok şehirde Türk toplumu ile birlikte yaşamlarını sürdürmekte olduğu aşıkardır.



Şekil 1. Çalışma alanı konumu

2.2. Yöntem

Nitel araştırmalar, insana ait anlamların araştırmacı tarafından yorumlandığı çalışmalardır. Kişilerin ve toplulukların kanaatleri, tecrübeleri, algıları ve duyguları gibi öznel verilerle meşgul olur. İnsanların bir kültürel grup içinde gerçekleştirdiklerini ve bu anlamı nasıl paylaştıklarını kavramak için gerekli olan analizi tanımlama, alanda uzun süre kalarak, katılımcı gözlem ve görüşmeler yoluyla veri toplayarak sosyal olayları, doğal ortamı ve doğal oluşumu içinde tasvir etmektedir (Saruhan ve Özdemirci, 2011: 236).

Çalışmanın yöntemi 3 ana aşamadan oluşmaktadır. Literatür taraması ve saha çalışmasında görüşme tekniği ile toplanılan veriler müzik analizi ve kültür analizi yöntemleri ile değerlendirilerek bulgulara ulaşılmıştır.

Görüşmeler: Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumu özelindeki kültürle ilişkili olan müzik, yapılan görüşmelerle yorumlanmıştır. Bilimsel araştırmalarda sıklıkla kullanılan yöntemlerden biri olan yarı yapılandırılmış görüşme hem sabit seçenekli cevaplamayı hem de ilgili alanda derinlemesine inceleme yapmayı sağlamaktadır. Bu yöntem araştırmacıya analizlerin kolaylığı, görüşülene kendini ifade etme imkanı, gerektiğinde derinlemesine bilgi sağlama, kontrolün kaybedilmemesi, kişiyi tanımayı ve kavramların şekillenmesini gibi avantajlar sunmaktadır (Büyüköztürk ve diğerleri, 2016: 154). Nisan-2020 ile Ağustos-2021 tarihleri arasında Yervant Bostancı, Hayri Yoldaş, Dilek Küçük ve ismini vermek istemeyen K1 kodlu Ermeni toplumundan müzik eğitimi almış uzman kişiler ile Diyarbakır'da yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Müzik Analizi: Etnik bir topluluğun kültür ve müziği üzerine yapılacak olan çalışmanın etnomüzikolojik bakış açısı ve metodolojisinin alt yapısına uygun olarak doğru sonuçlar elde etmek amacıyla; Etnomüzikoloji, antropoloji ve tarih gibi disiplinlerle yakın temasta olup, tarihsel müzikoloji ve kültürel antropoloji ile ortak çalışma alanlarına sahiptir. Kültürel müzikoloji veya sosyolojik ve antropolojik yaklaşımla müzik araştırması olarak da tanımlanan etnomüzikoloji, tarihten günümüze müzik olarak kabul gören ve ampirik olarak tespit edilebilen sosyo-kültürel ile ilgilenmektedir. Etnomüzikoloji bilimi, sosyoloji ve müzik sosyolojisinden farklı olarak, müziğin geniş kitleleri etkisi altına alan toplumsal yönünden çok, topluluklara ilişkin kültürel yönlerine odaklanmaktadır (Nettl, 1964: 4-5).

Kültür Analizi: Saha çalışmasında halk kültürü ve müzikal kültür gibi konularda veri elde etmek üzere araştırmacı olay ve olguları yakından izler. Sosyal bilimlerin yöntem ve tekniklerini kullanarak belirli bir topluluk üzerinde derleme ve belgeleme çalışması yapılır. Bir kültürdeki inançları, değerleri ve bunların oluşma süreçlerini incelemek amacıyla yapılan araştırmalar kültürel analiz çalışmalarını oluşturur (Şimşek, 2012: 98). Kültür analizine yönelik çalışmalarda Nettl ise; toplumsal davranış, yapı, işleyiş, değerler ve normlar gibi kültürel öğelerin tanımı ve analizi üzerine odaklanmaktadır. Kültürü paylaşan gruba ilişkin detaylı tanımlamaları, geçmişten günümüze dünya üzerindeki farklı kültürlerin barındırdığı müzikal yapıların keşfi için yapılan çalışmalar, insanlık tarihini anlama açısından önemli bir görev üstlendiğini belirtmektedir (1964: 224).

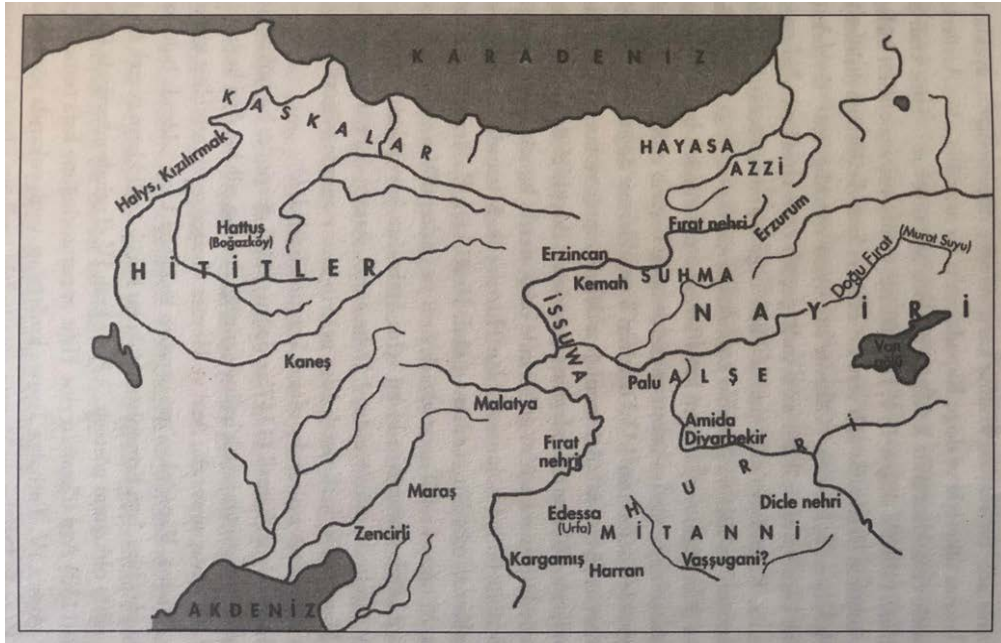
3. BULGULAR

3.1. Ermeni Tarihi ve Diasporaları Üzerine

Ermeni halkının yaşamı, tarihi, yaşadıkları coğrafya ve geçmişten günümüze kadar uzanan dünya medeniyetleriyle olan etkileşimi farklı yönleriyle ele alınmıştır. Ermeni halkıyla ilgili yapılan araştırmalar hem farklı hem de benzer kaynakları bir arada inceleme fırsatını doğurmuştur. Bu kaynaklarla ilgili en önemli ve en kabul gören araştırmalara aşağıda yer verilmiştir.

Taberi'ye göre; Ermeniler Hz. Nuh'un oğlu Yafes'in soyundan olduğunu ve Hay isminin de buradan geldiğini belirtmiştir. Ermeniler konumunun çok eskilere dayandığını ve destanlardan ilk bahseden kişi Movses Khorenasti olmuştur. Kökenlerini dayandırdıkları "Ermeni Tarihi" adlı eserinde bu destanlara yer vermiştir. Bu destanlarda yer verilen Hayk Nahaped adlı kahramanın ismine izafeten Ermeniler kendilerine "Hayk" adını vermişlerdir. Başka bir kaynakta ise; Mezopotamya'da bulunan çivi yazılı tabletlerden yola çıkarak, Ermenistan'ın eski devletlerinden olan Aratta'nın zirvesindeki Hayk adlı tanrı-kralın adından esinlenerek kendileri için "Hayk" ismini söylemişlerdir. Bir diğer rivayete göre; Movses Khorenasti Ermenilerin ilk ataları "Haik" olduğunu belirtmiştir (Taberi, 1991: 226).

Mar Apas Katina'nın Ninova kütüphanesinde bulunduğu Ninova Kraliyet arşivindeki bir kitapta anlatılan bilgiye göre Hz. Nuh döneminde gerçekleşen Nuh Tufanı'nın ardından Hz. Nuh'un oğulları olan Sam (Sem), Ham (Kam) ve Yafes (Hapet) dünyayı yönetmeye başlamışlardır. Ermenilerin atalarının Yafes'in soyundan olduğu iddia edilmiştir (Abû'l- Farac, 1999: 224).



Şekil 2. MÖ 15-10. Yüzyıllarda Ermeni sınırları (Grousset, 2019: 45)

Ermeni halkıyla ilgili yapılan tarihi araştırmalar ve arkeolojik araştırmaların sonucunda, kökenleri üzerine birçok düşünce bulunmaktadır. Kafkasya ve Anadolu içerisinde yapılan arkeolojik araştırmalar, Ermenilerin köken olarak Hititler veya Urartulardan geldiği ve Kafkasya kökenli bir topluluk olduğunu belirtirken, Ermenilerin Trakya ve Frigya'dan geldiğini öne süren çalışmalarda bulunmaktadır (Gürün, 1985: 22). Ermeni halkıyla ilgili diğer bir görüş ise Frigyalılar'a bağlı bir toplum oldukları ve M.Ö. dönemlerde Anadolu'ya göç ettikten sonra Urartu coğrafyasına yerleşerek (Bkz. Görsel 1) bu toplumun içerisinde asimile oldukları yönündedir (Yinanç, 2009: 14).

Ermeni halkıyla ilgili yazılı materyallerde, yaşadıkları dönemde güçlü bir devlet olduğu ve Ermeni sözcüğünün de çeşitli şekillerde de kullanıldığı ifade edilmiştir. Movsisyana göre; Ermeni sözcüğünün anlamı ve kullanılış biçimleri üzerine pek çok görüş ortaya atılmıştır.

Ermeniler yaratılış destanlarında kendilerine "Hay", hayatlarını idame ettirdikleri yere ise "Hayastan" adını vermişlerdir. Hayk'ın torunu olan Aram'ın ismine ithafen, Ermeni milletine "Armen", coğrafyaları ise "Armenia" adını vermişlerdir. İlk yazılı materyallerde, Pers İmparatorluğu'nda I. Darius'un Farsça, Elamca ve Babilce diktirdiği Behistun Yazıtları'nda Ermeniler için "Armina/Armeni", "Harminuia", "Urartu" gibi ifadeler kullanılmıştır. Perslerin yaşadıkları dönemde çok güçlü bir devlet olduğunu ve Yervanduni Ailesi Ermenistan'da egemenliğini sürdürmüşlerdir (Movsisyan, 2017: 7-8-24). Baykara'ya göre; Müslümanlar "Armenia" ismini "Yukarı İller" anlamına gelen Ermen veya Ermeniye ifade etmişlerdir. Bu ifade Van Gölü'nün kuzey bölgesi için söylenmiştir. Türkiye Selçukluları bu bölgeyi "Ermen Diyarı" olarak adlandırmıştır. "Ermeni" anlamı Türkler tarafından doğuda dağlık bölgelerde yaşayan kişiler olduğunu belirtmiştir (Baykara, 1988: 24-25). Kırpık'a göre ise; Ermeni sözcüğünün çeşitli şekillerde kullanıldığını belirtmiştir. Bunlara örnek olarak, Asurcadaki "Urartu", İbranicedeki "Ararat", Aramicedeki "Harminyab" ve "Harmeni" sözcükleri (Kırpık, 2008: 532) söylenilmiştir.

Ermeni halkının insanlık tarihinde yer edinmiş ve varlığını günümüze kadar taşımış, kültürel anlamda son derece zengin bir millet olduğu gerçeği ortaya konulmuştur. Ermenilerin kökenleri her ne kadar farklı kaynaklarda tartışılmış olsa da Ermeniler halen dünya üzerinde birçok noktada yaşamlarını devam ettirmektedir. Günümüzde Ermeniler dünyanın dört bir yanında yaşamlarını sürdürmektedir. Bununla birlikte, etnik olarak ortaya çıktıkları ve ilk olarak yaşamaya başladıkları diasporalar ve bu kaynaklarla ilgili araştırmalara göre aşağıda yer verilmiştir.

Tarihi Ermenistan, deniz seviyesinden yaklaşık olarak 900 ila 2.100 metre yükseklikte, denize çıkışı olmayan dağlık bir platoda yer alır. Batıda Anadolu yaylasına, güneybatıda İran platosuna, kuzeyde Güney Kafkasya ovalarına, güney ve güneydoğuda Karadağ ve Muğan düzlüğüne kadar uzanır. Ermeni yaylası yaklaşık 37° ve 48,5° doğu boylamlarında, 38° ve 41° kuzey enlemleri arasında, ortalama 390.000 km²'lik bir alana yayılmıştı (Bournoutian, 2016: 13).

Ermenilerin tarihiyle ilgili kaynaklarda ilk yerleşim yerini Grousset şu şekilde ifade etmiştir; Ermeniler verilen bilgiler ışığı altında doğuda uzun yıllardır farkına varılmayan ve fark edilmeyen bir halkın MÖ 17. Yüzyıla doğru Ermenistan'da, ya da Van Ermenistan'ında yaşamış olduğunu tahmin etmektedirler. Bu halk Hurrilerdir. Hurriler "asyanik" topluluklardandır; bu topluluklar hakkında kesin olarak söyleyebileceğimiz tek şey ne Sami ne de Hint-Avrupalı olduklarıdır. Yeni araştırmalar Hurri dili ile Urartu dili, bildiğimiz kadarıyla, Kafkasya dillerinin İberyaya veya Gürcü ailesiyle akrabadır. Kesin olan şu ki, Hurri halkı, Ön Asya'da bir süreliğine, MÖ 15.- 14. Yüzyıllarda, iki tarihi krallığın doğmasını sağladı. Bunlar asıl Hurri krallığı ve Mitanni krallığıdır. Görünen'e göre ilk olarak birinci kısım Diyarbakır'a, ikinci kısım ise Osroene'ye (Urfa diyarı, antik Edessa) yerleşmiştir. II. Binyılın ilk yarısında, Hint-İran veya Ari ailesinden Hint-Avrupalılar fatih aristokrasi sıfatıyla bu Hurrilerin arasına yerleşmişlerdi ve Hurri ile Mitanni krallıklarını beraber kurmuşlardı (Görünen, 2019: 43). Bununla birlikte Uras'ta şu şekilde vurgulanmıştır; Büyük Ermenistan olarak isimlendirdikleri bölgeye Akdeniz, Karadeniz ve Hazar Denizi arasındaki bölgeleri ifade etmiştir (Uras, 1976: 16). Herodot ise; Kilikya ve Ermenistan arasında sınır olarak Fırat Nehri'nin yer aldığını ve Ermenistan içinde kat edilmesi gereken yolun on beş konak ve elli altı buçuk çevresinde olduğunu dile getirmektedir (Herodot, 2009: 328).

Ermeniler yaşamış oldukları topraklarda tarih boyunca gerçekleşmiş birçok diasporalar ve değişimlere karşın, yüzyıllar boyunca edinecekleri gücü Bournoution şu şekilde vurgulamıştır: Hitit İmparatorluğu'nun İ.Ö. XIII. Yüzyılda yıkıldığı çağda, Batı Asya'da başka bir egemen devlet veya imparatorluk bulunmamaktaydı. Bundan dolayı Hurri asıllı oldukları düşünülen Urartular, Ermenilerin yaşadığı platolardaki yerli kabileyi "Doğulu" Hint-Avrupa kolonisini de varlığına ekleyerek yeni bir oluşum kurabildiler. Anadolu ve Transkafkasya'nın çeşitli etkenlerinin Urartu krallığında birleşmesinin en önemli nedeni, Demir Çağı'nın İ.Ö. 1100 dolaylarında bu bölgede başlaması ve komşu Asurluların oluşturmuş olduğu bölgesel tehditti. İ.Ö. IX. Yüzyılda, kendilerine Bianili ülkesi diyen Urartu krallığı, ileriki dönemlerde Ermenistan haline gelecek bölgedeki ilk krallığı (Bkz. Görsel 2) oluşturdu (Bournoution, 2016: 17).



Şekil 3. Büyük Dikran Devrinde Ermeni İmparatorluğu (Grousset, 2019: 87)

Bu bilgiler ışığında tüm bu yaşananlar Ermeniler tarih sahnesi boyunca yaşayacağı toprak sınırlarını genişletmeye ve ulus mücadelesini ortaya çıkmasını sağlayacaktı. Ermeni tarihi kaynaklarında Dikran'ın iktidara geldikten sonraki adımlarını Bournoutian şu şekilde özetlemektedir: İ.Ö 200. Yüzyıl, medeniyetler açısından belirleyici olmuştur. Aynı zamanda ilk Ermeni krallığının doğuşuna, krallığı çevreleyen güçler karşısında stratejik önem oluşturmuştur. Roma ise, Küçük Asya'daki konumunu güçlendirmeye, Fırat nehrine doğru genişletmeye çalışıyordu (Bournoutian, 2016: 35-37).

Ermeniler yaşadıkları coğrafyalarda tarihe iz bırakmış birçok medeniyetle etkileşimde bulunmuştur. Kendi kurdukları devletler ile fetihler yapmış ve kurdukları devletlerin fethedilmesi sonucunda dil, din, sanat, kültür, ticaret, mimari vb. gibi birçok alanda değişim gösterdikleri görülmektedir. Ermenilerin yaşadığı bölgelerin üç kısma ayrıldığı ve bu bölgelerde farklı şekillerde adlandırıldığı ifade edilmiştir. Ebü'l-Fidâ'ya göre; Arapçada Ermeni kelimesi ve bölgesi şu şekilde ifade edilmiştir; "İrminiyye" veya "Erminiyye" şeklinde ifade edildiği ve bu bölgenin üç kısma ayrılarak, birinci kısımda Kâlikâlâ, Ahlât, Şimşat şehirlerinin; ikinci kısımda Tiflis, Alan şehirlerinin; üçüncü kısımda ise Erran, Beylekan, Bâbülebvab şehirlerinin yer aldığını belirtmiştir (Ebü'l-Fidâ, 2017: 308). Curicus isimli şehir Ermeni bölgelerinin başlangıcı olarak kabul görmüş ve Ermeni kralı, Toros Dağlarının hükümdarı olarak vasıflandırılmıştır. Ermeni Kralı Thoros'un egemen olduğu bölgelerin Trunia isimli şehirden başlayıp Türklerin bölgelerine kadar uzandığı ifade edilmiştir (Tudelalı ve Ratisbonlu, 2009: 34). Kilikya Ermenileri, yaşadıkları coğrafyanın ve toprağın sunduğu imkanlardan fazlasıyla yararlanarak, İran'ın Gilan şehrinde ürettikleri ipekleri Cenevizlilere ve Avrupalılara satmışlardır. Orta Çağ'da önemli bir yere sahip olan Ermenistan bakır ve gümüş madenleri bakımından zengindi. Ermeniler bu madenleri işlemekte çok ustaydılar. Birçok alanda usta oldukları gibi Ermeni halıları da bu dönemde meşhur olmuştur. Ticari bakımından Ermeniler, Çin'den gelen ticari malların birçoğunu Ermenistan'da ve Tarsus'ta depolamışlardır. Ermenistan'dan odun ve inşaat tahtaları da ihraç edilmekteydi (Mazaheri, 1972: 310-315).

Tarih boyunca Ermenilerin yaşadıkları diasporalarıyla komşu milletlerle kültürel, sanatsal ve dini açıdan etkileşim içinde oldukları görülmektedir. Bu durum aynı zamanda Anadolu coğrafyasında bin yılı aşkın süredir birlikte yaşadıkları Türk milleti için de geçerlidir.

3.2. Diyarbakır'da Ermeniler

Kültür bir milletin maddi ve manevi değerlerini belirleyen, farklı birçok coğrafyadan beslenen ve etkileşimle devamlılığını sürdüren yaşam birikimleridir. Bu bütünün tüm unsurlarıyla gelecek kuşaklara aktarılması bütün medeniyetlerin karakteristik özelliklerindedir. Bu sebeple, Diyarbakır'ın hem İslamiyet öncesinde hem de Osmanlı Döneminde kadim bir şehir olduğu bilinmektedir. Birçok inanış tarafından kutsal olarak nitelendirilmesi; yazılı kaynaklarda birçok

ulusun bu şehirde kültürel varlığını sürdürmesi, Diyarbakır'ın sadece Ermeniler için değil birçok medeniyet için önemli bir merkez olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır.

Eski medeniyetlerden biri olan Asurlular şehre "Amedi" veya "Amidi" adını vermiştir (Beysanoğlu, 1987:3). M.Ö.8000 sonlarına indiği bilinen kent, M. Ö. 2000'den itibaren Hurri, Mitanni, Asur, Urartu, İskit, Med, Pers, Büyük İskender, Selevkos ve Paraların yönetimi altında bulunmuştur. M.Ö. 69 tarihinde Roma egemenliğine geçmiş ve 395 yılına kadar Part-Roma, Sasani-Roma arasındaki mücadelelere sahne olan Diyarbakır, İslam fethinin gerçekleştiği 639 yılına kadar Sasani-Bizans arasında sürekli el değiştirmiştir. Hz. Ömer dönemiyle başlayan ve yaklaşık 1300 yıl devam eden İslam Hâkimiyeti süresince Emeviler, Abbasiler, Şeyh oğulları, Hamdaniler, Büveyhoğulları, Mervaniler, Büyük Selçuklular, İnal oğulları, Nisanoğulları, Suriye Selçukluları, Artuklular, Eyyubiler, Akkoyunlular ve son olarak Osmanlı hâkimiyeti altında kalmıştır (Baş, 2010: 312). Evliya Çelebiye göre ise; 17. Yüzyılda şehri ziyaret ederek bu şehrin isimlendirilmesi ile ilgili birçok sebebin yazıldığı ve seyahatnamelerinde "Diyâr-ı Bıkr" yani "Kız Şehri" olarak isimlendirilmiştir (Sarı, 1996: 91-92). Bölgede bulunan bakır madenlerine izafeten Atatürk'ün, 15 Kasım 1937 tarihinde kenti "Diyarbakır" olarak adlandırmasının ardından 10 Aralık 1937 tarihli, 7789 Sayılı Bakanlar Kurulu Kararı ile kente "Diyarbakır" adı verilmiştir (Beysanoğlu, Ş., 1987: 7).

Diyarbakır'da yaşamış olan ve günümüzde halen varlığını devam ettiren Ermeni toplumu ile ilgili kapsamlı bir araştırma veya çalışma henüz yapılmamıştır. Bu doğrultuda süreç boyunca sadece Osmanlı Dönemi politikaları ve yazıları ile belgelendirilmiş kaynaklardan yola çıkılarak incelemeler yapılmıştır.

Diyarbakır ilinde Osmanlı Salnamelerinde yer alan ve 19. YY'da yayınlanan kaynaklara göre Ermeni nüfusu genel nüfus sayımına dâhil edilerek hesaplanmıştır. Bu sayımlar, Ermenilerin yaşadığı şehirlerde bulunan piskoposluklar, kiliseler ve sancaklar aracılığı ile elde edilmiştir. 1905 yılında bu bölgede 1. Nüfus sayımının 1312 Salnamesinden elde edilen Diyarbakır Ermeni nüfusu ile ilgili veriler Tablo 1'de gösterilmiştir.

Tablo 1. Diyarbakır Vilayeti Ermeni nüfusu

<i>Diyarbakır Vilayeti</i>	<i>Toplam</i>	<i>Erkekler</i>	<i>Kadınlar</i>	<i>Müslümanlara Oranı</i>	<i>Fark</i>
<i>Ermeni Patrikhanesi Nüfus Sayımı</i>	105.528				%146,3
<i>1330 Nüfusu</i>	72.124			%15,1	
<i>1329 Osmanlı Belgesi</i>	64.535	34.645	29.890	%15,4	
<i>Nüfus Sayımı 2</i>	55.584	28.572	27.012	%17,6	
<i>1312 Salnamesi</i>	56.192	29.306	26.890	%17,9	
<i>Nüfus Sayımı 1</i>	57.658	30.317	27.341	%19,9	

Ermeni Patrikhanesinin nüfus sayımı ile ilgili veriler geriye doğru 1905 ve 1329'da Osmanlı belgesi istatistiklerine göre erkek çocukların ve diğer nüfus sayımları farklılıkları Tablo 2'de gösterilmiştir.

Tablo 2. Ergani, Maden/Siverek hariç Diyarbakır Vilayeti

Ermeni Patrikhanesi Nüfus Sayımı	57.523	57.523	57.523
<i>Fazla Kadınların Çıkarılması</i>	0 57523	1000 56.523	2000 55.523
<i>Kadınların Çıkarılması</i>	28762 28762	28.262 28.262	27.762 27.762
<i>Geriye doğru 1905'e Yansıtılması</i>	1.0555 27.257	1.0650 26.536	1,0747 25.833
<i>1329 Osmanlı Belgesi</i>	25.547	25.547	25.547
<i>Erkek Çocuklarda Eksik Sayım</i>	%106,7	%103,9	%101,1
<i>1313 İstatistiğine Göre Eksik Sayım</i>	%115,2	%113,1	%111,0

Diyarbakır'ın 1287 (1870-1871) yılına ait salnamesinde şehirde yaşayan halkların millet-mezhep, erkek-kadın nüfus sayımları Tablo 3'te gösterilmiştir.

Tablo 3. Diyarbakır'ın 1287 (1870-1871) Yılına ait salnamesi

Millet- Mezhep	Erkek	Kadın
<i>Müslüman</i>	4.781	5.033
<i>Ermeni</i>	3.577	3.276
<i>Ermeni Katoliği</i>	428	403
<i>Süryani</i>	747	687
<i>Süryani Katoliği</i>	94	80
<i>Keldani</i>	508	468
<i>Rum</i>	179	126
<i>Rum Katoliği</i>	25	30
<i>Protestan</i>	318	332
<i>Yahudi</i>	143	137
TOPLAM	10.800	10.572

Belirtilen tarihte yapılan nüfus sayımına ait veriler tamamen kesin olmayabilir. Bu sebeple; Diyarbakır şehrinde yaşayan bu kadim halkların nüfusu, veri istatistikleri kaynak gösterilip bu sonuçlar ortaya çıkarılmıştır. Günümüzde Diyarbakır'da Ermenilerin nüfusu için ortalama bir

sayı vermenin muhtemelen zor olduğunu ifade etmek gerekir. Ancak yukarıda vermiş olduğumuz söz konusu dönemde elde edilen verilerden, Diyarbakır'da hayatını halen sürdüren Ermenilerin nüfusunu tespit etmek yine de kesin olmayabilir.

Diyarbakır'da Osmanlı kaynaklarından elde edilen araştırmalara göre; şehirde yaşayan Ermeniler ile Müslümanların nüfus anlamında semt ve mahalle olarak dağılımı birbirinden farklı olduğu görülmektedir.

19. YY'da Diyarbakır sosyal ve iktisadi yapısı üzerine yapılan bir çalışmada mahalleler dini gruplar açısından bir tasnife tabi tutulmuş ve şehirde Müslümanların oturduğu mahalle sayısı 65, Müslüman olmayanların oturdukları mahalle sayısı 13 ve Müslümanlar ile gayrimüslimlerin karışık olarak oturduğu mahalle sayısı 42 olarak verilmektedir (Yılmazçelik, 1995: 46-48).

Diyarbakır vilayeti içinde merkezi yerleşim yeri olarak bilinen "Sur" içinde yer alan semtin bütün mahallelerinde Ermeni ve diğer gayrimüslimler iç içe yaşamaktaydı. Elde edilen verilerde mahalle içerisindeki nüfus yoğunluğunun en fazla olduğu yerleşim yerleri ele alınmıştır.

Diyarbakır'daki Ermenilerin hemen hemen her mahallede, Müslümanlar, Süryaniler, Rumlar, Keldaniler ve şehirde yaşayan diğer etnik ve dini gruplar ile bir arada yaşadıklarını söyleyebiliriz. Ermenilerin ile beraber çokça zikredilen bazı mahallelerde Ermenilerin daha yoğun olarak yaşadıkları söylenebilir. Dolayısıyla Ermeniler, yoğun olarak Fatih Mehmed Paşa, Hasırlı, Lala Beg ve Ali Paşa mahallesinde yaşamaktaydılar (Ertaş, 2015: 54). Diyarbakır vilayet gazetesi, Ermenilerin 19. YY' a kadar Ali Pınar Köyü civarında her yıl mayıs ayının ortalarında panayırlar kurarak eğlendiğini ve bu kutlamaların ay sonuna kadar devam ettiğini belirtmektedir (1871: 43).

Diyarbakır şehri birçok medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetler kültürel etkileşimi, dini inanışları da bir arada yaşatmıştır. Etnik kimliklerin ve halkların aynı semtlerde yaşamalarını sağlamak için gerekli olan sosyal birlikteliğin de bu hususta önemli bir rol üstlendiği görülmektedir. Bu nedenle şehir, derin anlamlarla yüklü müzik kültürünü zenginleştirerek halkların birleştirici rolünü geleneklerine yansıtmıştır.

3.3. Diyarbakır Ermeni Müziği

Diyarbakır şehri birçok medeniyete ev sahipliği yaparak bu medeniyetlerden biri olan Ermenileri de bünyesinde barındırıp tüm halkların iç içe yaşamasına olanak sağlamıştır. Bu toplumlar süreç içerisinde birbirleriyle yakın ilişki kurarak birçok konuda olduğu gibi müzik anlamında da birbirlerini etkilemiş ve zengin bir müzik kültürünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Birlikte yaşayan bu toplumların beraber icra ettikleri eserlerin daha çok aşk, sevgi, ağıt, maya, hoyrat, uzun hava ve halk oyunları gibi temaları işlediği görülmüştür. Dolayısıyla aralarındaki müzikal yakınlık bu kültürleri birbirine daha çok yakınlaştırmıştır.

Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumunun müzik dinamikleri, ortak olmayan bir dil perspektifinde incelenerek yapılan türkülerin sözel farklılıklarının meydana geldiği tespit edilmiştir. Burada yaşayan her iki toplumun üyeleri, müziğin ortak duygusunu yıllarca kültürlerine yansıtmıştır. Söylenilen türkülerde sözel unsurların birbirinden farklılık göstermesinin nedeni burada yaşamış iki farklı toplumun iki farklı dili konuşmasıdır. Türküler, şarkılar neden çikar. Bir olayı yaşarsın ve anlatırsın. İç içe yaşamış iki toplumda birbirileri ile olan ilişkilerini şarkıya dökmüştür. Kişiler arasında etnik yapılar gözetilmeksizin farklılıklar elbette olacaktır. Aşk anlatılırken herkesin ortak yaşayabileceği bir duyguyu kişiler farklı bir şekilde hissederek dile getirebilir. Ben barışı farklı bir bakış açısı ile anlatırım, siz ise farklı bir duygu ile ifade edersiniz. Ama nihayetinde anlamlandırılan konu barıştır, unsur aynıdır (Görüşme: Yervant Bostancı, 08.10.2020, Diyarbakır; Kaplan, 2022: 46). Kültürün temel taşlarından biri olan dil, müzik sanatının da temel ifade edilme biçimidir. Her ne kadar müzik dinamiklerinin benzerliği görülse de eserlerin icrasında sadece sözel unsurların farklılığı göze çarpmaktadır. Türk Divan Edebiyatı sözleri Türk müziğinde ifadesini bulurken, Diyarbakır'da yaşayan Ermeniler ise müziklerinde buna yer vermiyorlardı. Ermenilerin yaptığı musiki içinde ve onların türkülerinde böyle bir şey yoktu. Sanat müziği formu da okusalar bunlar kullanılmazdı. Ermeniler daha çok güncel sözlerle eserlerini yapıyorlardı (Görüşme: Hayri Yoldaş, 08.10.2020, Diyarbakır; Kaplan, 2022: 49). Ermeni toplumu yalnızca Diyarbakır'da çalışma içerisinde bulunan türkülerini okumamışlardır. Birçok türküler, maniler, şiirler, şarkılar,

ağıtlar, halk oyunları gibi, sanata dair ne varsa yüzyıllardır yaşadıkları diasporalarıyla beraber götürmüş ve yansıtmıştır.

Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumunun müzik dinamikleri incelendiğinde, Ermeni toplumunun burada yaptığı türkülerin; Türk Müziğindeki makamsal farklılıkları ortaya çıkmıştır. Ermenilerin okudukları 9 türkü, iki farklı tablo ile icra ettikleri makamlar karşılaştırılmış.

Her iki tabloda incelendiğinde, Ermenilerin okudukları türküler "Dunere Meç Bizdi Mızdı", "Akhçığ E Maşalla", "Tsavirsi", "Tzun E Egir Meğasni Hay Le Le", "Nanay", "Hangardz", "Mamis", "Siranus", "Hele Hele Ninnaye" isimli türküler icra edildikleri ses üzerinden notaya alınmıştır. Ermeni toplumunun icra ettiği bu türküler Türk müziğinde Hüzam, Uşşak, Rast, Segâh, Hicaz, Hüseyini makamlarına karşılık gelmektedir. İcra bakımından da kolaylık sağlaması amacı ile türkülerin notaları Türk müziğinde karşılık gelen makamlara göre notaya alınmıştır.

Tablo 4. Ermenil Türk Müziği Makam Dizisine Göre

Dunere Meç Bizdi Mızdı	Kaba Çargâh
Mamis	Hüseyini
Tsavirsi	Kaba Çargâh
Tzun E Egir Meğasni Hay Le Le	Fa Diyez (Irak)
Hangardz	Rast
Nanay	Hüseyini Aşiran
Akhçığ E Maşalla	Kaba Çargâh
Hele Hele Ninnaye	Kaba Çargâh
Siranus	Rast

Tablo 4 incelendiğinde 5 farklı makam karşımıza çıkmaktadır. İncelenen türkülerde kullanılan makamlar Kaba Çargâh, Hüseyini, Fa Diyez (Irak), Rast ve Hüseyini Aşirandır. "Diyarbakır halkıyla entegre olduğu dönemlerde musiki makam yapıları ve kullanımına dair birebir benzerlikler vardır. Diyarbakır'ın Türk Sanat Musikisinden gelen makam şekli de mevcuttur. Makam yapısı ve adı Türk Sanat Musikisinde nitelenir gibi değildir. Örneğin; Hicaz Makamı veya Zürgüleli Hicaz gibi makamlar, Ermeni müziğinde "Şirvari Makamı" olarak belirtilir. Diyarbakır'da Hüseyini Makamı Ermeni Türkülerinde "İbrahimi Makamı" olarak geçer. Hüseyini Makamı kendi içinde uşşak, gerdaniye ve bayati geçişleri alırken, Ermeniler daha ziyade Hüseyini Makamı içerisinde muhayyer yani gerdaniye girişli eserler yapmışlar ve okumuşlardır. Makamsal farklılıkları günümüze kadar benimsemişler. Makam olarak Diyarbakır yöresine en uygun Hüseyini'dir. Diyarbakır'ın musikisine geliş ve alıntılar mayalardan oluştuğu için Hüseyini Makamı bu bölgede Ermenilerin de sıklıkla kullandığı bir makam haline gelmiştir" (Görüşme: Hayri Yoldaş, 08.10.2020, Diyarbakır; Kaplan, 2022: 41).

Tablo 5. Eserlerin Türk Müziği Makam dizisine göre karşılıkları

Dunere Meç Bızdı Mızdı	Hüzzam
Mamis	Hüseyni
Tsavirsi	Rast
Tzun E Egir Meğasni Hay Le Le	Segâh
Hangardz	Hicaz
Nanay	Segâh
Akhçığ E Maşalla	Uşşak
Hele Hele Ninnaye	Hüseyni
Siranus	Uşşak

Tablo 5 incelendiğinde 6 farklı makam karşımıza çıkmaktadır. İncelenen türkülerde kullanılan makamlar Hüzzam, Hicaz, Rast, Segâh, Hüseyni ve Uşşak makamlarıdır. Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumunun müzik dinamikleri incelendiğinde ekli olan tablolarda, teoride aynı makam dizileri bakımından bir uyum görülmesi de icrada Türk sanat müziğinde bulunan makam dizilerinin etkileri görülmektedir. Bu nedenle, Ermeni müzik kültürünün teorik olarak karar sesine göre yazıldığı ve türkülerin icrasında makam dizilerinin etkilerinin olduğuna ulaşılmıştır. Yukarıda elde edilen veriler ışığında her iki halkın kendi motiflerini, çalgılarını, oyun havalarını ve ağız yapısını tamamen halk kültürü ile harmanladıkları görülmüş; kendi dilleri dışında duygu ve müzikal figürlerinin birbirine yakınlık gösterdiği vurgulanmıştır.

Tablo 4 ve Tablo 5 incelendiğinde türkülerin makamsal farklılıkları aşağıda sırasıyla açıklanmıştır.

- "*Dunere Meç Bızdı Mızdı*" isimli türkü Kaba Çargâh perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makam karşılığı olan Hüzzam makamına karşılık gelmektedir. Her iki tabloda incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.
- "*Mamis*" isimli türkü Hüseyni Aşiran perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makam karşılığı olan Hüseyni makamına karşılık gelmektedir. Her iki tablo incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.
- "*Tsavirsi*" isimli türkü Kaba Çargâh perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makam karşılığı olan Rast makamına karşılık gelmektedir. Her iki tablo incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.
- "*Tzun E Egir Meğasni Hay Le Le*" isimli türkü Fa Diyez (Irak) perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makam karşılığı olan Segâh makamına karşılık gelmektedir. Her iki tablo incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.
- "*Hangardz*" isimli türkü Rast perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makam karşılığı olan Hicaz makamına karşılık gelmektedir. Her iki tablo incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.
- "*Nanay*" isimli türkü Hüseyni Aşiran perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makam karşılığı olan Segâh makamına karşılık gelmektedir. Her iki tablo

incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.

- "*Akhçığ E Maşalla*" isimli türkü Kaba Çargâh perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makam karşılığı olan Uşşak makamına karşılık gelmektedir. Her iki tablo incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.
- "*Hele Hele Ninnaye*" isimli türkü Rast perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makamı Uşşak makamına karşılık gelmektedir. Her iki tablo incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.
- "*Siranus*" isimli türkü Kaba Çargâh perdesi üzerinden yazılmıştır. Türk müziğinde ise bu türkünün makamı Hüseyini makamına karşılık gelmektedir. Her iki tablo incelendiğinde Ermeni toplumunun icra ettikleri makam ve karar sesi bakımından farklılıklar göstermektedir.

Diyarbakır'daki sanat zenginliği sadece tek bir toplumun ürünü değil; birçok medeniyetin, tarihi zenginliklerinin sonucudur. Dolayısıyla bu şehir sadece iki halkın müziğini, kültürünü ve mirasını şekillendirmemiş; aynı zamanda geçmiş dokusu üzerinde de bir köprü kurmuştur. Bununla beraber Osmanlı döneminde Ermenilerin Türk Müziğinin makamsal özellikler, usul yapıları, icra biçimi ve çalgısal teknik açısından birbirinden farklılaşmadığı ve etkilendiği görülmektedir. Yaşanan müzikal etkileşimde aşk, sevgi, ağıt, eğlence ve oyun havaları gibi çeşitliliklerin olduğu görülmektedir. Sanat musikisi formlarına uygun biçimde icra edilmiş eserlerin Diyarbakır yöresinde var olduğu ve müzik kültürüne de yansıdığı tespit edilmiştir. İncelenen türkülerde karar sesi, türkü ismi, vb. unsurlarda farklılıklar tespit edilse de Türk sanat müziğinde bulunan makamlar üzerinden incelenen bu türküler tablolar halinde kategorize edilmiştir. Yaşanan müzikal etkileşim hem şehir hayatına hem de kırsal kesimdeki insanlara hitap etmiştir.

4. Tartışma ve Sonuç

Sanatın en geniş hitap etme noktalarından bir tanesi olan müzik, Anadolu coğrafyasında yıllarca yaşayan toplumlara duygusunu aktarmıştır. İçinde yaşadığımız mutlak gerçeklerin birbiri üzerindeki etkisini müziğin yoruma açık üslubu ve anlam zenginliği ile açıklamak mümkündür. Müzik sanatının anlam zenginliği aynı olsa da kültürel dil perspektifi ile ayrı dillerde ifade edilmiştir. Bu türküler farklı dillerde ifade edilse bile, toplumun birlikteliğinde önemli bir rol üstlendiği görülmüştür. Birçok medeniyete ve ulusa ışık tutacak hassasiyete sahip olan kadim Diyarbakır şehri bu etkileşimde önemli bir role sahiptir. Halkın kendi içinde yaşamış olduğu duygu ve sıcak kanlılığa karşılık Ermeni toplumunun duygu yapısı ile samimiyetinin aynı düzeyde bir kültür etkileşimi ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu samimiyet ve hoşgörünün yarattığı duygu ortamı hem kültürü hem de insani duyguları en yoğun şekilde birbirine yaklaştırmıştır. Bu nedenle bu şehir sadece iki toplumun sanatını, kültürünü ve mirasını şekillendirmemiş aynı zamanda geçmiş dokusu üzerinde bir bağ inşa etmiştir. İki toplumda ilişkilerindeki sanatsal yapıların zenginliğini birbirilerine sunmuş ve birbirini etkilemiştir.

Osmanlı himayesi altında yaşayan ve henüz içinde bulunduğu coğrafyada Türkler ile etkileşimi yeni yeni oluşan Ermeniler örf, adet, mûsikîsi ve edebiyat bakımından Türk kültürünü de örnek almışlardır. Anadolu'nun birçok bölgesinde ve yerleşkesinde Ermenilerin kendilerine ait zanaat dükkanları, evleri, iş yerleri ve toplu etkileşimde oldukları yerler olduğu gibi meşk ve musiki adına birleştikleri ve sanat etkileşimleri her iki millet için de birbirine kaynak oluşturmuştur. Osmanlı dönemine dayanan Türk makam mûsikîsi ve Ermeni mûsikîsi etkileşiminin yaşadığımız zaman diliminde ele alındığında, ses sistemi, tavır/üslup, makamsal yapı ve usul gibi yönlerden birbiri ile benzerlikler göstermektedir. Bu benzerlikler Diyarbakır'da anonim veya derleme halk müziğine ait birçok yapı ortaya çıkararak, Türk makamlarından etkilendiği ve türkülerine yansıtıldığı görülmüştür.

Tarih sahnesinde birçok medeniyete ev sahipliği yaparak bünyesinde barındırıp tüm halkların iç içe yaşamasına olanak sağlayan Diyarbakır, burada yaşayan toplumların birbirleri ile yakın ilişki kurarak birçok konuda olduğu gibi müzik anlamında ki etkileşimleri ile bu çalışmanın öznelerini oluşturan Ermeni toplumu özelinde zengin bir müzik kültürünün ortaya çıkmasını

sağlamıştır. Birlikte yaşayan bu toplumların eserlerinde aşk, sevgi, ağıt, maya, hoyrat, uzun hava ve halk oyunları gibi temalar ile çoğunlukla Kaba Çargâh, Hüseyini, Fa Diyez (Irak), Rast ve Hüseyini Aşiran makamlarında icra ettikleri elde edilen bulgular arasındadır. Müzikal sözlerin bu iki toplumu birbirinden ayırıştıran bir unsur olmadığı her ne kadar görülsede iç içe yaşayan bu iki toplumun sözel unsurlarında elbette ki farklılıkları oluşturmuştur. Farklı dillerde aşk, sevgi ve barış anlatılırken duyguları anlamlandıran konu aynıdır. Diyarbakır'da icra edilen eserlerde yukarıda da ifade edildiği gibi ortak temalar işlense de Ermeni toplumu da aynı şekilde Diyarbakır türkülerini okumuş ve icra etmiştir. Ancak sözel yapıları ve dilleri elbette birbirinden farklılık göstermekte ve bu farklılığın sebebi ise iki farklı dilin hakimiyetinin olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla toplumsal temelli müzikal unsurların birbirinden farkını sadece dil farklılığı oluşturmaktadır. Araştırma içinde yer alan görüşmeciler ile incelenen sanat zenginliğinin temeli sadece tek bir toplumun ürünü değil, birçok ulusun, medeniyetin tarihi zenginliklerini barındıran ve geçmiş ile günümüze kadar geldiği sonucudur. Diyarbakır bölgesi içinde iki toplumun müzik sanatını, kültürünü ve mirasını şekillendirmiş, aynı zamanda geçmiş ile dokusu üzerinde bir köprü kurmuştur. Alan araştırması sonucunda elde edilen verilerden en önemlisi de kültürel anlamda birlikte okunan şarkıların günümüze kadar ulaşabilmesidir.

Diyarbakır'da yaşayan Ermeni toplumunun müzikal unsurlarının, Türk Müziği ya da evrensel dil söylemiyle micro-tonal ses sistemleri iz düşümüne yönelik teorik çalışmaların yapılması alana katkı sunacaktır.

5. Kaynaklar

- Abû'l-Farac, G. (1999). Abû'l-Farac Tarihi Cilt I, Ankara: TTK Yayınları.
- Aghjayan, G. (2013). Diyarbakır Tebliğleri, İstanbul: Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Baykara, T. (1988). Anadolu'nun Tarihi Coğrafyasına Giriş I. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Baş, G. (2010). Diyarbakır'daki Geleneksel Konut Mimarisinde Süsleme Anlayışı, Van: History Studies Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş. (1987). Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi, Ankara: Diyarbakır Belediyesi Diyarbakır'ı Tanıtma Yayınları.
- Büyüköztürk Ş. vd. (2016). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pegem Akademi Yayınları.
- Bournoution, G. A. (2006). Ermeni Tarihi, Ermeni Halkının Tarihine Kısa Bir Bakış, İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Diyarbakır Vilayet Gazetesi (D.V.G.), (1871). Diyarbakır: 43. Sayı.
- Ebü'l-Fidâ, (2017). Takvimü'l-Büldan (Ebü'l-Fidâ Coğrafyası), İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Ertaş, K. (2015). Osmanlı İmparatorluğu'nda Diyarbakır Ermenileri, İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Gürün, K. (1985). Ermeni Dosyası. Ankara: TTK Yayınları.
- Grousset, R. (2005). Başlangıcından 1071'e Ermenilerin Tarihi, İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Herodot. (2009). Tarih, Ankara: Panama Yayıncılık.
- Kaplan, B. (2022). Diyarbakır'da Yaşayan Ermeni Toplumu Müziklerinin Kültürel Bağlamda Değerlendirilmesi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Malatya.
- Kınık, M. (2014). Osmanlı Ermenileri ve Mûsikî İlişkilerimiz, Yeni Türkiye Dergisi, 60, 2.
- Kırpık, G. (2008). Birinci Haçlı Seferinde ve Kurtuluş Savaşı'nda Türk-Ermeni Fransız Münasebetlerinin Benzer Yönleri, Turkish Studies Dergisi, 3(4), 531548.
- Mazherî, A. (1972). Orta Çağda Müslümanların Yaşayışları, İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Movsisyan, A. (2017). Ermenistan Tarihi, Yerevan: Yerevan Devlet Üniversitesi Yayınları.
- Saruhan, Ş. C. ve Özdemirci, A. (2011). Bilim, Felsefe ve Metodoloji, İstanbul: Beta Yayınları.

- Şimşek, A. (2012). *Araştırma Modelleri, Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.*
- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology, Indiana, Free Press of Glencoe.*
- Sarı, İ. (1996). *Şehrimiz Diyarbakır, Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.*
- Taberî. (1991). *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi I, İstanbul: MEB Yayınlar.*
- Tudelalı B., Ratisbonlu P. (2009). *Orta Çağda İki Yahudi Seyyahın İslam Dünyası Gözlemler, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, 38-39.*
- Uras, E. (1976). *Tarihte Ermeniler ve Ermeni Meselesi, İstanbul: Belge Yayınları.*
- Yılmazçelik, İ. (1995). *XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Diyarbakır (1790-1840), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.*
- Yinanç, M. H. (2009). *Türkiye Tarihi Selçuklular Devri, Ankara: Ekol Yayınevi.*

Görüşmeler

Yervant Bostancı, Hayri Yoldaş, Dilek Küçüker ve K1 (Nisan 2020 / Ağustos 2021).

İnternet Kaynakça

https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye_co%C4%9Frafyas%C4%B1.14.06.2022.

6. Extended Abstract

Despite the many diasporas and changes that took place throughout history, the Armenian community of Diyarbakır brought its cultural richness to the present day. Along with the Ottoman period, Armenians took the Turkish culture as an example in terms of customs, traditions, literature and music by maintaining cultural association with the Turks in many settlements of Anatolia.

Diyarbakır, which hosted many civilizations, provided the Armenian community with the opportunity to live together with the community living here. Through establishing close relations with each other in the process, the Armenian community and the people of Diyarbakır influenced each other in the field of music as well as in many other subjects and led to the emergence of a rich musical culture. The study, which was created in the light of the data obtained from the interviews with the music people of Armenian community in the literature review and field research, evaluated the interaction of the musical practices specific to the Armenian community living in Diyarbakır with Turkish music in a cultural perspective, and includes findings that works performed mainly consist of themes such as love, lament, maya, hoyrat, long air and folk dances.

Throughout history, Armenians have lived under the auspices of multinational states and coexisted with societies that they could adopt as a home in the struggle to survive. As a result of the Armenians and Turks living together in the same region, it was seen that the both communities did not separate themselves, but showed closeness to each other, both cultures enriched and intertwined and added new ones to their existing cultures. Therefore, the members of these two communities, that approach each other with the same feelings in their routine work or special days in daily life, strengthened their social relations by sharing the pain, feelings, sorrows and cooperations experienced over time.

As it is known, the Ottoman lands were spread over a wide geography where cosmopolitan and diverse populations were together. However, the Ottoman Empire always assumed a political role with its tolerance to different ethnic components. The Ottoman Empire, which adopted the policy of peaceful, constructive and total tolerance towards the people in historical sources, adopted the same constructive and tolerance policy for the Armenians. The most important proof of this is the existence of the Armenian community living in many regions and cities in the Anatolian geography today. Turkish music and Armenian music, which date back to the Ottoman period, are similar to each other in terms of sound system, manner/style, maqam structure and method, when a large part of the music theory is considered in the time

period we live in interaction. These similarities can be seen in anonymous folk music, which is included in both composition and compilation folk songs. It is seen that the Armenians adopted the Ottoman culture and their influence on the maqam in Turkish music is reflected. This togetherness has created a common culture in the historical togetherness of both nations. The musical interaction experienced appealed to both people living in city life and people living in rural areas.

The study, which deals with the evaluation of diaspora and Armenians in the world in terms of musical culture, presents the musical dynamics that took place only in the Armenian community living in Diyarbakır in Turkey and the traces it left on the sociological structure in a cultural perspective. Music, which is the largest interaction of art, reflects the feeling of having the musical culture of the societies living in this geography for years. The musical dynamics of the Armenian community living in Diyarbakır appear in a language that is uncommon. The main reason for the verbal differences in the folk songs that emerged here is that two different societies speak two different languages. The style of music that is open to interpretation and the richness of meaning are expressed in different languages with the same artistic perspective. In the research, the musical element, which is one of the important building blocks of societies, has been described in the cultural perspective with the traces it left in the sociological structure, specifically for the Armenians of Diyarbakır.



Available online at <http://dergipark.gov.tr/iujad>
Inonu University Journal of Art and Design
Faculty Homepage: <http://www.inonu.edu.tr/tr/gsf>



“Post Dijital Estetik Bağlamında” İnteraktif Bir Devre Koklama (Circuit Sniffing) Denemesi

“In The Context Of Post Digital Aesthetics” Experiment Of An Interactive Circuit Sniffing

Mehmet Kurtuluş*, Can Paşa

*Dr.Öğr. Üyesi İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı, Malatya,44280, Türkiye

Article history: Received 25.03.2022 / Accepted 30.06.2022

ÖZET ABSTRACT

20. yüzyıl düşüncesinden hareketle, modernizm şemsiyesi altında yeni bir hayata başlayan insan, teknolojik gelişmelerin ışığında hatasız bir dünya yaratma telaşına kapılmış ve bir bakıma makinalara bağımlı yeni bir yüzyılın paydaşı olmuştur. Endüstri devriminin sonrasında hızla gelişimini sürdüren yeni iletişim ve ulaşım araçları ile insanoğlu eskiye göre daha da baskın bir biçimde gürültü ile yüzleşmiştir. Fütürizm sanat akımı ile ses sanatlarının güdümüne girmeye başlayan gürültü; 20. Yüzyılın son evresinde post dijital estetik başlığı altında da ilk formlarını göstermiştir. Post dijital estetik, bir ses pratik olarak internet aracılığı ile akademik bir alt yapı ve öğretimi olmadan kendi kendine öğrenme metodu ile gelişen glitch, microwave sinecore v.d; gibi isimler olarak hem analog hem de dijital dünyada dolaylı ya da dolaysız oluşan hataların ve kusurların bir sanatsal uğraşı olarak yansımasıdır (Cascone, 2000; 12). Bu çalışma, “post dijital estetik” kavramı içinde çevremizi çepeçevre saran fark edemediğimiz donanımların, ses örüntülerinden oluşan yeni bir ses evreni interaktif olarak paylaşma çabası içerisinde olacaktır.

Starting a new life under the umbrella of modernism, starting from the 20th century thought, the human being was in a hurry to create an error-free world in the light of technological developments and in a way became the stakeholder of a new century dependent on machines. With the new means of communication and transportation, which continued to develop rapidly after the industrial revolution, human beings faced noise even more dominantly than before. The noise that started to be guided by the futurism art movement and sonic arts; In the last phase of the 20th century, it showed its first forms under the title of post digital aesthetics. Post digital aesthetics, glitch, microwave sinecore et al., which developed as a sonic practice with self-learning method without an academic background and teaching via the internet; It is the reflection of the errors and imperfections that occur directly or indirectly in both the analog and digital world, as an artistic endeavor (Cascone, 2020; 12). This study will be in an effort to interactively share a new sonic universe consisting of the sonic patterns of the hardware that surrounds us, in the footsteps of the concept of “post-digital aesthetics”.

Anahtar Kelimeler: Circuit Sniffing, Sound Design, Databending, Circuit Bending, Devre Koklama, Devre Bükme, Ses Sanatları, Post-Dijital Estetik

Keywords: Circuit Sniffing, Sound Design, Databending, Circuit Bending, Sonic Arts, Post-Digital Aesthetic

1. GİRİŞ

20. yüzyıl içerisinde iki dünya savaşı sığdırmış, yaşadığı bütün olumsuz koşullara rağmen birçok yeni de beraberinde getirmiştir. Özellikle savaş döneminde gelişen teknoloji ve telekomünikasyon olanakları, kayıt cihazlarının geliştirilip üretilmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreç birçok elektronik çalgının gelişimine ilham olmuştur. Benzer bir şekilde savaşların etkisi ile bu yüzyılda sanat ve edebiyat dünyasında protest yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Sanatçıların yaptıkları sanat akımları, sanatın birçok dalında yeni estetik tutumların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tutumlardan biri olan post-dijital estetik çerçevesinde oluşan ses pratikleri tarihsel süreç içerisinde ele aldığımızda, Pratella ve Russolo'nun fütürizm şemsiyesi altında yazdıkları manifestoları tutumun öncüleri olarak görmekteyiz. Pratella, manifestosunda armoni sınırlarını genişletmeyi hedeflerken, Russolo ise tamamen gürültülerden oluşan yapıtlar üretmeyi hedeflemiştir. Bulunduğu dönem itibari ile gürültüleri kaydedemeyen Russolo, kendi tasarladığı mekanik aletler yardımı ile çalışmalar yapmış ve bunları da konserlerinde sergilemiştir. Russolo, müziği özgürleştirmek için tonalite kurallarındaki kısıtlamaları kırmayı öğütlerken; sesin özgürleştirilmesi için bütün saf seslerin yani gürültülerin serbest bırakılmasını önerir.

* Corresponding author.

<https://doi.org/10.16950/iujad.1093617>

Ortaya çıkan bu gelişmeler, yeni elektronik çalgılar ile birçok bestecinin farklı ses özdeklerini yapıtlarına aktarmasını sağlamıştır. Bu bağlamda belki de en radikal yapıtlardan birisi John Cage'in 4"33" isimli çalışmasıdır (Dönmez, Kurtuluş, 2017). Daha çok dinleme etkinliğine atıfta bulunan bu çalışma, Russolo'nun düşünsel mirasını bir adım daha ileri götürerek somut ya da soyut bütün sesleri rastlantıya dayalı olarak kompozisyonun bir ögesi haline getirmiştir. Düşünsel ve tarihsel kökeninin yanında bilgisayar tabanlı müzik üretiminde, 1957 yılında Max Mathews'in MUSIC I'i yapmasıyla başlayan süreç, 1982 yılında Commodore 64, 1983 yılında ise MIDI'nin geliştirilmesiyle ses kayıt teknolojisi, müzik programlarına entegre edilmiştir. "Cubase Audio" isimli programı 1991'de yayınlamıştır (Holmes, 2008: 263-264). Özellikle manyetik bant, DAT, A-DAT teknolojilerinin yerini yavaş yavaş CD, DVD gibi farklı depolama ortamlarına bırakması, PCM teknolojisi ile kayıt teknolojilerinin gitgide dijital dünyaya entegre olması, bilgisayar ile müziğin gelişen olanakları bestecilerin üretim aşamasındaki imkanlarını oldukça genişletmiştir. Elde edilen tüm bu olanaklar, görsel ve işitsel tasarımda yeni anlayışların, ses sanatları kavramının ve yeni ses arayışlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Dijital ses dünyasının gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtmasından rahatsız olan sanatçılar, post dijital estetik çerçevesinde yer alan 'glitch' akımıyla beraber dijital dünyanın getirdiği bu kusursuzluğu, ortaya çıkan bozulmaları ve anlık hataları kullanarak yepyeni ses dünyaları yaratmışlardır. Bu bağlamda araştırma, circuit sniffing (devre koklama)'in bir yaratı alanı olarak ortaya çıktığı post dijital estetik kavramını aydınlatma gayesi ile yola çıkmıştır.

1.1. Post Dijital Estetik

Tarihsel süreç içerisinde hesaplama, yaşamın birçok evresinde insanlığın hareket alanını betimlemiş, aynı zamanda da insan hayatının şekillenmesinde birçok alanda kullanılmıştır. Etrafımızı çepeçevre saran, "yeni dijital dünya", daha rahat, daha güvenli ve daha hızlı bir evren sunması açısından günümüz insan yaşamının ayrılmaz bir yapıtaşdır. Bu bağlamda, yaygınlaşan yeni dijital teknolojiler ve medya aracılığıyla gerçekleşen toplumsal değişimlerin etkisi, modern insan hayatı üzerinde çarpıcı biçimde görülmektedir. Bu değişimlerin önemli örneklerinden biri de sosyal medya içerisinde yeni bir sosyallik yaratılmasıdır. Berry ve Dieter, günlük yaşamı kolaylaştırmak ve desteklemek amaçlı kullanılan dijital sistemlerin kullanımlarında hem epistemolojik hem de pragmatik bir kayma olduğunu söylemektedir (Berry, Dieter, 2015: 1). Amerikalı besteci Kim Cascone, 2000 yılında dijital teknolojinin filizlerinin herkese dokunduğunu ifade etmektedir (Cascone, 2000:12). Örnek vermek gerekirse, şehirler, şirketler, adeta dijital gösterge panoları manzaraları haline gelmişlerdir. Öyle ki dijitalleşmenin gelişimiyle artan medya ağı, gerçek zamanlı takibi daha mümkün kılmış ve yeni bir kontrol toplumu oluşturmuştur. Artık çağdaş yaşamın yeni ortak kavramı hesaplama (compute) olarak tanımlanabilmektedir (Berry, Dieter, 2015: 4). Binary kodlarına mahkûm toplumlar, günlük yaşamları içerisinde, günümüzü tarihsel olarak sınırlandırmak ve tanımlamak amacıyla "mühem neolojizmler" bağlamında yeni kavramlar ve yeni deneyimler arayışına girebilmektedirler. Dolayısıyla, post-internet, post-dijital ve yeni estetik gibi kavramlar, dijital altyapılar artmaya başlayıp yoğunlaştıkça akıl dışı ve sürükleyici deneyimlerle uğraş girişimleri olarak ele alınabilmektedir. Felix Guattari'nin medya sonrası kavramının yeniden canlanması, bu bağlamda dijitalleşmenin mevcut yörgünelere karşı alternatif arayışı olarak anlaşılabilir (Aprich Vd., 2013, Quaranta 2013 akt. Berry, Dieter, 2015: 4). Ayrıca bu terimleri, çevrimdışı (offline) romantizmi ve/veya 'hipster' analog kültür mefhumu olarak doğrudan reddetmek de yanlış veya kolaya kaçmak olarak anlaşılabilir (Berry, Dieter 2015: 5). Bu doğrultuda post-dijital terimini ve getirdiği post-dijital estetik kavramı içerisinde post-dijital müzik pratiklerini irdelemek yerinde olacaktır.

Post-dijital ve post-internet gibi ifadeler, dijital teknolojinin sosyal, kültürel, politik, aynı zamanda coğrafi çevrelerle yeni maddi, kültürel ve sembolik formlar oluşturmasını sağlayan iç içeliğe gönderme yapmakta olup her iki terim de ikili kodlarla aktarılan ve ayrı birimler olarak nitelendirilen donanımsal ve yazılımsal dijitalleşme kavramının ötesindedirler (Klein, 2021: 28-29). Buradaki 'post' ön eki, dijitalleşmeye ve yeni yapılar tarafından değiştirilen eylem ve algı biçimlerinin maddi-kültürel koşullar içerisindeki dönüşüm süreçlerine gönderme yapmaktadır (Jörissen, Unterberg, 2019, Stalde, 2017, Cramer, 2015, akt. Klein, 2021: 29). Ayrıca, buradaki 'post' ön eki, tarihin 'sonuna' gönderme yapan post-history kavramındaki gibi değil, post-kolonyalizm kavramında kullanıldığı şekliyle anlaşılmalıdır (Klein, 2021: 29). Florian Cramer, post-dijital kavramı içerisindeki post ön ekinin kullanımı hakkında şöyle demiştir;

"Post ön eki burada postmodernizm veya post-historya kavramlarında kullanıldığı şekilde değil, post-punk kavramı içerisindeki anlamıyla (punk kültürünün bir biçimiyle hala punk içerisinde fakat aynı zamanda punk'ın ötesinde devam etmesi) kullanılmıştır; yani, eski doğu bloğu ülkelerinde süregelen sosyopolitik gerçekliğe gönderme yapan post-komünizm, feminizmin eleştirel olarak gözden geçirilmiş ve geleneksel feminizmle bulanık da olsa sınırları çekilmiş hali olan post-feminizm kavramlarında kullanıldığı şekliyle kullanılmıştır." (Cramer, 2014: 13).

Bu kavramların hiçbiri (post-punk, post-komünizm, post-feminizm ve post-kolonyalizm), Hegelci çerçeveden anlaşılacağı gibi kültürel ve entelektüel tarihin mutlak doğrusal ilerleyişiyle ilişkilendirilemez olup aksine daha incelikli kültürel değişimleri ve süregelen dönüşümleri tanımlamaktadırlar. Post-kolonyalizm, hiçbir şekilde sömürgeciliğin sonu anlamına gelmemekte olup daha çok, diller ve kültürler üzerinde derin ve kalıcı etki sağlayan, jeopolitik ve küresel üretim zincirlerini elinde tutan güç yapılarına dönüşümü ele almaktadır. Bu bağlamda post-dijital olgu; iletişimin, teknik altyapıların, pazarların ve jeopolitiğin dijitalleşmesi ve küresel dijital ağın neden olduğu kargaşa sonucundaki post-apokaliptik bir olgudur (Cramer, 2014: 13). Yine post-dijital kavramıyla ve kavram içerisindeki post ön ekinin anlamıyla alakalı Ian Andrews şöyle söylemektedir;

"Bir anlamıyla post-dijital, (sözde) dijital devrimin yutturmacasını reddeden çalışmalara gönderme yapmaktadır. Saflığın, bozulmamış seslerin, görüntülerin ve mükemmel kopyaların dijital kazanımları, hatalar ve aksaklıklar lehine terk edilirler. Başka bir anlamıyla ise (post-modernizm kavramı içerisinde kullanıldığı gibi) mefhumun devamına ya da tamamlanmasına gönderme yapmaktadır." (Andrews, 2002: 1).

Pragmatik çerçevede post-dijital kavramı, dijital bilgi sistemleri ve medya aygıtlarına yönelik bir 'hayal kırıklığını' ve/veya bu sistemlere ve aygıtlara olan hayranlığın geçmişte kaldığı bir dönemi tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu tür romantik tutumlar, günümüz sanatçıların baskı resimleri, el yapımı film laboratuvarları, plaklar, kasetlerin yeniden doğuşu, mekanik daktilolar, analog kameralar ve analog sentezleyiciler gibi ürünlerde önemli yer tutmaktadır. Dolayısıyla post-dijital estetik, teoride olduğu kadar pratikte de eski ve yeni medya arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Basit bir tanımla post-dijital, yüksek ve hassas dijital teknolojiye karşı çıkan bir medya estetiğidir. Terim, çağdaş elektronik müzikte 'glitch' estetiği bağlamında 'Kim Cascone' tarafından ortaya atılmıştır. Ayrıca aynı yılda Ian Andrews, terimi daha geniş çerçevede ele alarak 'dijital ilerleme' fikriyle beraber teolojik bir hareket olan 'mükemmel gösterim' fenomenini reddeden bir estetik kavramı olarak kullanmıştır. Cascone'un makalesindeki post-dijital kavramı; aslında dijital ses işlemeye dayanmakta olup, dijital teknolojinin getirdiği bozulmanın halihazırdaki durumunu diğer bir deyişle, teknolojinin büyüme kusursuzluğuna karşıtlığı temsil etmektedir. Diğer taraftan ise post-punk kavramının punk müziğe tepkisi bağlamında Cascone'un post-dijital kavramı, tripotların dahi 'dijital' olarak etiketlendiği bir döneme tepki olarak anlaşılabilir (Cramer, 2014: 12-18).

Dijital teknolojiyle çevrelenmiş ortamlarda çalışmanın sürükleyici deneyiminin bir sonucu olarak gelişen post-dijital estetik, 90'ların başından itibaren internet, dijital müzik içerisinde akademik temelleri olmayan, çoğunlukla bestecilerin kendilerini eğittiği ve dönemin bir takım müzik yazarlarının glitch, microwave, DSP, sinecore ve microsound gibi isimler taktığı yeni bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bilgisayar fanlarının vızıltıları, lazer yazıcıların sesleri, kullanıcı ara yüzlerinin sonifikasyonları, sabit disklerin gürültüleri, bu sonik deneyimlerin örneklerindedir. Daha spesifik olarak, bu tür deneyimlerin ortaya çıkışı dijital teknolojinin 'başarısızlığından' kaynaklanmaktadır. Sistemsel hatalar, aksaklıklar (glitch), kırılmalar, örtüşmeler (aliasing), ses kartlarının gürültüleri ise bu yeni sonik deneyimlerin donelerinden bazılarıdır (Cascone, 2000: 12-13). Konunun bir başka başat aktörlerinden olan Ian Andrews'e göre ise;

"Post-dijital müzik; glitch, clicks & cuts, microsound, headphonic gibi isimlendirilen bir dizi alt tür içermektedir. Bu türlerin her biri az ya da çok dijital işlemlerin doğasındaki kusurların ön plana çıkarılmasıyla ilintilidir. Önceleri yalnızca 'gürültü' olarak değerlendirilen unsurların bu şekilde kimlendirilmesi, küçük ses kesikleri, aksaklıklar, vızıltılar, çevresel süregelen sesler gibi

sonik unsurlardan oluşan post dijital estetiğin belirleyici işaretlerindedir." (Andrews, 2002: 1).

20. yüzyılın başlarında sanatçılar algılarını, endüstriyel gelişimin yarattığı dünyaya doğru çevirip 'arka plana' odaklanmışlardır. Bu konuda, görsel sanatçıların odaklarını ön plandan arka plana doğru çevirmeleri örneğin, portreden manzara resimlerine ya da gündelik hayatta karşımıza çıkan pisuvar, bisiklet tekerleri vb. objeleri, yaratı alanlarına taşıyarak algı sınırlarını genişletmişlerdir. Burada bahsedilen arka plan kavramının temel bileşenleri yakın çevreye odaklanmak için filtrelendirilen verilerdir. Bu çerçevede, post dijital müziğin kökeni daha kompleks olsa da ortaya çıkmasında dolaylı veya doğrudan rol oynayan iki unsur vardır. Bunlardan biri, yirminci yüzyılın başındaki İtalyan Fütürist hareket, diğeri ise John Cage'in sessiz ama sessizliklerle bezeli olmayan 4'33" (1952) isimli eseridir. İtalyan Fütürist ressam Luigi Russolo, Balila Pratella'nın 1913 yılında sergilenen kompozisyonundan ilham alarak Pratella'ya mektup olarak The Art of Noise başlıklı manifestosunu yazmıştır. Yazdığı manifesto, gürültüler üzerine yaptığı deneyler, gelecek nesillere birer mesaj olmuş ve bu da Russolo'yu çağdaş 'post-dijital' müziğin öncülerinden biri haline getirmiştir. Fütüristler, endüstriyel yaşamı estetik bir kaynak olarak görmüşler ve günlük sesleri süregelen bir senfoni olarak algılamışlardır. Araba motorları, makineler, fabrikalar gibi endüstriyel sesler fütüristlerin sonik deneylerinin malzemeleri haline gelmiştir (Cascone, 2000: 13-14). Russolo, The Art of Noise isimli manifestosunda gürültü üzerine şöyle yazmıştır;

"Gürültülerin çeşitliliği sınırsızdır. Bugün, bin farklı gürültüsünü ayırt edebileceğimiz bin makinenin elimizin altında olduğu kesin. Makineleri, sürekli olarak çoğaltarak bir gün, on bin, yirmi bin ya da otuz bin farklı gürültüyü ayırt edebileceğiz. Bunlar, yalnızca taklit etmekle kalmayıp sanatçı fantezimizin keyfince birleştirebileceğimiz sesleri olacak." (Akt. Batur, 2015: 122).

Fütüristlerin gürültüyü, dolayısıyla arka planı öne çıkarmalarının üzerinden geçen birkaç on yıl sonra John Cage, bestecilere, eserlerinde herhangi bir sesi kullanma açısından ilham vermiştir. Cage'in 4'33" isimli fenomen çalışması, dinleyicilerin aslında sessizlik diye bir şey olmadığını, biyolojik sistem içerisinde algıların arka plana karşı evrildiğini fark etmeleri bakımından oldukça önemlidir. Cage, 1937 yılında yazdığı The Future of Music Credo başlıklı yazısında şöyle der;

"Nerede olursak olalım, duyduğumuz çoğu kez gürültüdür. Aldırış etmezsek bizi rahatsız eder. Kulak verirse büyü gelir. Saatte elli mil hızda giden kamyonun sesi. Radyo istasyonlarının arasındaki parazit. Yağmur. Bu sesleri yakalamak ve denetlemek istiyoruz, ses efektleri olarak değil, müzik çalgıları olarak kullanmak için. Her film stüdyosunda filme kaydedilmiş bir 'ses efektleri' arşivi bulunur. Artık bir film fonografı ile bu seslerin herhangi birinin gürülüğünü ve frekansını kontrol edebilmek, hayal ettiğimiz ya da hayal bile edemediğimiz ritimler yüklemek mümkün. Dört film fonografı kullanarak patlamalı motor, rüzgâr, kalp atışı ve toprak kayması dörtlüsü için beste yapıp icra edebiliriz" (Akt. Fırncioğlu, 2012: 78).

Yazının bundan sonraki kısmında post-dijital estetik çerçevesinde gelişen post-dijital müzik üretim biçim ve teknikleriyle oldukça sıkı bir ilişki içerisinde olan 'kendin yap' yani 'do it yourself' (DIY) kültürü ele alınacaktır.

1.2. 'Do It Yourself' (DIY) Kültürü ve Post Dijital Estetik Çerçevesinde Gelişen Sonik Pratikler

Bir amatörün veya zanaatkarın, profesyonel uygulamalara ve endüstriyel seri üretime karşıtlığına kadar uzanan 'do it yourself' (DIY) kültürü, sanıldığı kadar yeni bir fenomen değildir (Fernandez, Izetta, 2011: 4). Uzman desteği olmadan bir şeyler yaratma, onarma ve/veya değiştirme pratiklerine gönderme yapan DIY kültürünün anlamı ve kapsamı, 20. yüzyılın başlarında bir dizi yaratıcı uygulamayı kucaklamak için adım adım gelişmiştir. DIY kültürü, 1950'lerde kültürlerarası sanatsal nesnelere yaratımıyla kapitalist tüketim toplumunun çelişkilerini hicveden sanatsal ve kültürel bir hareket olan ve statükonun sembol ve biçimlerini ideolojik bir direniş aracı olarak kullanan durumcu (situationist) enternasyonal ile yankı bulmuştur (Bennett, Guerra, 2019: 7-8).

İkinci dünya savaşı ve küreselleşen tüketim modeli, hobi ve amatör hareketi bir süre zayıflatmış ve batı dünyasına tüketim zihniyetini dayatmıştır. Bu dayatmalara gelen başat tepkilerden biri 1960'larda sınırsız doğaçlama ve endüstri dışı kayıtların prodüksiyonlarına olanak sağlayan 'Free Jazz' hareketine aittir. 1970'li yıllara gelindiğinde Punk hareketi,

hegemonik düzene karşı bir isyan olarak DIY kültürünü şiar edinmiştir. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru hem rave kültürünün hem de netlabel hareketinin bağımsız üretimlere odaklanmasıyla DIY kültürü güçlenmeye başlamıştır. 21.yy. içerisinde ise internetin yaygınlaşması sonucu artan bilgi alışverişi sayesinde DIY kültürü, arkasına aldığı kitlelerle beraber genişlemiştir. İç mekanlarda bitki yetiştirmek, örgü örmek, elektronik projeler tasarlamak bu hareket içerisindeki faaliyetlere örneklerdendir (Fernandez, Izetta, 2011: 6).

Perez'e göre; DIY hareketi, kişinin kapitalist toplumun temel kurallarını yıkarak bir ürün yaratmasına olanak sağlar (Perez, 2009: 279). Bu söylemden yola çıkılırsa, DIY hareket, üç temel ifadeye sahiptir; birincisi ideolojik/politik bağlamda hegemonik pazarlama düzenine karşı gelmek, ikincisi endüstriyel bağlamda kitle kültürü dışında alternatif üretim yolları aramak, üçüncüsü ise estetik bağlamda bireysel ifade biçimleri peşinde koşmak (Fernandez, Izetta, 2011: 7). Yine Perez' göre; DIY hareketinin temel amaçlarından biri de uzmanlığı lağvetmek ve deneysel müzik içerisinde de görüldüğü üzere besteci ve icracı ayrımını ortadan kaldırmaktır (Perez 2009: 280).

Bu çerçevede ilgili müzik pratiklerinin başında devre bükme (circuit bending) uygulaması gelmektedir. Terim, ilk kez 1992 yılında Experimental Musical Instruments Quarterly isimli dergideki "Circuit Bending and Living Instruments" başlıklı makalede Reed Ghazala tarafından kullanılmıştır. Devre bükme, elektronik bir ses cihazının standart tasarımının ötesinde, cihaza birtakım modifikasyonlarla farklı ses ve işlevsel olanaklar ekleme sürecidir. Devre bükme uygulamaları adına birçok yaklaşım olsa da genel yaklaşım, işleyiş koruyarak yalnızca switchler, potansiyometreler veya konnektörler aracılığıyla yeni fonksiyonlar ya da sesler yaratma üzerinedir. Devre bükme, genelde elektronik konusunda uzman olmayan ve herhangi bir kılavuzları bulunmayan 'amatör' veya 'yarı profesyonel' kişiler tarafından uygulanmaktadır. Bazı temel kurallara uyulması şartıyla hemen hemen herkes bu sürece dahil olabilmektedir (Nies, 2013: 57-58).

Süreç içerisinde, viniller, kompakt diskler (CD), dijital ses işleme üniteleri manipülasyonu da DIY ve post-dijital estetik çerçevesinde birtakım teknikler/pratikler oluşagelmiştir. Bu bağlamda çalışmanın odağı olan devre koklama (circuit sniffing) uygulaması açıklanacaktır.

1.3. Devre Koklama (Circuit Sniffing)

Cascone'a göre; post-dijital estetiğin gelişimi dijital teknolojiyle çevrelenmiş ortamlarda çalışmanın getirdiği kapsamlı ses deneyimlerine bağlıdır. İnsanoğlunu çevreleyen teknolojik/dijital cihazların (bilgisayar, hoparlör, yazıcı, hard disk vb.) yarattığı ses dünyası içerisinde cihazların adeta 'enstrümanlaştırılması' sonucu ortaya çıkan bir üretim biçimidir. Bu bağlamda devre koklama, bilgisayar veya başka bir cihaza tutulan indüktör (bobin veya elektromanyetik alıcı olarak da isimlendirilir) aracılığıyla yakalanan sesleri dinleme/yakalama pratiğidir. Uygulamada yakalanan/dinlenen sesler, elektromanyetik sinyallerin düşük frekanslı bileşenleridir ve cihazların farklı bölümlerinden akan çok sayıda akım nedeniyle oluşan elektromanyetik sinyallerin karışımlarıdır. Örneğin; devre koklama uygulaması için kullanılacak bir indüktör, bir elektromanyetik stetoskop görevi görmektedir bu sebeple cihazların farklı bölümlerinde farklı sesler yakalanabilmektedir (Berdahl, Marasco, 2019: 2).

Basit bir bobin ve amplifikatör kullanımı, elektromanyetik sinyalleri toplamanın alternatif yollarından biridir. Bir telefon alıcısı, demir bir çekirdek etrafına sarılmış metrelerce bakır telden oluşmaktadır. Bir amfiye bağlı olan bu bobin düşük frekanslar için radyo anteni görevi görür. Alıcı, telefon ahizesine veya hoparlörün karşısına konulduğunda hoparlör bobini tarafından üretilen elektromanyetik alanı toplar. Bu yöntemle bir laptop içi açılıp alıcı, CPU'dan RAM'e, pilden CD sürücü bölgesine doğru hareket ettirildiğinde farklı sesler toplanabileceği gözlemlenir. Elektromanyetik alan seslerini kaydetmenin bir başka yolu da telefon alıcısı yerine gitar manyetiği kullanımıdır. Gitar manyetiği, bir kutu içerisinde miknatıs etrafına sarılı tellerden oluşan bir bobindir. Telefon alıcısı ile yapılan tüm işlemler aynı şekilde gitar manyetiğiyle de yapılabilir. Son olarak etrafına yeterince tel sarılmış, bir metal parçası da (miknatıs veya miknatısa temas eden bir metal) manyetik alanları toplayabilmektedir. Bobinlerde kullanılacak telin uzunluğu -tıpkı radyolardaki ayar (tuning) kadranı gibi- alıcının frekans duyarlılığına etki etmektedir (Collins, 2006: 13-14-15).

Devre koklama uygulamalarına bakıldığında göze çarpan isimlerden biri Christina Kubisch'tir. Bremen doğumlu Alman sanatçı, indüksiyon temelli elektromanyetik alanları ve fiziksel süreçleri araştırmış olup elektronik cihazlar tarafından yayılan elektromanyetik alanların sese nasıl dönüşebileceğini sorgulamıştır (Lechner, Zeitz, 2020: 1). 1980'lerden günümüze kadar çeşitli projelerde elektromanyetik fenomenlerin sonik çevirisi üzerine derin araştırmalarda bulunmuştur (Simon, Zeitz, 2020: 7). Bu bağlamda sanatçının çalışmalarından biri olan 'Electrical Walls' devre koklama uygulamalarının başat örneklerindedir. Çalışma çerçevesinde dinleyiciler, şehirde dolaşırken yakınlaştıkları elektronik/dijital cihazların elektromanyetik sinyallerini yakalayan ve dinleten kulaklıklar takmışlardır (Berdahl, Marasco, 2019: 2). Besteci, elektromanyetik alan kayıtlarıyla ilgilenmeye başlaması sürecini şöyle aktarmıştır;

"Nedenini tam olarak açıklayamamam da her zaman elektriksel şeylerle klasik müzikten daha çok ilgilendim ve 1970'lerin sonunda elektrik alanları üzerine araştırmalara başladım. Milano Konservatuvarı'nda elektronik müzik okuduğum dönem derslerin fazlaca geleneksel olmasından ötürü öğrendiklerimden pek memnun değildim. Bu sebeple, fazla bilimsel alt yapımın olmamasına rağmen benim için zor olan Milano Teknik Üniversitesine kaydolmaya karar verdim. Telefon amplifikatörü (ahizeyi elinize almadan duyabilmek için telefonun yanına koyulan bir küp) aldığım bir gün çantamın içindeki amplifikatörden garip sesler gelmeye başladı. Bu durumu profesörüme sorduğumda amplifikatörün içerisinde küçük bobinlerin bulunduğunu ve bunların oda içerisindeki cihazların elektromanyetik alanlarını yakaladığını söyledi. O esnada aklımda bir şimşek çaktı ki tam da performanstan uzaklaşıp enstalasyon üretmeye başlamak istediğim süreçteydim." (Cox, 2006).

'Electrical Walks', müzikal korsanlık (hacking) yoluyla etkileşime girilebilecek elektromanyetik bir ortam yaratmıştır. Müzikal korsanlık bağlamında müzik ve teknolojinin ne derecede ilintili olduğunu, korsanlığın (hacking), sistemin maddi doğasıyla sıkı bir ilişkisi olduğundan dolayı korsanlığın sağladığı tekniklerin müzikal sonuçları üzerine açıklamalar getirmiştir. Ayrıca elektromanyetik alanlar aracılığıyla dinleyicileri yerel teknolojik gerçeklikle yüzleştirmiştir (Teboul, 2021: 809).

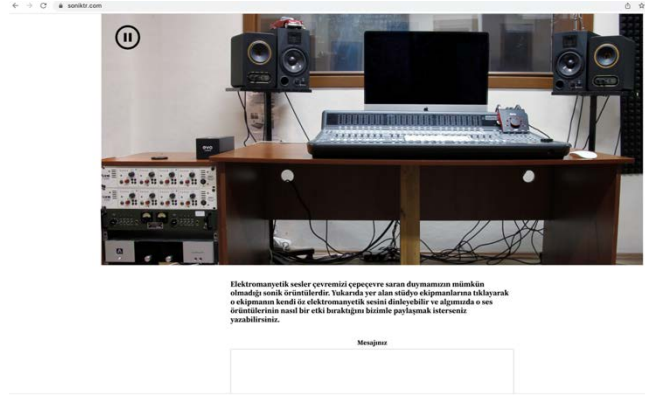
2. MATERYAL ve YÖNTEM

2.1. Materyal

Amacı, bulunulan ortamda maruz kalınan ve fark edilemeyen elektronik cihazların devre gürültülerine karşı farkındalık yaratmak olan çalışmanın materyalleri iki grupta toplanmaktadır. Bunlardan ilki kayıt materyalleri oluşturmaktadır. Bu materyaller sırasıyla, circuit sniffer (devre koklayıcı), ses kartı, diz üstü bilgisayardır. İkinci grubu ise kaydedilen materyaller oluşturmaktadır. Bunlar sırasıyla, bilgisayar, AD/DA (Analog-Dijital/Dijital-Analog) çevirici, iki adet mikrofon preamfisi, dijital ses işleme istasyonu kontrol ünitesi, bilgisayar klavyesi, bilgisayar faresi, dört adet referans monitör hoparlördür. Çalışmanın yardımcı materyallerini ise, kullanıcıların ilgili sesleri dinlemesine ve görüşlerini alabilmemize olanak sağlayan soniktr.com isimli internet sitesi ve görüşlerin alındığı e-posta görüşme formları oluşturmaktadır.

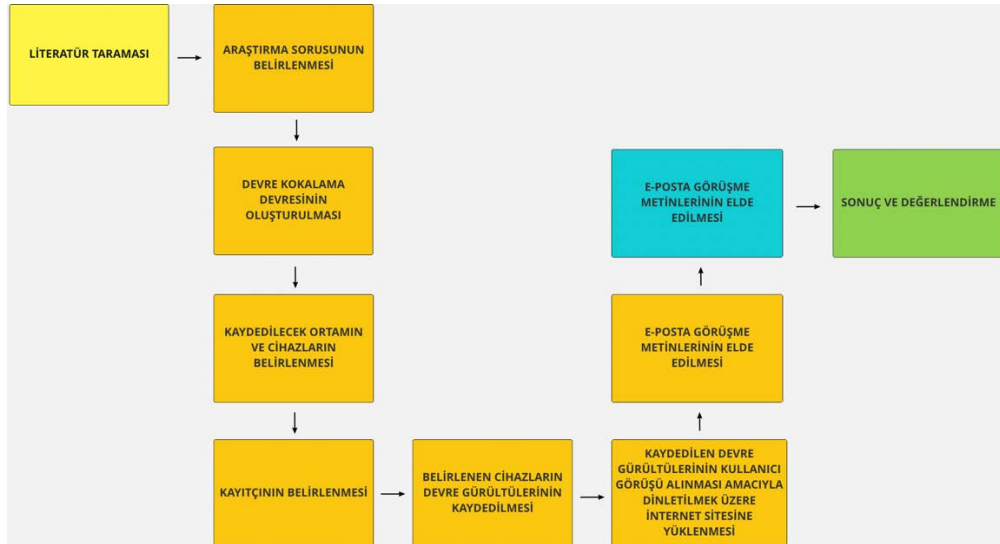
2.2. Yöntem

Çalışma kapsamında literatür taraması için kaynak tarama metodu kullanılmıştır. Çalışmanın problemi, gündelik yaşamda maruz kalınan fark edilemeyen gürültüler, insanlara dinletildiğinde nasıl bir farkındalık yarattığını kullanıcı algısı üzerinden değerlendirmektir. Bu kapsamda ilk aşama olarak elektrik gitar manyetiğinden circuit sniffer devresi hazırlanmıştır. Daha sonra kaydedilecek ortam ve cihazlar belirlenmiştir. Bir sonraki aşamada kayıtçı ve kaydedilecek bilgisayar belirlenmiş olup cihazların devre gürültüsü kaydedilmiştir. Kaydedilen devre gürültülerin dinletilmesi ve katılımcı dönütleri almak adına soniktr.com isimli web sitesi oluşturulmuştur. Sesler web sitesine yüklendikten sonra kullanıcıların bu sesleri dinleyerek yorumlamalarını ve site üzerinden yorumlarını iletmeleri istenmiştir (Şekil 1).



Şekil 1. Web Sitesi Görşeli (www.soniktr.com)

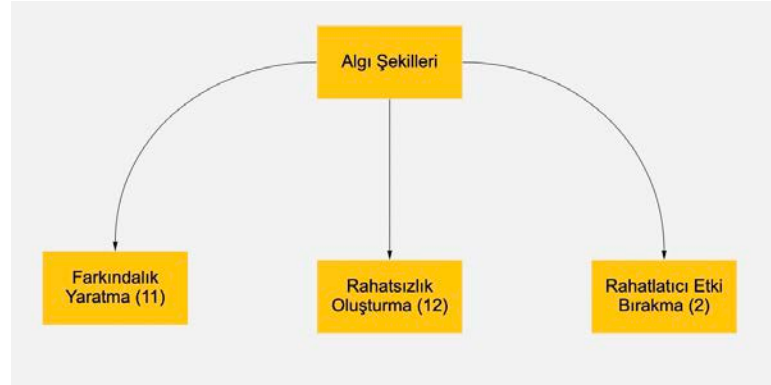
Özellikle içinde bulunduğumuz teknoloji çağında insanların görüşlerini değerlendirmek için metodolojik bir araç olarak interneti kullanmanın üzere birçok araştırma bulunmaktadır (Koo, Skinner, 2005; Roster vd. 2004). Bu metodolojik araçlardan biri son yıllarda yaygın olarak kullanılan e-posta görüşmesi tekniğidir. E-posta görüşmesi, geleneksel görüşmeye tekniklerine göre yeni birçok avantajı olan bir tekniktir. Daha çok anket uygulamasına benzer nitelikte kullanılır. Bunun nedeni açık uçlu soruların mevcut olduğu durumlarda, araştırmacı ile katılımcı arasında iki yönlü bir iletişim olanağına sahip olmamasıdır. Yani, röportaj olarak nitelendirilmezler (McHale, 2007). Röportaj tekniklerine göre veri girişi ihtiyacını ortadan kaldırma ve düşük maliyetli olma gibi avantajları bulunmaktadır (Buchanan, Schmidt 1999). Bu kapsamda internet sitesi üzerinden 50 adet görüşme elde edilmiştir. Elde edilen görüşmeler veri azaltma yöntemi ile ayıklanmıştır (Wheller, 2014). Toplamda çalışmanın ana temasına uygun 25 adet görüşme değerlendirilmeye alınmıştır. Verilerin analiz edilmesi esnasında içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Verilerin çözümlenmesinde In vivo kodlama tekniği kullanılarak durum betimlenmeye çalışılmıştır. MAXQDA 22 nitel veri analizi programı aracılığı ile In vivo kodlama, verinin o bir bölümünden alınan bir kelime, kelime öbeği veya cümlenin direkt olarak kullanıcı ifade ettiği biçimde etiketlenmesidir (Given, 2008). Bu etiketleme işlemlerinden sonra farkındalık yaratma, rahatsız etme ve rahatlatıcı etki uyandırma kategorileri ortaya çıkmıştır.



Şekil 2. Araştırma Yöntemi Akış Diyagramı

3. BULGULAR

İçerik analizi sonucu elde edilen kodlar üç ana kategori altında toplanmıştır (Şekil 3). Elde edilen kategorilerin frekans değerleri, farkındalık (11), rahatsızlık oluşturma (12), rahatlatıcı etki bırakma (2) şeklindedir. Analiz edilen e-posta görüşmeleri sonucunda dinletilen elektromanyetik gürültülerin farkındalık yaratma %44, rahatsızlık algısı yaratma %48, rahatlatıcı etki bırakma %8 orana sahiptir.



Şekil 3. Algı Şekilleri Analiz Frekans Diyagramı

3.1. Farkındalık Yaratma

Analiz edilen e-posta görüşmeleri sonucunda 11 adet in vivo kod, farkındalık kategorisi altında toplanmıştır. Kodların bu kategori altında açıklanmasının nedeni daha önce farkında olunmayan gürültülerin duyulması (a1), yeni bir araştırma alanı olarak görülmesi (a2), gürültülerin doğadaki seslere benzer şekilde yorumlanması (a3), cihazlar hakkında daha fazla fikir sahibi olunması (a4) gibi durumların gözlemlenmesidir.

Gelen e-posta görüşmelerinden *farkındalık yaratma* kategorisinde yer alan bazı ifadeler aşağıdaki gibidir.

Farkında olunmayan gürültülerin duyulması (a1);

- *"Daha önce net bir şekilde duyamadığımız için fark etmemiştim. Bu sesler bizde yorgunluk gibi olumsuz etkiler yaratıyor olabilir"*
- *"Monitörler ve rack'teki harici fx cihazlardan gelenler alışık olduğumuz gürültüler fakat özellikle mouse ve klavyeden çıkan seslere aşırı şaşırdım. Bu kadar enterasan bir sinyal üreteceğini hiç tahmin etmiyordum. Özellikle iMac ekranının bu kadar gürültülü çalışması beni daha çok şaşırttı."*
- *Daha önce farkında olmadığım gürültüler duydum."*

Yeni bir araştırma alanı olarak görülmesi (a2),

- *"İlgi çekici ve farklı bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Oldukça farklı bir etki. Söz konusu bu etki ya da çalışmanın amacı, daha detaylı ele alınabilir."*

Gürültülerin doğadaki seslere benzer şekilde yorumlanması (a3);

- *"Seslerin tamamının ortak bıraktığı izlenim insanların kan dolaşımını bağdaştırdı. Tıpkı insanlarda olduğu gibi tüm cihazların içerisinde sanki bir kan dolaşımı gibi elektrik akımı geçmekte."*

- "Bir bahçede yürürken hızla geçen bir sineğin sesi ardından uzaktan gelen gemi kornası gibi."
- "Kontrol 24'ün gürültüsü, kalp atışı etkisi yarattı ve preamp'lardan gelen gürültüler ise rüzgâr sesini çağrıştırdı"
- "Tüm ekipmanların elektromanyetik sesleri İkinci Dünya Savaşı ve sonrası atmosferi yansıtmaktadır. Telsiz, sinyal, çapaklar, Alan Turing'in kod kırma – enigma makinesi, savaş sırasında şehirlerdeki megafonlar, alarm, saldırı, sığınak vb."

Cihazlar hakkında daha fazla fikir sahibi olunması (a4);

- "Mac monitörünün sesi eski manuel frekans taramalı fm radyoların sesini andırdı. Hoparlörün sesi daha tok bir tonda ve o kadar da rahatsız edici değil. Soldaki cihazların en üsttekinin sesi eski teknoloji olduğuna dair bir fikir veriyor. En alttaki ise pek aşına olmadığım yeni bir teknoloji imajı veriyor."
- "Elektrik akımlarının iletkenler içinde yarattığı elektromanyetik alanlar net bir şekilde anlaşılıyor. Ekran monitörünün sabit ama dalgalı, mouse'un daha değişken frekanslarda, Apogee Symphony'nin daha yüksesek, preamp'ların ise daha düşük frekanslarda sesler üretmesi dikkatimi çekti."
- "İyi bir elektronik filtrelemeye sahip olmayan iki cihazın yanyana gelmesiyle ortaya çıkan parazit durumunu çağrıştırdı."

3.2. Rahatsızlık Oluşturma

Analiz edilen e-posta görüşmeleri sonucunda 12 adet in vivo kod, rahatsızlık oluşturma kategorisi altında toplanmıştır. Kodların bu kategori altında açıklanmasının nedeni seslerin huzursuzluk oluşturulması (b1), seslere neden olan cihazların kapatılmak istenmesi (b2), seslerin verdiği rahatsızlığın gün boyu devam etmesi (b3), cihazların arızalı olduğu hissiyatı (b4) gibi durumların gözlemlenmesidir.

Gelen e-posta görüşmelerinden *farkındalık yaratma* kategorisinde olanlar şunlardır;

Seslerin huzursuzluk oluşturulması (b1);

- "Buradaki sesler, ekseriyetle rahatsız edicidir. Rahatsız olmamın veya olmamızın nedeni, bu frekansların insan vücudunun belirli bölgeleriyle rezonansa girip rahatsızlık yaratması olabilir".
- "Genellikle rahatsız edici gürültüler."
- "Normalde duyulmayacak seviyede olan gürültülerin bu şekilde duyulabilmesi rahatsız edici"
- "Mouse'un ve bilgisayarın sesi aşırı derecede rahatsız etmekte."
- "Rahatsız edici bir etkisi var."
- "Konsol ve bilgisayar sesini dinlediğim andan itibaren beni olumsuz etkiledi. İnsanı huzursuz eden ve içindeki stresi tetikleyen bir ses."
- "Bu tip elektronik cihazların olduğu ortamlarda bulunmak, mental yorgunluk oluşturabilir."

Seslere neden olan cihazların kapatılmak istenmesi (b2);

- "Hızlıca bütün fişleri çekesim geldi."
- "Seslerin hepsi beni çok rahatsız etti ve direkt kapatmak istedim."
- "Bu sesler panik atağımı kışkırtmakta bu yüzden hemen kapattım."

Seslerin verdiği rahatsızlığın gün boyu devam etmesi (b3),

- o "Elektromanyetik gürültülerin olduğu ortamlarda sağlıklı çalışma yürütmekte zorlanmaktayım, duyumumu etkilemekte. Bu sesler bilinç altına yerleşmekte ve tüm gün kafamın içerisinde dönmekte."

Cihazların arızalı olduğu hissiyatı (b4);

- o "Rahatsız edici bir etki bırakıyor. Cihazlarda bir sorun var hissi de uyandırmaktadır."

3.3. Rahatlatıcı Etki Bırakma

Analiz edilen e-posta görüşmeleri sonucunda 2 adet in vivo kod, rahatlatıcı etki bırakma kategorisi altında toplanmıştır. Kodların bu kategori altında açıklanmasının nedeni seslerin odaklanmaya yardımcı olması (c1), *seslerin rahatlatıcı etki bırakması* (c2), gibi durumların gözlemlenmesidir.

Gelen e-posta görüşmelerinden *farkındalık yaratma* kategorisinde olanlar şunlardır;

Seslerin odaklanmaya yardımcı olması (c1),

- o "Odaklanma konusunda yardımcı olduğunu ve beyni sakinleştirdiğini söyleyebilirim".

Seslerin rahatlatıcı etki bırakması (c2),

- o "Sesleri aşırı rahatlatıcı buluyorum."

4. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Yukarıdaki örneklerden görüldüğü üzere elektromanyetik sesler, insanların üzerinde farkındalık, rahatsızlık ya da rahatlatma gibi farklı algı biçimleri yaratmıştır. Seslerin yarattığı farkındalık algısı, ilgili seslerin daha önce fark edilmemesi, bu sesler kapsamında daha detaylı çalışmalar yapılabilirliği, seslerin müzikal ve/veya müzikal olmayan yaratılarda 'yaratıcı şekilde' kullanılabilmesi, seslerin doğadaki seslerle özdeşleştirilmesi gibi farklı çerçeveler üzerinden oluşmuştur. Rahatsızlık algısı, seslerin insan üzerinde huzursuzluk yaratması, tüm cihazları kapama isteği, seslerin verdiği rahatsızlıkların gün boyu devam etmesi, cihazların arızalı olduğu algısı gibi farklı çerçeveler üzerinden oluşmuştur. Rahatlatma etkisi ise; dinleyiciler arasında en az ortaya çıkan algı biçimi olup seslerin rahatlatması ve odak artırması çerçevesinde oluşmuştur.

Çalışmanın amacı da bu bağlamda dinleyicilerin etrafını saran sesler hakkında 'sonik farkındalık' yaratmaktır. Bu farkındalık özellikle endüstri devrimi sonrası makinelerin icadı ile çevresel gürültülere dikkat çeken Russolo'nun ya da belirlenmemişlik (intederminizm) kavramından yola çıkarak, Rauschenberg'in boş tablolarından ilham alıp, bunun üzerine Anechoic Chamber'da kendi kan akışını duyarak, arka plan müziği sağlayan "Muzak" isimli şirkete sessizlikler ile bezeli bir eser tasarlamak isteyen Cage'e, yine Fransa'da gündelik seslerden kompozisyonlar türeten "Groupe de Recherches Musicales"ın kalıntılarına, Almanya'da gündelik sesleri soğuk bulup sadece soyut sesleri yeğ tutuan "WDR" paydaşlarına, Luc Ferrari, Hildegard ve Westerkamp gibi işitsel peyzaj kompozitörlerinin mirasından yola çıkarak, Post Dijital Estetik bağlamında; hayatımıza bizatihi katılan sonik örüntüler hakkında bir sonik perspektif uyandırmaya çalışmıştır. Müzik teknolojileri paydaşları ve sonik sanatçılar, post dijital estetiğin yeni sonik örüntülerini kullanarak, yeni ses olasıklarını kompozisyonlarına ekleyeceği bulguları çalışmanın ana çarısını oluşturmaktadır.

20. yüzyıl, ardı ardına yaşanan teknolojik gelişmeler ile farklı ses özdeklerinin işitildiği ve yeni bir sonik dünyanın temellerinin atıldığı bir yüzyıldır. Bu yüzyıl aynı zamanda beğenilerin sorgulandığı, sanata dair kavramların yargılandığı, sürekli yeni bir arayışın olduğu ve ses sanatının temelini atıldığı önemli bir yüzyıldır.

Özellikle 1990'lı yıllar, birçok dijital aygıtın evimize, ofisimize, yaşam alanlarımıza katıldığı bir süreçtir. Bir yazıcının ya da bir komptakt disk (CD) oynatıcısının kendine özgü sesleri birçok ses sanatçısını (sound artist) cezbetmeye yetmiştir. Buradaki etki daha çok sürekli devinim ve değişim halinde olan ses dünyasının sanatçılar üzerindeki yarattığı ilhamdır. Bu ilhamdan yola çıkarak ortaya çıkan "Sonik Sanatlar" pratiği farklı ses özdeklerine yoğunlaşmıştır. 1990'lı yıllarda ortaya çıkan "Glitch" pratiğini takiben gelişen sonik farkındalık, gündelik seslerin ve dijital yanlışların/hataların oluşturduğu sesleri sonik sanatlar bağlamında bir yaratı alanlarında kullanılmaya başlamıştır.

Kimi zaman karşımıza ses enstalasyonu, işitsel peyzaj kompozisyonu ya da görsel enstalasyon gibi farklı pratiklerde de elektromanyetik sesler kullanılmıştır. Çalışma da buradan hareketle, müzik teknolojisi öğrencilerine, paydaşlarına, ses araştırmacılarına, konu ile ilgili ya da ilgisiz bağımsız kullanıcılara çevrelerini saran ve farkına varamadıkları ses evreni duyurma gayesiyle yola çıkmıştır. Çalışma bunun yanında ilgili seslerin farklı ses çalışmalarına ilham kaynağı olması ve kaydedilen seslerin farklı kompozisyonlarda kullanılması gibi amaçlara sahiptir. Çalışma sonucunda elde edilen verilerin ışığında, ilgili seslerin dinleyicilerin kimisinde farkındalık oluştururken kimisinde rahatsızlık ve rahatlama hissiyatı uyandırmıştır.

5. Kaynakça

- Andrews, I. (2002). Post Digital Aesthetics and the Return to Modernism, MAP-uts Lecture 1-11.
- Bates, E. (2004) Glitches, Bugs, and Hisses: The Degeneration of Musical Recordings and the Contemporary Musical Work. *Bad Music The Music We Love to Hate*. Christopher Washburne and Maiken Derno (Ed.). London: Routledge
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bennett, A., Guerra, P. (2019). *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. London: Routledge.
- Berdahl, Edgar and Anthony T. Marasco. 2019. "Proposing 'Computer Bending' and 'Circuit Vacuuming' as Techniques in Experimental Music." In *Proceedings of the International Computer Music Conference, New York University, New York City, New York, USA, vol. 2019*.
- Berry, M. D., Dieter, M. (2015). *Post Digital Aesthetics: Art, Computation and Design*. UK: Palgrave Macmillan Press.
- Buchanan, T. , & Schmidt, J.L. (1999). Using the Internet for psychological research: Personality testing on the World Wide Web. *British Journal of Psychology*, 90, 125-144.
- Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal Winter 2000, Vol. 24, No. 4*.
- Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Collins, N. (2006). *Handmade Electronic Music*. London: Routledge
- Cox, Christoph. (2006). *Invisible Cities: An Interview with Christine Kubisch*. *Cabinet Magazine*. Eylül 2006. Erişim Tarihi 20 Şubat 2022, https://www.cabinetmagazine.org/issues/21/cox_kubisch.php
- Cramer, F. (2014). What Is 'Post-Digital'?. *ARPJA*, 3, 11-24.
- Dönmez M. B., Kurtuluş M. (2018) Luigi Russolo Fütürizm'nin İdeolojik ve Üslupsal Temelleri, *International Journal of Eurasia Social Sciences Volume: 8 Issue: 26*
- Durmaz, S. (2009) *Müzik Teknolojisi ve Audio Terimleri Sözlüğü*. İstanbul:Cinius Yayınları
- Fernandez, Alexandre, Marino, Iazetta Fernando (2011), "Circuit- Bending and DIY Culture", *Universidade de Sao Paulo-Brasil*
- Fıncioğlu, S. (2012). *John Cage Seçme Yazılar*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Ghazala, R. (2005). *Circuit-Bending: Build Your Own Alien Instruments*. USA: Wiley Publishing
- Given, L. M. (2008). In vivo coding. In *The SAGE encyclopedia of qualitative research methods* (pp. 473-474). SAGE Publications, Inc., <https://dx.doi.org/10.4135/9781412963909.n240>
- Griffiths, P. (2011). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Holmes, T. (2008). *Electronic and Experimental Music*. UK: Routledge
- Hunt, N., & McHale, S. (2007). A Practical Guide to the E-Mail Interview. *Qualitative Health Research*, 17(10), 1415–1421. <https://doi.org/10.1177/1049732307308761>

- Kelly, C. (2009). *Cracked Media The Sound of Malfunction*. USA: The MIT Press
- Klein, K (2021). Post-digitali Post-internet: Propositions for Art Education in the Context of Digital Cultures. Tavin, K., Kolb, G., Tervo, J. (Ed.), *Post-Digital, Post-Internet Art and Education: The Future is All-Over* (s.28-30). Swtizerleand: Palagre
- Koo, M. , & Skinner, H. (2005). Challenges of Internet recruitment: A case study with disappointing results. *Journal of Medical Internet Research* , 7(1). Retrieved August 4, 2007, from <http://www.jmir.org/2005/1/e6>
- Lechner, M., Zeitz, A., (2020). Inaudible Matters: Electrical Walks Paris (Christina Kubisch), Performances and Lectures at the Gaité Lyrique Paris. *Sound Unheard*, Issue 1, Volume 2020, 1-7.
- Nies, J. (2013). "The Art of Circuit Bending" E- Musician
- Perez, J. I. G. (2009). 'DO IT YOURSELF: Cultura y Tecnologia'. In: *Revista Icono* 14, no13, pp. 278-291, Madrid, Spain.
- Roster, C.A. , Rogers, R.D. , Albaum, G. , & Klein, D. (2004). A comparison of response characteristics from Web and telephone surveys. *International Journal of Market Research*, 46(3), 359-373.
- Sangild, T. (2004). *Glitch The Beauty of Malfunction, The Degeneration of Musical Recordings and the Contemporary Musical Work*. *Bad Music The Music We Love to Hate*, Christopher Washburne and Maiken Derno (Ed.). UK: Routledge
- Simon, D., Zeitz, A. (2020). *Echos Magnetiques – Christina Kubisch: An Exhibition at the Musee des Beaux-Arts de Rennes*. *Sound Unheard*, Special Issue, 1-15.
- Stuart, C. (2003). *Damaged Sound: Glitching and Skipping Compact Discs in the Audio of Yasunao Tone, Nicolas Collins and Oval*. UK: MIT Press
- Teboul, E. J., (2021). *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*. Bull, M., Cobussen, M. (Ed.), *Hacking Composition: Dialogues with Musical Machines* (s. 807-820). USA: Bloomsbury Academic
- Wheeler, R. (2014). *Mining Memories In a Rural community: Landscape, Temporality and Place Identity*. *Journal of Rural Studies*. 36. 22–32. 10.1016/j.jrurstud.2014.06.005.

6. Extended Abstract

The digitalization process, which started in the last quarter of the 20th century, undoubtedly affected the sonic arts and the practices developed within this framework. But previously, the industry, technology and, in parallel, communication tools that developed with the industrial revolution created awareness of a new concept of 'noise'. In this period, many environmental noises (noise of factories, workshops, machinery, transportation vehicles etc.) that did not exist before in the life of humanity began to be included in their lives. The fact that noise became an artistic aesthetic element, especially with the influence of Futurists - especially Luigi Russolo - directly or indirectly affected the aesthetic concerns of many 'contemporary' artists in the following process. In his Futurist Manifesto (1913), Russolo stated that new machines will increase gradually, and in parallel, the noises would become more and more unlimited.

The roots of the use of noise for musical and/or non-musical artistic concerns correspond to the beginning of sound recording technology in the historical process; however, the manifestation of these practices and their becoming 'attitudes' accelerated and universalized the productions made within this framework. Especially the proliferation of recording media and the emergence of different recorders have increased the variety of noise-based practices. At this point, the relevant studies can be considered periodically as pre-digital and post-digital: Pierre Schaffer's 'Musique Concrete' movement, John Cage's 4' 33" and other tape-based works are included in pre-digital practices. On the other hand, with the development of digital systems, the concept of 'error/failure' has come to the fore more than the previous period.

Contrary to expectations, the defects seen in machines, recording tools and systems in the pre-digital period continued to manifest themselves in the post-digital period as well. The buzzing of computer fans, the sounds of laser printers, the sonification of user interfaces, and

hard disk noises are now the inherent sounds of digital systems. The defects brought by digital processing such as system errors, glitches, clippings, overlaps, noise of sound cards have become errors due to the nature of the digital era. All these noises and defects brought about by digitalization have created new sonic practices and formed the basis of sonic practices developed within the framework of post-digital aesthetics.

Circuit sniffing, which is the focus of the study, is one of the leading practices developed within the framework of post-digital aesthetics. The circuit sniffing practice, which is the practice of capturing the electromagnetic noise of digital devices that surround us with the development of technology and using these noises as a creative material, was carried out in the sound recording studio of the Faculty of Fine Arts and Design of Inonu University within the scope of the study. During the undergraduate and graduate education, the electromagnetic noises of the devices (computer, preamp, AD/DA converter, keyboard etc.) in the sound recording studio of the department, where the students of the music technology department practice repeatedly within the scope of various courses, were captured by the circuit sniffer created from the electric guitar magnet and the captured sounds were uploaded to the soniktr.com website to be played. After the sounds were played, feedbacks about listener perceptions were sent to the site's e-mail address. Feedback from 50 people was reduced by data extraction method and 25 feedbacks were evaluated. The feedbacks, which were analyzed by the content analysis method, were collected in three categories: *creating awareness*, *creating discomfort* and *leaving a relaxing effect*.

The study set out with the aim of enabling music technology students, stakeholders, sound researchers, and independent users, whether related or unrelated, to hear the sonic universe that surrounds them but which they are not aware of. In addition, the study aims to inspire different sonic studies with related sounds and to use recorded sounds in different compositions. In the light of the data obtained as a result of the study, while the related sounds created awareness in some of the listeners, they stimulated a feeling of discomfort and relaxation in others.



SANAT TASARIM DERGİSİ

JOURNAL OF ART DESIGN

2022 HAZİRAN/JUNE

CİLT
VOLUME **12**

SAYI
ISSUE **25**

ISSN:1309-9876
E-ISSN:1309-9884