



sanat yazıları



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ - 2014 MAYIS - SAYI: 30 - ISSN 1300 6665

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI DERGİSİ / 2014 MAYIS / SAYI: 30

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Sanat Yazıları Dergisi, (Mayıs ve Kasım) yılda iki kez yayımlanır.

Sahibi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan **Prof. Dr. Meltem Yılmaz**

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Doç. Ayşe Sibel Kedik
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
06800 Beytepe / Ankara

Yayın Kurulu

Doç. Ayşe Sibel Kedik (Başkan)
Doç. Necla Rüzgar Kayıran
Yrd. Doç. Zülfükar Sayın
Yrd. Doç. Şinasi Tek
Yrd. Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu
Öğr. Gör. Dr. Emre Demirel
Öğr. Gör. Dr. Gülçin Cankız Elibol
Arş. Gör. Banu Bulduk
Arş. Gör. Seval Şener
Arş. Gör. Gamze Boz

Grafik Tasarım

Arş. Gör. Banu Bulduk

Tasarım Uygulama

Arş. Gör. Banu Bulduk
Arş. Gör. Güliz Boyraz

30. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. İsmail Ateş (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Mümtaz Demirkalp (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Nermin Şaman Doğan (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Hüsnü Dokak (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Hayri Esmet (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Cebail Ötgün (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Ferhat Özgür (Yeditepe Ü. Plastik Sanatlar Bölümü)
Prof. Dr. Turan Şağır (İnönü Ü. Güzel Sanatlar ve Tasarım F.)
Prof. Namık Kemal Sarıkavak (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Candan Dizdar Terwiel (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Mehmet Yılmaz (Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)

Doç. Melih Apa (Mersin Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Barış Atiker (Beykent Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Eylem Önder Başarır (Hacettepe Ü. Ankara Devlet K.)
Doç. Çiğdem Demir (Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Sibel Özgün (Hacettepe Ü. Ankara Devlet K.)
Doç. U. Tolga Savaş (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Özden Pektaş Turgut (Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Dr. Elif Songür Dağ (Ulusallararası Kıbrıs Ü. GSF)
Yrd. Doç. Lütfi Özden (Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Ercan Sağlam (Bilkent Ü. GST ve Mimarlık F.)
Öğr. Gör. Enver Özüstün (Ankara Ü. İletişim Fakültesi)

İsteme Adresi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe - Ankara / Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61 / www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Baskı

Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe.edu.tr
Basım Tarihi: 2015
Baskı Adedi: 500 adet

*Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.

ÖNSÖZ

Dergimizin 30. sayısında yine sizlerle beraberiz. Her yeni sayıda kendimizi geliştirerek siz değerli okuyucularımıza daha iyi bir kaynak eser bırakma çabasındayız. Bildiğiniz gibi içerisinde bulunduğumuz çağ görsel iletişimin en yoğun kullanıldığı çağdır. Teknolojinin gelişmesiyle beraber görsel imajlar çok hızlı bir şekilde üretilmekte, kopyalanabilmekte ve paylaşımına sunulabilmektedir. Bazı akademik çevreler bu durumun sanatı bir tüketim malzemesi haline getirdiğini ve insan merkezli bir etkinlik olmaktan çıkarıp maddi odaklı bir üretime dönüştürdüğünü savunmaktadır. Elbette bu eleştirilere katılmamak mümkün değildir. Fakat öte yandan hızlı iletişim çağının sanatın yaygınlaşmasına sağladığı katkıları da göz ardı edemeyiz. Yakın tarihe kadar özellikle ülkemizde sanat erişilmesi en güç olanaklardan bir tanesiydi. Dünyada bu alanda ne olup bittiğini görmek için başka ülkelere gitmek gerekirdi. Sanatsal etkinliklerin ve açılan sergilerin azlığının yanı sıra sanatla ilgili kitaplar, kuramsal çalışmalar ve yayınlar da son derece yetersizdi. Fakat günümüzde iletişim olanaklarının artması, ülkemizde gerçekleştirilen ulusal ve uluslararası sergiler, sanatsal etkinlikler, giderek artan yayınlar sayesinde dünyayla eş zamanlı bir sanatsal yaşantı pratiği oluşturulmasına yönelik önemli gelişmelerden bahsetmek mümkündür. Bu durum sanat ve tasarımı lüks olmaktan çıkarıp, zamanla talep edilen bir varlık haline gelmesine de neden olacaktır. Elbette sanattan anlamak belli bir çabayı gerektirir ve sanata ilgi duyan bireylerin kuramsal / düşünsel anlamda desteklenmeye, yönlendirilmeye ihtiyacı vardır. Bu bağlamda sanatla ilgili kuramsal yazıların önemini bir kere daha burada vurgulamak isterim.

Dergimizin 30. sayısını beğeniyle okuyacağınızı umar, emeği geçen bütün arkadaşlara teşekkür ederim.

Prof.Dr. Meltem Yılmaz

Dekan

SANAT YAZILARI DERGİSİ YAYIM İLKELERİ

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez yayımlanır.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yazı Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirilmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yazılar basılı dört kopya halinde ve CD ile birlikte gönderilmelidir. Basılı kopyalardan birinde yazarın adı, soyadı, çalıştığı kurum ve iletişim bilgilerine yer verilmeli, diğer üç kopyada ise bu bilgilerin hiçbiri bulunmamalıdır. İletişim bilgileri ayrıca CD içerisindeki metinde de yer almalıdır.

Yazılar Times New Roman yazı tipinde ve 12 punto olmalıdır.

Makalenin yazarı; adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik unvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve elektronik posta adresini tam olarak belirtmelidir.

Makalenin başlığı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

Makalenin başında en çok 200 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Öz İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az üç anahtar sözcük/**keywords** bulunmalıdır.

Yazılarda tablo, şekil ve resim gibi görsel öğeler gerekirse kullanılabilir. Metin içinde kullanılan tablo, şekil ve resimler ayrıca CD'ye de bir dosya halinde kaydedilmeli ve her bir görsel 120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır.

Metin içinde kullanılan görseller, Görsel 1., Görsel 2., ... biçiminde numaralandırılmalı ve görselin altına o görsele ait bilgiler yazılmalı, hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.

Örnek:

Koleksiyon ve müzelerde yer alan çalışmalar

Görsel 1. Sanatçının Soyadı, A. (Çalışmanın Yılı). Çalışmanın Adı (Türkçe/Çalışmanın orijinal adı). Şehir, Ülke: Müze/Koleksiyon.

Yayınlarda yer alan çalışmalar

Görsel 1. Sanatçının Soyadı, A. (Çalışmanın Yılı). Çalışmanın Adı (Türkçe/Çalışmanın orijinal adı). Adı Soyadı. *Yayın Adı* (sayfa). Yayın Yeri: Yayınevi. (Yıl).

Yazılar, Microsoft Word programında Times New roman yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla, sola dayalı olarak yazılmalıdır.

Metin içindeki göndermeler, ya ad, tarih, sayfa / sayfa aralığı ya da ad, tarih ve sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir. Örnek; doğrudan ve dolaylı alıntılarda **(Gombrich, 1997, s.296)**, sayfa aralığı bulunan dolaylı alıntılarda ise **(Gombrich, 1997, s.291-296)** . İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association - Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

Doğrudan alıntılar, 3 satırdan az ise tırnak işareti içinde ve normal metin düzeninde, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, sola dayalı olarak, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve **sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.**

Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Örnekler:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Cömert, B. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine*. Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A.Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

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

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Yayın Adı. A.Editör (Haz./Ed.). *Kitap Adı* (s. Sayfa numaraları).
Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, D. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri* (s.150-156).
İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Horkheimer, M., Adorno, T. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (O. Özügül, Çev.).
İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.
Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık*.
İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar*. Ankara:
Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı, cilt(sayı)*, sayfa numaraları.

Kökten, U. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız*, 132, 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, A. (Gün Ay Yılı). Makale Adı. *Gazete Adı*, sayfa numaraları.
Bayer, Y. (04. Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet*, s.14.

Yayımlanmamış Tez

Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Tez Adı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları. Erişim:
Gün Ay Yıl, <http://ağ> adresi

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ> adresi

Bu belgede yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

Yayın ilkelerine uymayan makaleler değerlendirmeye alınmayacaktır.

Sanat Yazıları Dergisi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
Beytepe 06800 Ankara
Tel: 0 312 299 20 62 - 82
Faks: 0 312 299 20 61
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

İÇİNDEKİLER

**Çağdaş Yazıtlar:
Yazı-Form İlişkisinde
Yeni Yaklaşımlar**

*Contemporary Inscriptions: New
Approaches on The Relationship
Between Text And Form*

Öğr.Gör. Ece Akay

11 - 28

**Chopin'in Op. 10/1 Etüdü
Üzerine Motif-Yapı Analizi**

*Motivic-Structure Analysis on
Chopin's Etude, Op. 10/1*

Prof. Dr. Türev Berki / Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yüksel / Arş. Gör. Serkan Özçifci
Arş. Gör. Gözde Gürün

29 - 44

**Güzel Sanatlar Açısından
"Gemide" Filmi**

*The Movie "Gemide" in Terms of
Fine Arts*

Öğr. Gör. Ozan Bilginer

45 - 62

**Dijital Kullanıcı Arayüz
Tasarımlarında
Skemorfik Anlayış**

*Skeuomorphic Approach
in Digital User
Interface Design*

Öğr. Gör. Ece Çalış / Arş. Gör. Murat Kara

63 - 78

Portfolyo Tasarımı ve Portfolyo Tasarımı Ders Projeleri Üzerine Değerlendirmeler	<i>Reviews on Portfolio Design And Portfolio Design Course Projects</i>
Doç. Çiğdem Demir	
79 - 92	
Türkiye’de Tipografi Eğitimi Üzerine	<i>On Education of Typography in Turkey</i>
Öğr. Gör. Murat Ertürk	
93 - 106	
Çağdaş Türk Resim Sanatındaki Sürrealist Yaklaşımların Kaynağı Olarak Mehmet Siyah Kalem Resimleri	<i>As The Source of Surrealist Approaches in Contemporary Turkish Painting Art: Paintings of Mehmet Siyah Kalem</i>
Doç. Dr. Yüksel Göğebakan	
107 - 128	
Bir Çağdaş Sanat Stratejisi Olarak Zanaat ve Kolektivite	<i>Craft and Collectivity as a Strategy of Contemporary Art</i>
Öğr. Gör. Funda Susamoğlu	
129 - 138	
Mardin Süryani Kiliselerinde Resim	<i>Painting in Mardin Syriac Churches</i>
Yrd. Doç. Serdar Toka	
139 - 160	

ÇAĞDAŞ YAZITLAR: YAZI-FORM İLİŞKİSİNDE YENİ YAKLAŞIMLAR

CONTEMPORARY INSCRIPTIONS: NEW APPROACHES ON THE
RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND FORM

ÖĞR. GÖR. **ECE AKAY**
Başkent Üniversitesi
eceakay@gmail.com

Geliş Tarihi: 18.09.2014 | Kabul Tarihi: 27.10.2014

Öz: Yazı ve form çoğunlukla birbirinden ayrı alanların temsilleri olarak karşımıza çıkar: Edebiyat alanındaki yazınsal temsil ve plastik sanatlardaki biçimsel temsil tarih boyunca sınırlı örneklerde bir araya gelir. Yazıtlar, yani yazılı anıtlar, yazı ve formun ender kurduğu ortaklığın ilk örneklerindedir. Yazı-form arasındaki katı sınırlar 20. yüzyılla beraber aşınmaya başlar ve avangard akımlarla, uzun bir süre plastik sanatların dışında tutulan yazı formun dünyasına geri çağrılır. Makalede 'çağdaş yazıtlar' olarak tanımlanan bu süreç, yazı ve form arasında bir karşıtlık değil, ortak doğurgan bir ilişki öngörür. Yazar tarafından gerçekleştirilen sanatsal çalışmalar, yazıt geleneğine yaslanırken; yazı ve formun birliğine ilişkin yeni-olası öneriler sunar.

Anahtar Sözcükler: Yazı ve Form, Yazıt, Çağdaş Sanat.

Abstract: Text and form mostly appear as the representation of different fields: Throughout the history, the textual representation in the field of literature and formal representation in the field of visual arts come together only in phenomenal examples. The solid still boundaries between text and form started to be dissolved by the 20th century. "Contemporary inscriptions" that is named by the author to name this period, underlines a mutually corresponded relationship between form and text. Also the artworks made by the authors and named as 'visual texts' follow inscription tradition and try to bring a new perspective to the relationship between text and form.

Keywords: Text and Form, Inscription, Contemporary Art.

Anıları birbirinden ayırmak durumundasınız. Siz mi anılara gidiyorsunuz yoksa onlar mı size geliyorlar? Eğer siz onlara gidiyorsanız, zamanınızı boşa harcıyorsunuz demektir. Nostalji üretken değildir. Eğer anılar size geliyorsa, onlar heykelin tohumlarıdır.

Louise Bourgeois (Riner Crone ve Petrus Graf
Schaesberg, 2008, s. 95)

Yazı, zamanın akışı karşısında, insanoğlunun en derin korkularından biri olan unutmaya, unutulmaya bir deva olarak sunulsa da, sözün yerini tutamaz, onun mutlak bir çevirisi olarak kabul edilemez. Jacques Derrida, söz ve yazı arasında süregelen bu gerginliğe, *Platon'un Eczanesi* adlı metninde değinirken, Platon'un dile getirdiği yazının bulucusu *Tanrı Theut* ile *Kral Thamus* arasında geçen bir mite değinir. Mitte, kutsal işaret ibis kuşu olan, sayıyı, hesabı, geometriyi, astronomiyi, tavla oyununu ve yazıyı ilk bulan tanrı Theut, Mısır Kralı Thamus'un yanına giderek ona bulduğu sanatları tanıtır. Sıra yazıya geldiğinde, Kral Thamus'un yanıtı şöyledir:

Ey Theut, sanatların eşi benzeri bulunmaz efendisi! Bir sanatın kuruluşunu gün ışığına çıkarmaya muktedir adam başkadır, bu sanatın onu kullanacaklara fayda mı, yoksa zarar mı getireceğini takdir edebilecek olan başka... İşte bu bilgiyi elde etmenin sonucu: Harfleri öğrenenler artık belleklerini işletmeyecekleri için, ruhları unutkan olacaktır. Yazıya güvendikleri için, şeyleri içeriden kendi kendilerine hatırlayacakları yerde dışarıdan yabancı izler sayesinde hatırlamaya çalışacaklar. O halde sen bellek için değil, hatırlama için bir deva buldun. Öğretmeye gelince; sen öğrencilerine ancak hakikate benzer şeyleri öğretirsen, hakikatin kendisini değil. Buntar senin harflerin sayesinde, eğitimsiz kalmalarına rağmen gırtlaklarına kadar bilgiye gömüldüler mi, çoğu zaman hiçbirşeyi doğru dürüst düşünmedikleri halde kendilerini binlerce şey hakkında hüküm vermeye yetkin sanacaklardır. Sonra, gerçekten bilgili adam değil de, bilgili adam benzeri olacaklarından çekilmez olacaklardır (Derrida, 2012, s. 55).

Bu noktada Derrida yazıyı, eczanın simgesi *pharmakon* yani, 'hem *dert* hem *de deva*' (1999, s. 65) olarak tanımlar. Çünkü Kral, sözün yanıltıcı kopyası olan yazının hafızaya (*mneme*'ye) bir deva olduğu kadar, sözlerini çarpıtırıp, insanları unutkanlaştırıp, bilgiyi azaltacağından belleği iskalayarak, sadece geçici bir (*hypomnesis*) uyuşturma etkisi yaratacağına inanır. Kral Thamus'u bir anlamda onaylayan Platon'un düşüncelerini Ahmet Bozkurt şöyle özetler:

Platon'un sofist tanımlamasında yazı, ruhları unutkan kılışıyla bizi cansız ve bilinmemeye doğru çevirir. Çünkü yazının özü ve kendine has değeri yoktur. O simülakr içinde oynanır, belleği ve bilgiyi hep taklit eder. Yazı, Platon'da hep eklentinin eklentisi, gösterenin göstereni, temsilcinin temsilcisidir. Platonik öğretinin zımni açıklaması da budur zaten: harfleri öğrenenler artık belleklerini işletmeyecekleri için ruhları unutkan olacaktır (*lehten men en psuchais parexei mnemes ameleteria*) (2014, s. 45).

Platon elbette ki 'arkasındaki mağara duvarına yansıyan gölgesinin iz düşümüne gözlerini dikip bakmaktan başka yapabileceği başka bir şey olmayan, mağaraya hapsedilmiş ilkel insanı hayal ederken', hakikatin yazı değil, sözün içinde saklı olduğunu savunacaktır (Stoichita, 2006, s. 8). Yazı sürekli geçmiş zamanın izinden giderek onu çarpıtacak, söz ise ana için olmayı gerektireceğinden bir tasvirde çok gerçekliğin kendisiyle yüzleşmeyi getirecektir.

Görüntünün gerçekliğe bağlılık ilkesiyle ele alındığında, bir anlamda sözün yerine geçtiği söylenebilir. Bu durumda görme de en az söz kadar inandırıcıdır. Örneğin yazı, hakikatin unutulmaması için varolan ve onun yerini tutan olarak kabul görse de bir kahin gelecek konusunda onu okuduğunu ya da yazdığını değil, gördüğünü söyleyecektir. Bilgiyi açığa çıkaran ve hakikatin metaforu olarak düşünülen ışık, görmenin de ana kaynağı olarak, ana için olmayı gerektirir. "Greklerden beri tüm zamanların felsefi yazıları göz metaforlarıyla doludur" (Pallasma, 2011, s. 20) ve Platon için hakikat, ideanın¹ içinde saklıdır. İdea, saf ve mutlak bir form olarak ancak aklın gözüyle görülebilir². Maddi dünyada *Hakikat* ancak onu kopyalayarak (mimesis) yakalanmaya çalışılır. Platon için maddi dünyada olan her biçimin idealar dünyasında özü olan bir ideası vardır. Temel soru, taklit edilen şeyin ideaya benzerliğidir. Bu benzerlik, Platon için görseldir, optik, dokunsaldır. Platon'un felsefesinde tanımladığı iyi kopyalar ve kötü kopyalar bu benzerlik ilkesiyle ortaya çıkarlar. Kötü kopyalar (Simulakralar) hakikati bozar, çarpıtır, onu özünden uzaklaştırırlar. İyi kopyalar ise, ideaya yakından benzeyen kopyalar olarak, onu korur ve yaşatırlar. Buradan yola çıkarak Platon'un dünyasının görme merkezci bir dünya, ideayla olan ilişkinin optik bir gerçekliğe dayandığının altı çizilirken, nasıl olur da yazı, görüntüler dünyası içinde kötü çocuk ilan edilebilir? Çünkü bir yönüyle de yazı, düzenli 'im' ler' bütünüdür.

Unutma söz konusu olduğunda görsellik her zaman birebir gerçekliğin yerini tutmaz ve bu haliyle yazıyla akrabalık kurar. Örneğin, Plinius Doğa Tarihi XXV, 43'te, "Korinthos'da bir kızın aşık olduğu adam uzaklara gitmeden önce, lambadan vuran yüzün gölgesini duvara konturlarla belirleyip resmettiğini" (Stoichita, 2006, s. 12) yazarken, sözün ve dokunuşun uçuculuğu karşısında insanoğlunun gösterdiği çabayı açıklar gibidir. Bu anlamda resim de yazı da unutuşa karşı verilmiş kardeş alanlar olarak kabul edilebilir. Ali Akay, *Yapıbozma ve Plastik Sanatlar* adlı makalesinde bu durumu şöyle ele alır:

¹ Biçim, anlamına gelen idea kelimesinin temeli görüntüdür. Latince video, -görmek fiiliyle aynı kökten gelen ve bu kökten türeyen başka kelimeler, 'görü' (vision), 'görünür' (visible) ve video kasetine dek uzanır' (Ong, 2010, s. 100)

² Platon, varlığı bile tartışma götürür olan dışsal gerçeğin, arkasında mağara duvarına yansıyan gölgesinin iz düşümüne gözlerini dikip bakmaktan başka yapabileceği başka bir şey olmayan, mağaraya hapsedilmiş (Politeia, Devlet 517-19) ilkel insanı hayal eder. O sadece ve sadece arkasını dönüp güneşin gerçek dünyası ile yüz yüze geldiğinde, gerçek bilgiye erişebilme imkanı bulabilir. (Stoichita, 2006, s. 8)

'...her im bir varolmamayı ön görmektedir: *Varolmayan*'ın sözkonusu olduğu yerde, temsil etme söz konusu edilmektedir. Temsil etme, her zaman varolmamaya bir ektir. Plastik sanatlarda da bu varolma ve temsil etme ilişkisi çağdaş sanatların ana sorunlarından biri haline gelmiştir. *Temsil etme*'nin dışına çıkmak isteyen bir anlayış içinde nesnelerin kendilerine anlam yükleyen sanatçılar, dolaysız ve temsiliyetsiz bir biçimde varolan nesnelere kullanmayı ve bu şekilde temsil etme sorununu aşmaya çalışmaktadırlar... Çizmek, iz çizmek, yazıda olduğu kadar, resimde de kullanılan bir kavramdır; çünkü çizmek, izi çizmek, aynı zamanda '*ifade etmek*' demektir (Derrida, 1972, s. 373). İfade etmek ise 'temsil etmek, mevcut kılmayı hedeflemektedir. Yazıda im, hayalgücü ve anımsama ile birlikte nesnenin kendisinin yok olduğu anda ortaya çıkar. Anımsama, bize unuttuğumuz, varlığını hatırlayamadığımız nesnelere anımsatır. Bu anlamda *temsil etme*'yi gözden irak tutan bir sanat anlayışı hatırayı ya da belleği değil, var olma'yı sorun etmektedir. *Varolma*'nın içinde merkezi konumun yerini değiştirmeyi sorunsallaştırır (1999, s. 17).

Yazının en temelde bir 'iz' bırakma olduğu unutulmamalıdır. Bu iz bırakma arzusu sadece iki boyutlu bir görsellikle değil, aynı zamanda üç boyutlu formlarla da ilişki içine girmek demektir. Bir şeyin yerine, onun yokluğunda varolabilen yazının en ilkel haline M.Ö 3300 yıllarında Sümerlerin Uruk tabletlerinde rastlanılmaktadır. Bu tabletlerde yazı-form ilişkisi ya da iz bırakma işlemi, kil markalar ve tabletler üzerine çeşitli geometrik formların bastırılmasıyla gerçekleşiyordu. Schmandt-Besserat'ın vurguladığı gibi bu tabletler "her biri belirli bir ürüne veya mala karşılık gelen markalar, kil yüzey üzerinde negatifleri tekrar ederek belirli bir düzende tek bir çizgi üzerinde yanyana getirilir" (2007, s. 3). Bu noktada yazı sadece kalıcı bir yüzeyle değil, formla da ilişki içine girmiş olur. Örneğin, M.Ö 600'e tarihlendirilen, uluslararası antlaşma niteliğindeki *Cyrus Silindiri*, Akad Kralı Büyük Cyrus'un zaferi ardından verilmiş bir ferman niteliğindedir ve silindir kil tablet üzerine bastırıldığında yazı döngüsel olarak tekrar eder.



Görsel 1. (M.Ö 539). Cyrus Silindiri (Cyrus Cylinder). British Museum, Londra. http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/c/cyrus_cylinder.aspx.

İzdüşümle beliren kontürler veya bir formun negatifinin çıkarılması, kökensel olarak yazı ve görsellik arasında fiziksel, kavramsal bağın kurulmasına yardımcı olsa da, Batı felsefesinde Platon'dan beri varolan söz-yazı ikiliği gibi, gerçekliğe bağlı kalmayı amaçlayan Antik Yunan dünyasının, yazı-formu kavramsal ve estetik bir değer olarak bir araya getirmekten kaçındığı gözlenmiştir. Örneğin Yunan heykelinin gerek erken dönem, gerekse ilerleyen aşamalarında çok nadir yazı kullanımına rastlanmıştır. Bu nadir örneklerden biri, GörSEL 2'de görülebilirken, yazının forma katkı sağlamaksızın sadece heykelle ilgili bilgi vermesi söz konusudur.



GörSEL 2. (Solda) (M.S 1. Yüzyıl). Fl (avinos) Epikthtos'tan Asklepios ve Hygieia'ya adanmış heykelden kalan ayaklar. Atina Epigrafi Müzesi. http://voulangas.blogspot.com.tr/2010_10_01_archive.html (Sağda) (M.S 7. Yüzyıl). Mantiklos Apollo (The Mantiklos Apollo). Boston, Museum of Fine Arts in United States of America. <http://www.greek-gods.info/greek-gods/apollo/apollo-statues.php>.

Batı'da Yunan heykelinin yazıyla girdiği bu mesafeli tavır, özellikle Sümer, Hitit, Asur ve Mısır, Uzak Doğu uygarlıklarına ait örneklerle kıyaslandığında daha da netleşir. Örneğin GörSEL 3'te Sümer dönemine ait '*Oturana Gudea Heykeli*', Geç Hitit Dönemi'ne ait '*Maraş Aslanı*' ve '*Senenmut*' adlı Mısır heykelinde karşılaşılan yazılar, adeta heykelin kavramsal ve yapısal elemanı gibi durmaktadırlar.

Yazının formla buluşmasına etki edecek bu dilsel, dinsel, kültürel farklılıklara rağmen insanın unutuşa karşı verdiği mücadelede, yazıyı formla koşulsuz her çağda buluşturan oluşumlar yazıtlar (kitabeler) olmuştur. *Sanat Tarihi Terimleri Sözlüğü*'ne bakıldığında yazıt kelimesi şöyle tanımlanmaktadır; "1-Anımsatma amacıyla ve/veya anı değeri taşıyan bir metnin bir taş ya da metal vs. bir yüzey üzerine yazılmasıyla oluşan küçük anıt. 2-Bir yapının tarihini, yaptıranı ve/veya tasarımcısını belirten ve bu yapının üzerine yerleştirilen metin. Kitabe" (Sözen ve Tanyeli, 1996, s. 254). Yazıt veya kitabelere çeşitli şekillerde rastlamak

mümkündür. Dağ gibi doğal oluşumlar, çeşitli objeler veya kullanım eşyaları üzerine yazılmış yazılar, obelisk, dikili taş, mezar taşları v.s yazıtlara örnek olabilir. Yazıtların anıtsal niteliği sadece büyüklüğüyle ilgili değildir. Anımsamaya verdiği öncelik, kalıcı olması, biricik olması, bilgi vermesi, egemen dili, yazıtları anıtsal olarak değerlendirmesini sağlamış ve bu koşullar yüzyıllarca iki farklı alanı biraraya getirmiştir.



Görsel 3. (Solda) (M.Ö 2150-2100). Oturan Gudea. Metropolitan Sanat Müzesi, M.Ö 20, Louvre Müzesi, http://www.allposters.it/-sp/Gudea-King-of-Lagash-Sitting-Diorite-Figure-2120-BCE-Posters_i2584027_.htm
(Ortada) Maraş Arslanı, Geç Hitit Dönemi, Kahramanmaraş Arkeoloji Müzesi, <http://kahramanmaras.gov.tr/Muze.aspx>
(Sağda) (M.Ö 1473-1458). Senenmut. Mısır Müzesi, http://de.wikipedia.org/wiki/Senenmut#mediaviewer/File:Würfelfigur_Senenmut.jpg.

Yazıtı, bugün sadece tarihe hizmet eden bir olguymuşçasına ele almakla yetinmeyip, aynı zamanda sanatsal bir ürün olarak düşünmek, yazı-form ilişkisinin tekrar gündeme gelmesi demektir. Bu ilişki sadece biçimsellikten öte, kavramsal bir sürecin de habercisidir. Ancak Antik Yunan’la şekillenen bir sanat okuması içinde yazıtların öncelikle tarihsel bir materyal gibi algılanabileceği anlaşılmaktadır. Bu mesafeli duruşun nedeni, belki de yazının Doğu sanatlarıyla kıyaslandığında daha az görselliğe müdahale etmesi olabilir. Özellikle 20. yüzyıla kadar geçen uzun sürede, mimari, mezarlar, dikili taşlar gibi yapıları çevreye ait bilgilendirici amaçla ve çeşitli kişisel eşyalar dışında yazı-formun, kavramsal ve estetik anlamda bir araya geldiği örnekler sınırlıdır. Yazının gerçek anlamda sanatsal bir ürün içinde yer alması genellikle resimle sınırlı kalmış ve bu alanda da çeşitli adımlar atılmıştır. Örneğin bu adımlardan “Ut pictura poesis kavramı ilkin Rönesans’ta ortaya çıkmış ve resimsel dille, onun görsel boyutları ve özellikle şiirsel dilin onun yazınsal nitelikleri arasında doğrudan bir ilişki olduğunu öne sürmüş bir kavramdır” (Kahraman, 2005, s. 95). Ut pictura poesis geleneği şiir ve resimde temas noktaları ve geçişler bulmayı amaç edinir. Çünkü bu sürece kadar kelimeler ve imgeler çoğunlukla birbirine zıt iki alan olarak tanımlanır; resim ya da imge görüntüyü yansıtırken, şiir düşünceye zamanı ve sesi katar. Ut pictura poesis kavramı bu ikiliğin yapay bir ikilik olduğunu ve özünde metinle imge arasında bir fark bulunmadığını söyler.

Yazı ve form arasındaki mesafe öncelikle resmin ve edebiyatın öncülüğünde 20. yüzyılla birlikte radikal bir şekilde kapanmaya başlar. Süreci başlatan Kübizm, Dada ve Sürrealist akımlar, yazıyı resimsel bir değer olarak kullanmanın yanısıra, dildeki kavramsal ve ses-cil unsurları sorunsallaştırarak hem yazı-söz ikiliğine dair kalıplaşmış ayrışmayı aşındırıyor, hem de resimsel gerçekliğe savaş açıyordu. Örneğin, Dada'nın bu devrimsel nitelikte harekete katkısı şöyle özetlenebilir:

Dada, resmin fiziksel yanına aşırı bir karşı çıkıştır; bilinçli bir şekilde ve üst düzeyde yazıyla bağlantılıdır. Her Dadaist bir dil arıyordu; başka diller, ilkel, ilksel, dolaysız bir dil, sözün ve imgenin gücünü arıyorlardı...Görsel ve şiirsellik 1918'lerde filizlenir. Dil-bilimsel yapı yıkılır: Hiçbir anlaşılır düzğüye (koda) bağlanamayacak insan sesi üretilir; anlamın ortadan kalkmasıyla sözün jesti, sözcüğü işitsel kılan soluk, ilksel logos (söz) temel titreşim yeniden bulunur (Sanat Tanımı Topuluğu Çalışma 3, s. 33).

Sürrealistler ise, psikanalitik ve ruhsal çözümlemelere dayalı bir sanat anlayışıyla geleneksel resmin ve geleneksel yazının temsil gücünü sarsmıştır. Psikanalizle hafızada bütünüyle bir unutkanlığın mümkün olamayacağı ispatlanırken, zihin ve yaratıcılık bilinçaltı üzerinden özgürleştirilmeye çalışılmıştır. Bu özgürleşme, mantığın baskı altına aldığı ahlaki veya estetik yargılardan uzak kalınmasıyla mümkündür. Sürrealist yöntemler, zihnin konuşmasına izin vererek, dolaysız, ilksel bir bilinçle açığa çıkarılan ve hiçbir düzeltiye gerek duymayan bir tavırla resim, yazı ve sözün birbiri içinde erimesine fırsat vermiştir.

Gösterge biliminin ortaya çıktığı bu süreçlerde dil artık katı kuralları olan nesnellliğini terk ederek, sürekli yeni anlamlar kazanabilecek yapıda devinen, yoruma olanak tanıyan, açık uçlu, sınırları sürekli aşındırılabilen bir oyun ve deney alanı olarak görsel sanatlarında malzemesi olmuştur. Sanatçı ise, dile geldiği ölçüde var olmakta, bireysel söz almayı başaramadığı ölçüde kendi gerçekliğinden de uzaklaşmaktadır. Dilde ve sanatta ortaya çıkan bu arayışı Altuğ şöyle açıklar:

'Ne bilebilirim?' sorusu yerini, 'Ne anlayabilirim?' sorusuna bırakır. Dile yönelik ilgi, modern bir ilgidir ve anlamla kuşatılmış modern insanın, kendisine ilişkin ifade edil-memiş bir anlam arayışını yansıtır. Bu yönde tarihsel açıklamalara girişmeksizin, şunu söylemekle yetinebiliriz: Zamanımızda dil, içinde yaşadığımız dünyayı kavramamızda çevresel bir araç olmaktan çıkıp, dünyada var olmamızın özel boyutu haline gelmiştir (2008, s. 15).

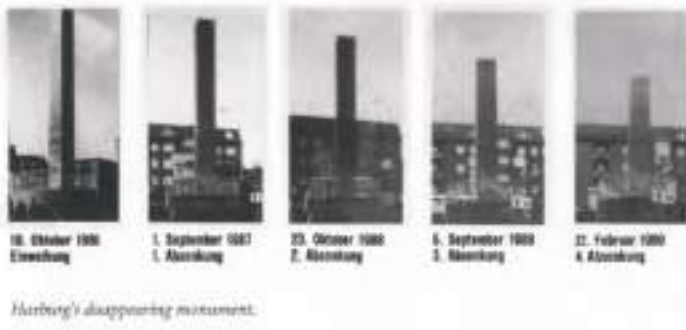
Evrensel değil, çoğul tarih anlayışının başladığı yeni yüzyılda, tarih yazımı da değişmiş, sanatta ve edebiyatta manifestolar çağı başlamış, sokaktaki insan gerektiğinde siyasal iktidarı değiştirebilecek güce erişmiştir. Oysa ki eski yazıtlardaki buyurgan sesin bildirdiği, tek ve egemen bir gücün sözleri olarak, geçmişte, şimdide ve sonsuzda varlık kazanmayı arzulamaktadır. Bu ses öylesine güçlüdür ki, onu yok saymak ya da değiştirmek mümkün değildir. Örneğin, M.Ö 1772 yılına ait Hammurabi Kanunları'nın yazılı olduğu dört yüz satırın bazıları şöyledir:

Eğer o adam aldırmiyorsa
Buyruklarımın yazılı olduğu bu taşa..
Eğer kişi...yazdıklarına değişiklik yapıyorsa
Ve eğer kişi yazılı ismimi kaldırıyorsa yazıttan
...Her şeye gücü yeten, tanrıların tanrısı Anu,
...yaptıklarını yüzüne fırlatarak, kaderini lanetleyecektir'
(Schmandt-Besserat, 2007 s. 87).

Bu satırlar aynı zamanda, özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan faşist iktidarların tek ve biricik olma ideallerinin de kullanıldığı bir dildedir. Ancak, savaşların ortaya koyduğu yıkımların ardından, 1960'lı yıllarla birlikte, bu ideolojiler yerlerini daha bireysel, barışçı düşüncelere bırakacak, ilelebet aynı kalan, tek, otoriter, kendini sonsuza kazıyan söylevlerin anlamı değişecektir. Artık bireyi sadece milliyeti ya da dini üzerinden tanımlayabilmek bile mümkün olamayacaktır. Evrensel, kolektif bir bilinç yaratma çabasının yerine gelen "tekil olan birey değil, çokluğudur; her bir bireyleşme eğilimi kolektif olmaya devam etmektedir. Herkes toplumdur" (Akay, 2004, s. 8). Bu süreçte ortaya çıkan Pop sanatı, Fluxus, Performans, Beden sanatı ve Metin sanatı gibi akımlar, yazının formula biraraya geldiği sonsuz olasılıkların keşfine yardımcı olmuştur. Örneğin, Andy Warhol, 1962 açtığı sergide 32 adet Campbell marka çorba konservesi serigrafilerini sergilemiş, 1964 yılında Brillo deterjan kutularını üst üste koymuştur. Andy Warhol, yazı ve imajın birlikteliğinde gerçekliği sorgulamakla kalmamış, onu yok etmiş ya da unutturmuş gibidir. Bu konu üzerine Foucault; "Bir gün gelecek ve o zaman, bir dizi boyunca sonsuz olarak iletilen andırışla, görüntünün kendisi, taşıdığı adla birlikte, kimliğini kaybedecektir. Campbell, Campbell, Campbell" diyerek, Pop Sanat üstüne olan düşüncelerini belirtmektedir (Foucault, 2008, s. 51). Beuys ise, "Yönlendirici Kuvvetler adlı çalışmada, toplam 100 adet karatahtayı ahşap bir platform üzerine sermiş ve bunlardan üç tanesini şövaleye koymuş, bu şövalenin birine GİZLERİN ÜRETİMİ yazmıştır" (şahiner, 2008, s. 65). Sanatçının "yazının anlatım aracı olma işlevinden yararlıansa da onu bir yapıt olarak sunmuş olması yazıyı bir kavram olarak sunduğunu gösterir" (Atakan, 1998, s. 49). Kara tahta ve üzerindeki yazılar, düzenlemedeki diğer bütün nesnelere ve mekanın parçasıdır. Yazı, artık sayfadan kopmuş, bir kurgunun elemanı ve bütünün parçası olarak sanatçının, izleyici ile geçirdiği düşünce akışı sırasında geçen sürecin belgesi olmuştur. Nil Yalter 1974'teki video performansında yazı yazma eylemi ile bedeninin performans süreci arasında bir analogi kurulmaya çalışılmıştır. Beden üzerine yazılan duarlardan yola çıkıldığında Yalter'in performansında yazı, kağıt düzleminden çıkarak bedeninin kendi sesi ve dilinin yetersizliğinde bedeninin diğer bir sesi olmayı başarabilmiştir.

Platon'un söz ve yazı arasına mesafe koyan miti hatırlanacak olursa, Tanrı Theut'un, Kral Thamus'a sunduğu yazının, kral tarafından reddedilmesinin nedeni, yazının ancak sözü taklit eden bir kopya olacağı ve kopyanın da zamanla orjinalden uzaklaşacağı düşüncesiydi. Tarihe damgasını vurmuş bu inancın ters çevrilmesi olarak tanımlanabilecek Postmodern süreçte artık sözün yazıya, modelin imgeye karşı üstünlüğü ortadan kalkmıştır. Taklit-orjinal karşıtlığı arasındaki keskin sınırların belirsizleşmesi bir anlamda, sözlü ve yazılı anlatımı da

birbirini besleyen süreçler haline getirmiştir. Dolayısıyla sabit bir tarih okuması yerini, tekrar tekrar yazılıp, sonsuz okumalarla genişleyebilecek şekilde dönüşmüştür.



Görsel 4. Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz. (10 Ekim 1986-10 Kasım 1993). Faşizm, Savaş ve Şiddet Karşıtı Anıt. Hamburg, Almanya.

Tarih yazımının katman katman, her okunuşta yeniden anlam kazanabilmesi, yazıt kavrayışının da ele alınışını değiştiren bir etmendirdir. Örneğin Görsel 4'te görülen *Faşizm, Savaş ve Şiddet Karşıtı Anıt* adlı çalışma Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz tarafından tasarlanmış bir yok olabilen bir yazıt niteliğindedir. "10 Ekim 1986 tarihinde dikilen 12 metre yükseklikteki alüminyum anıtsal çalışma, 10 Kasım 1993 tarihine kadar zaman içinde kısılarak yok olmuştur" (Clark, 1997, s. 121). Her yıl kısılan anıtın zaman içinde yukarıda kalan kısımları da, insanların isimlerini kazımasıyla dolmaya başlar. 1986 ile 1993 yılları arasında anıtın üzerine yaklaşık yetmişbin kişi adını yazarak imzalarını atmışlardır.³ Anıtın alt kısmında Almanca, Fransızca, İngilizce, Rusça, Arapça, İbranice ve Türkçe olarak şunlar yazmaktadır:⁴

'Biz Hamburg'da yaşayanları ve ziyaretçileri isimlerimiz üzerine isimlerinizi eklemeniz için davet ediyoruz. Bunu yaparak, kendimizi daima uyanık kalma konusunda kararlılığımız ortaya koyuyoruz. 12 metrelik bu metal kolon üzerine kaplanan ve sürekli artan isimlerle zaman içinde onu yok edecek. Bir gün anıt tamamen yok olduğunda sadece bizler fiziksel olarak adaletsizliğin karşısında durucağız'(http://realtimcities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights).

Söylemin değer kazanması, tarih yazımını değiştirmiştir. Farklılıkların zenginlik olarak görülmeğe başlaması etnik, dini, kültürel açıdan evrensel bir birlik yaratma fikrinin de sonudur. Ali Akay *Tekil Düşünce* kitabında bu konuda Clement Rosset'ten alıntı yapar.

³ <http://realtimcities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights>

⁴ <http://realtimcities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights>

Geleneksel yazıtlardaki dikkat çekici en önemli unsurlardan biri, sonsuzluğa ulaşması beklenen sesin değişmeden yok olmaması için, yazının kalıcı malzemeye kazınmasıdır. Ebediyet kavramı yazıtlarda bir anlamda kronolojinin önemini yitirmesi de demektir. Çünkü yazıtlarda, yazının aktardığı bilgi formun eşliğinde mitleşir ve mit, her daim şimdi-burada duyulur hale getirir. Ricœur’un aktardığı gibi, yazıtların gövdesinde “hiçbir şey geçmez, her şey bütünüyle şimdiki zamandır (totum esse praesens), oysa zamanların hiçbiri bütünüyle şimdiki zaman değildir” (2005, s. 61). Yazıtın heybeti, dayanıklılığı ne kadar artarsa, gelecekte de o kadar duyulur hale gelecek ve yayılacaktır. Bu nedenle kimi yazıtların doğal yüzeyler üzerine yazıldığına rastlanabilir. Örnek olarak, İran’da dağın yüzeyine kazınmış anıtsal *Behistun Yazıtı* verilebilir. Behistun Yazıtı’nda efsanevi “Pers Kralı Darius’un sözleri üç farklı dilde, çivi yazısı kullanılarak yerden 100 metre yükseklikteki dağa kazınmıştır. Yazıtta Kral Darius’un yaşamı boyunca yaptığı savaşları, aldığı politik kararları çivi yazısı kullanılarak anlatılmıştır” (Cameron, 1950, s. 825–844).



Görsel 6. (Solda) Behistun Yazıtı. (M.Ö 5. Yüzyıl). İran. <http://unesco-dunya-miraslari.blogspot.com.tr/2012/11/unesco-dunya-mirasi-behistun-yaziti.html>

(Sağda) Job Koelewijn. (2001). Ne Olursa Olsun, Yeniden Dene, Yeniden Kaybet, Daha İyi Kaybet (No Matter, Try Again, Fail Again, Fail Better). Rotterdam, Hollanda. http://www.sculptureinternationalrotterdam.nl/collectie/permanent/Formula_B.php?lang=en.

Geleneksel yazıtlarda kalıcılık algısını tersine çeviren *geçicilik*, zaman algısıyla birlikte malzeme kullanımına da etki eder. Geleneksel malzemeyle yapılmış kaskatı yüzey, değişen her anla birlikte yeni bir form kazanabilecek akışkanlığa bürünebilmektedir. Görsel 6’da Job Koelewijn adlı sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir. Suyun yüzeyine hava kabarcıklarıyla “Ne Olursa Olsun, Yeniden Dene, Yeniden Kaybet, Daha İyi Kaybet”, yazmaktadır.

Yazıtın anlatıklarının sonsuza kadar kalmasını sağlayacak kalıcı ve sağlam formun yanısıra yerleştirildiği konumunun da mekan bağlamında görünür ve biricik olması beklenir. Okutmanın temel amaç olduğu yazıtlarda, yazının sade bir yüzeyde ve formun da yalıtılmış bir mekanın merkezinde olması beklenir. Örneğin, bugün Avrupa’nın kentlerinde bulunan Mısır obeliskleri büyük park ve meydanların merkezlerinde bulunurlar.



Görsel 7. (Solda) Luxor Obeliski. Paris, Fransa.

<http://www.viator.com/Paris-attractions/Obelisk-of-Luxor/d479-a9022>

(Sağda) Martijn Sandberg. (2008). *Hayatta Kalacağım (I Will Survive)*. Hardenberg, Hollanda. <http://www.msandberg.nl/text.php?kunstwerkid=213&lang=yes>.

Yazı-form ilişkisi içindeki yazıtların, yazıldıkları yüzey ve bağlamlarından ayrı düşünülmesi söz konusu değildir. Yazıldığı yüzey ve mekan değiştikçe değişen anlam, yazıtların yazıldığı biricik yüzey ve yalıtılmış sergileme fikrinden uzaklaşılmasına neden olmuştur. Görsel 7'deki Martijn Sandberg'in 2008 yılında yaptığı '*Hayatta Kalacağım (I Will Survive)*' adlı çalışması bu bakımdan yere özel olma özelliğiyle dikkat çeker. Hollanda'da Hardenberg adlı şehrin içinde kalmış eski bir mezarlığın sınırına 25 metre uzunlukta, 3 metre yükseklikte yerleştirilen ahşap direkler üzerinde '*Hayatta Kalacağım*' yazısı yazmaktadır. Sanatçı çalışmasını, gerçekte bir çiti andırırsa da mezarlığın etrafını bütünüyle sarmadığından çit değil, sanat nesnesi olarak tanımlanması gerektiğini belirtir⁶.

Yazının sayfa dışında belirlediği her form ve mekan, yazı için yeni bir anlam demektir. Sanatçı, nesnelere dünyası içinde kelimeleri de bir malzemeymişcesine ele alırken, paralel dünyalar arasında bir yolculuğa çıkar gibidir. Bu bakımdan yazıtlar, yazı ve form dünyası arasında kurdukları ilişkiyle, yazının sayfa dışında tamamen zihinle girdiği ilişkiyi değiştirmiştir. Yazıtlarda yazının sayfa ve okuyucunun zihni arasında varlık bulduğu üç boyutlu uzam, bağlamın önemine de dikkat çeker. Düşünceleri farklı malzemelerle, farklı mekanlara yazmayı zorunluluk olarak hisseden sanatçılar için yazı ve bağlam arasındaki ilişki vazgeçilmezdir. Sanatçı Lawrence Weiner, bu konuda "havadaki oksijen beni ilgilendirmese de, nefes almaktan vazgeçemem" der ve ekler:

...resim çerçevesi geleneği bir zamanlar çok önemliydi. Resim köşeye gelince durmaktaydı. Eğer dil ile uğraşıyorsanız, resimdeki gibi kesintiye uğratan bir kenar yoktur. Tamamen sonsuz olan birşeyle uğraşmaktasınız. Dil, insanlığın geliştirdiği en nesnel olmayan ve asla durmayacak şeydir (Alberro ve diğerleri, 2007, s. 98).

⁶ Sandberg M. (t.y) Erişim Tarihi. 22.04. 2014.

<http://www.msandberg.nl/downloads/MSandberg%20info%20ENG%20I%20Will%20Survive%202008.pdf>.

Yazı ve bağlam arasındaki ilişkiyi sadece mekansal bir problem olarak değerlendirmek yetersizdir. Yazının, kağıt uzamından koparak formla biraraya geldiği durumlarda, seçilen form, malzemenin nasıl olduğu, yazının kaligrafik özellikleri, yazının neden oraya yazıldığına dair kavramsal olasılıkları, bağlamın tanımını genişletebilir. Bunun en iyi örneklerini yazının mekanını yaratan tarihi objelerde görmek mümkündür. Örneğin Görsel 8’de görülen içi dualarla bezeli prinç kap, yazı-bağlam ilişkisinde, yazının aynı su gibi gerçekte içine aktığı, mekanı bürünebilen formsuzluğunu hatırlatacak biçimde bezenmiştir.



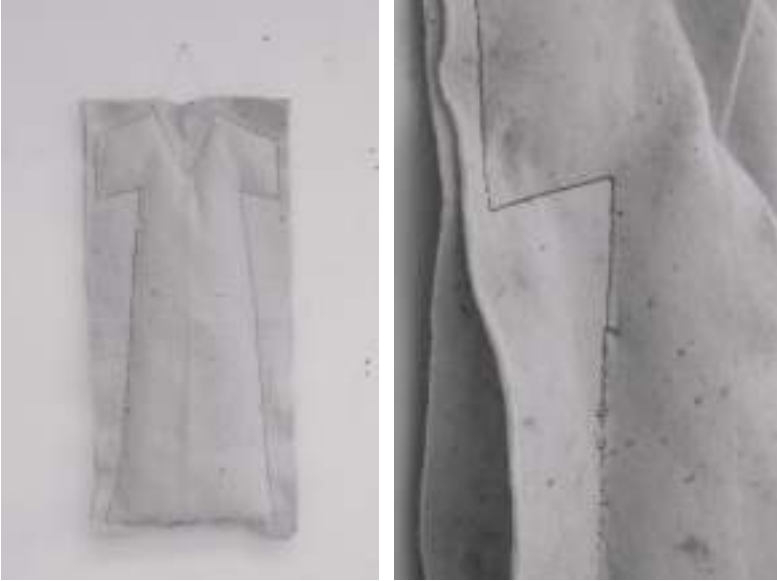
Görsel 8. Prinç Tas. (17.yüzyıl). Topkapı Saray Müzesi Hazine Bölümü 2/4700, İstanbul. Tezcan H. (2011). Topkapı Saray Müzesi Koleksiyonundan Tılsımlı Gömlekler, İstanbul: Timaş Yayınları.

Yazının gündelik nesnelere üzerinde dualarla belirmesi, nesneye olduğu kadar o nesnenin kullanıcılarını da dönüştürdüğüne inanılır. Bu inanç, adına tılsım denilen doğa üstü bir güçtür. Yazının tek başına bilgi değeri taşımaksızın, nesneye ve kullanıcılarına kattığı bu kavramsal kullanımına diğer bir örnek de, Görsel 9’da görülebilir. Geçmişten süregelen tılsımlı gömlek geleneğinde, dua, hadis, sembollerin yanı sıra kozmolojik haritalar, kişinin doğum tarihi, gömleğin giyileceği tarih, yaşanılacak önemli olay gibi tarih hesaplamalar da göz önüne alınır. Tılsımlı giysilerin bedenleri “görünmez kıldığı, mutluluk verdiği, başarı sağladığı, güç verdiğine inanılmıştır” (Tezcan, 2011, s. 11). Dokuması ve yazılması yıllar süren bu nadir ve çok değerli gömlekler yazıtların kalıcılık konusundaki ısrarına karşı gelir. Çünkü bugüne kalmayı başarmış, kağıt ve mürekkepten yapılmış tılsımlı giysilerin, neredeyse hiç giyilmeden saklandığı bir gerçektir.

Yazı-form ilişkisi konusunda ilham verici olan tılsımlı giysiler, sanatsal bir üretimin ortaya çıkması ve yazıt olgusunun bugünde yorumlanmasına vesile olmuştur. Bu anlamda yapılan çalışmalardan biri Görsel 10’da bulunmaktadır. Osmanlıdaki tılsımlı giysilerin biçimsel özelliklerine yakınlık gösteren çalışmada, elbise formunu ortaya çıkaran yazı şöyledir; “Bir Irmağı Geçerken, Sürekli Akarken ve Hep Yerde Dururken.” Bu yazıda geleneksel yazıtlara dair güç, otorite veya bir bilgi verme söz konusu değildir. Sanki bir şimdiki zamanda geçmekte olan sözler, yargılamadan, bilgi vermeden, geleceğe meydan okumadan bir soruya verilmiş bireysel bir cevap niteliğindedir.



Görsel 9. Tılsımlı Gömlek. (17.yüzyıl). İpekli kumaş üzerine mürekkep, 69 cm boyunda. Topkapı Saray Müzesi, İstanbul. Tezcan H. (2011). Topkapı Saray Müzesi Koleksiyonundan Tılsımlı Gömlekler, İstanbul: Timaş Yayınları.



Görsel 10. Ece Akay. (2013). Irmağı Geçerken. Keçe, yün, dikiş ipliği, 180x50 cm., <http://eaceakay.wix.com/eceakay#!grid/cy55>.

Yazıtlardaki yazı veya yazıyla bezeme geleneğini sorunsallaştıran bu çalışmada, yazı aynı zamanda formu ortaya çıkaran, bir arada tutan dikiş niteliğindedir. İki keçe parça arasına yün yerleştirilerek, tılsımlı giysilerin formuna benzer şekilde dikilmiştir. Bu dikiş, kimi yerlerde yazıya dönüşmüş, ancak, yazının tılsımlı giysilerden farklı olarak bir tür bezeme değil, yapısal bir eleman olarak ele alınmasını sağlamıştır. Dolayısıyla yazı ortadan kalktığında form da bozulacaktır.



Görsel 11. Ece Akay, *Şifacı (Sözcüklerin büyüüne kapılmış bu boşluk, bir gündüz düşü değildir)*, keçe, dikiş ipliği, 20x50 cm 2013. <http://eaceakay.wix.com/eaceakay#!grid/cy55>.

Yazıtlarda yazının formla ilişkisinin zorunlu bir ek'e dönüşebileceğini açıklayabilecek diğer bir çalışmada Görsel 11'de görülebilir. İki keçe parçayı bir araya getiren dikiş çizgisinin, iki ve üç boyutluluk özelliği vardır. Yüze üzerinde şablon veya illüstrasyon gibi algılanabilecek dikiş çizgileri, keçeleri bir araya getirdiğinden form üzerinde yapısal bir değere de sahiptir. Dolayısıyla dikişle yazılan yazı, ne iki ne de üç boyuta ait bir ek gibi durmaktadır.

Artık bir yazıttan daha çok *seyir metni* olarak tanımlanabilecek bugünün yazılı formları, okumanın mekanıyla, formun mekanını birbirlerinin tanımlamak zorunda kalmadan buluşturur. Seyir metinleri, okurun, kelimeler arasında kapıldığı duraksamalarla metni görselleştirmek üzere zihninde başvurduğu görsel uzama, sanatsal çalışmayı da katar. Dolayısıyla metin, imgelerle değişim ve seyir halindedir. Cem İleri seyir metni kavramını şöyle açıklar:

Okuma anında beni duraklatan bir şey olur. Okuduğum metnin, okumamı geri püs-kürttüğünü, sözcükleri benden önce okuduğunu, benden daha ilerde olduğunu hissedirim. Neredeyse şunu söyleyebilirim: okumama engel olmaya çalışıyor. İki seçenek çıkar karşıma böylece: okumayı okuduğum metne karşı sürdürmeye çalışmak, ya da o an okumanın bir biçimine noktayı koyarak, kendime başka bir çıkış yolu aramak, belki metnin tersine ilerlemek, ya da ortasından, kıyasından yeniden başlamak, bir mekanda (sergi mekanında) dolaşır gibi, okuma uzamında seyre dalmak (2007, s. 44).

Geleneksel yazıtların bilgi verici, tarih yazıcı işlevini, kendisini ancak kalıcı, biricik ve sonsuz kılacak şekilde gerçekleştirebilmesi, onun unutulmaya karşı verdiği mücadelenin bir yanısıdır. Yazıtları bu işlevinden kurtararak, bir anlamda serbest bırakmak anlamına gelen seyir metinleri İleri'nin belirttiği gibi izleyicinin okuma uzamında seyre dalmasına, yorumlamasına fırsat verir. Her okucu-izleyicinin kendi hikayesini yazması, unutmak korkusunun kaybolması ve tarihin tekrar tekrar yeniden yazılması demektir. Bu bağlamda Barthes'ın unutmak kavrayışı konusundaki sözleri akla gelir:

Unutma, tek egemen anlamlı metinlerin ya da düşüncenin mantıksal ve bağlayıcı işleyişini kırmak konusunda işe yarar. Anlamaların unutulması Barthes'a göre bir bakıma okumanın parçasıdır. Okumak ne başı ne de sonu olan bir etkinliktir. Metinler tekrar tekrar okunmalıdır. Ama düşünsel bir yarar sağlamak için değil. Tersine her zaman oyunsal bir çıkar için, gösterenleri çoğaltmak için, yoksa son bir gösterilene, asıl anlam diye ulaşılmaya istenen o şeye ulaşmak için değil. Yeniden okuma metinleri çoğaltır, bizi o tek anlamın, tek sözün buyurganlığından kurtarır. İşte unutma bu işe yarar: Her okumada yürüdüğümüz yolların hesabını tutmaktansa onları unutturmak buyurgan anlamın egemenliğini çoğaltılmış anlamlar ve patikalarla yıkamamızı sağlar. Bir anlamın unutulması hata olarak değerlendirilemez. Barthes'ın sözleriyle söylersek *'Anlamaların unutulması özür dilenmesini gerektiren bir konu değildir, bizi üzmemelidir. Çünkü yeteneklerimizin eksikliğini göstermez. Olumlu bir değerdir bu. Metnin sorumsuzluğunu dizgelerin çoğulluğunu dile getirmenin bir biçimidir. Bu dizgeleri kapatsaydım eğer, ister istemez tek ilahi bir anlam oluşturacaktım: unuttuğum için okuyorum'* (Göksel, 2006, s. 363).

Sonuç olarak, aynı anda hem okumayı hem seyri bir araya getiren yazıt kavramı üzerine yapılabilecek tanım arayışı göstermiştir ki, aslında yazı-form arasındaki bağ, yazı-kağıt arasında kurulan bağdan daha eskidir. Kağıt, yazılı düşüncelere bir anlamda tarafsız bir zemin hazırlar. Oysa ki nesnelere birlikte sunulan yazı, düşünceye yeni bir katman daha kazandırır. Yazı-form ilişkisi, birbiriyle örtüşmesi gereken iki alandan çok birbirini zenginleştiren alanlar olarak görülmüş ve süreç içerisinde gerçekleştirilen sanatsal çalışmalarda bunun nasıl sağlanacağı araştırılmıştır. Seçilen sanatsal nesnelere, geleneksel yazıtlardaki kalıcılık koşulunu kırarak çeşitlenmiş, yazı için bir zeminden çok, anlama katkısı sağlayacak bir ek olarak değer kazanması gerektiği ilkesi benimsenmiştir.

⁷ (Barthes, 2002, s. 21)

Kaynakça

- Akay, A. (2004). *Tekil Düşünce*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar. *Toplum Bilim*. Sayı 10, s. 22-23.
- Alberro, A., Zimmerman, A., Buchloh, B., Batchelor, D. (2007) Lawrence Weiner, New York: Phaidon.
- Altuğ, T. (2008). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan N. (1998). *Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2002). *S/Z*, (S.Ö.Kasar Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Crone R. Bozkurt A. (2014). *Orpheus'un Bakışı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt A. (2014). *Orpheus'un Bakışı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cameron, G. G. (Aralık 1950). "Darius Carved History on Ageless Rock". *National Geographic Dergisi*. 98, 825–844.
- Clark, T. (1997). *Art and Propaganda*. London: Everyman Art Library
- Deleuze, G., Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?*. (I.Turhan Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Derrida, J. (2012). *Platon'un Eczanesi*. (Z. Direk Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınevi.
- Derrida J. (1999). Platon'un Eczanesi, (Z. Direk Çev.), *Toplum Bilim*, 10, 65-83.
- Foucault M. (2008). *Bu Bir Pipo Değildir*, (S. Hilav Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Göksel N. (2006). *Unutma, Parodi ve İroni*. *Cogito*, 47, 363.
- İleri, C. (2007). *Yazının da Yırtılverdiği Yer, Bir Bilge Karasu Okuması*, İstanbul: Metis Yayınları
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kekeç A. (1997). *Çalışma-3*, İstanbul: Birlik Ofset.
- Pallasma J. (2011). *Tenin Gözleri*. (A.U. Kılıç Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.

Ong, J. W. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. (S. Sökmen Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Real-Time Cities, Erişim: 08.09. 2014

<http://realtimescities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights>.

Riccheur, P. (2005). *Zaman ve Anlatı: Bir- Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimemesis*. (M. Rifat-S.Rifat Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sanat Tanımı Topluluğu. (t.y). Aysan A, Aydın C, Dedeal L, Destecioğlu A, Ekler T, Kaya B, Sandberg M. Erişim: 22.04. 2014

<http://www.msandberg.nl/downloads/MSandberg%20info%20ENG%20I%20Will%20Survive%202008.pdf>.

Schaesberg P.G. (2008). *Louise Bourgeois The Secret of The Cells*, Germany: Prestel.

Schmand-Besserat, D. (2007). *When Writing Met Art: From Symbol to Story*. Texas: University of Texas Press.

Sözen, M, Tanyeli, U. (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Stocichita, V. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*. (B. Aydın Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

<http://realtimescities.wikispaces.com/Monument+Against+Fascism,+War,+and+Violence-and+for+Peace+and+Human+Rights>.

Şahiner R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Tezcan H. (2011). *Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonundan Tılsımlı Gömlekler*, İstanbul: Timaş Yayınları.

CHOPIN'İN Op. 10/1 ETÜDÜ ÜZERİNE MOTİF-YAPI ANALİZİ

MOTIFIC-STRUCTURE ANALYSIS ON CHOPIN'S ETUDE, Op.
10/1

PROF. DR. TÜREV BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
tberki@hacettepe.edu.tr

YRD. DOÇ. DR. MEHMET YÜKSEL

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
myuksel41@gmail.com

ARŞ. GÖR. SERKAN ÖZÇİFCİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
serkan.ozcifci@gmail.com

ARŞ. GÖR. GÖZDE GÜRÜN

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü
gozde.gurun@hacettepe.edu.tr

Geliş Tarihi: 02.05.2014 | Kabul Tarihi: 17.06.2014

Öz: Bu çalışmada, Fryderyk Chopin'in Opus 10, 1 numaralı Do Majör etüdü üzerinde, eserin motifsel yapısını ortaya koyan özgün bir analiz gerçekleştirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Chopin, Etüd, Analiz, Motif-Yapı.

Abstract: In this study, an analysis of motific structure has been made on the Etude, Opus 10/1 by Fryderyk Chopin.

Keywords: Chopin, Etude, Analysis, Motific Structure.

1. Giriş

Müzikte *motif*, "bir eserin tematik kimliğe sahip en küçük yapı birimi" olarak tanımlanabilir (White, 1994, s. 62; Walton, 1974, s. 1; Stein, 1979, s. 3-4). Bir motif, çoğu zaman şaşırtıcı kısalığına ve kendi başına anlamlı bir bütün olmamasına rağmen (White, 1994, s. 62), ilişkin olduğu eserin tamamında veya bir bölümünde aynen ya da farklılaştırılmış biçimleriyle defalarca yinelenerek "bütünlüğü sağlayıcı hayati bir unsur" haline dönüşür.

"*Belli türden bir pasajı çalıştırma*", "çalgı tekniğindeki güçlüklerden *birine adanma*" ve "icra tekniğinin *belli bir yönünü geliştirme*" ifadeleri, bugüne dek etüde ilişkin olarak yapılmış pek çok farklı tanımda yer alan ortak noktalar (Kennedy, 2006; Apel, 1950; Sadie, 1980). Buna uygun olarak, çoğu etüdde; çalıştırılmak ya da geliştirilmek üzere seçilmiş bir "teknik konu"nun, *kalıplar* halinde defalarca tekrar edilerek eserin hemen her noktasına nüfuz ettiği görülür. Bu *yinelenme* ve *eser bütününe yayılma* karakteristiği, söz konusu kalıpların birer *motif* olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Şu halde, bir motifin, belki de en yoğun biçimde kullanıldığı müzik türünün *etüd* olduğunu düşünmek, kanımızca yanlış olmayacaktır.

Bu çerçevede, piyano edebiyatında önemli yer işgal eden çeşitli etüdlerdeki motifsel yapının saptanmasına yönelik bir dizi bilimsel çalışmanın gerçekleştirilmesi planlanmıştır. Bu çalışma ise, söz konusu dizinin ilk halkasını oluşturmakta olup, Fryderyk Chopin'in Op. 10, 1 numaralı Do Majör etüdü (Chopin, 1983, s. 13-17) üzerinde uygulanan bir *motif-yapı analizi* niteliği taşımaktadır.

2. Analiz










Eser üzerinde gerçekleştirilen analiz, biri *çıkrıcı*, diğeri ise *inici* yön izleyen iki motif grubunun varlığını ortaya koymaktadır.












2.1. Motif 1


















Görsel 1. Motif 1'in ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit, ölçü nr. 1-2.

Tablo 1. Motif 1'e ilişkin sınıflandırma.

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin uzunluğu (ξ)	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	1 ₁	1 - 2 9 - 10 49 - 50 57 - 58 69 71	16 16 16 16 8 12	6,6
	1 ₂	3 51	12 12	1,9
	1 ₃	3 - 4 21 51 - 52	4 12 4	1,6
	1 ₄	5 53	12 12	1,9
	1 ₅	5 - 6 53 - 54	4 4	0,6
	1 ₆	7 - 8 55 - 56	16 16	2,5
	1 ₇	11 59	12 12	1,9
	1 ₈	11 - 12 59 - 60	4 4	0,6
	1 ₉	13 - 14 61 - 62	16 16	2,5

15 - 16 	1 ₁₀	15 - 16	16	1,3
17 - 18 	1 ₁₁	17 - 18	16	1,3
19 - 20 	1 ₁₂	19 - 20	16	1,3
21 - 22  43 - 44 	1 ₁₃	21 - 22 63 - 64	4 4	0,6
23 - 24 	1 ₁₄	23 - 24	16	1,3
25 	1 ₁₅	25	12	0,9
27 - 28 	1 ₁₆	27 - 28	16	1,3
29 	1 ₁₇	29	12	0,9
29 - 30 	1 ₁₈	29 - 30	4	0,3
31 - 32 	1 ₁₉	31 - 32	16	1,3

33 - 34 	1 ₂₀	33 - 34	16	1,3
35 - 36 	1 ₂₁	35 - 36	16	1,3
37 - 38 	1 ₂₂	37 - 38	16	1,3
39 - 40 	1 ₂₃	39 - 40	16	1,3
41 	1 ₂₄	41	12	0,9
41 - 42 	1 ₂₅	41 - 42	4	0,3
42 	1 ₂₆	42	4	0,3
42 	1 _{26'}	42	5	0,4
43 	1 ₂₇	43	4	0,3
43 	1 _{27'}	43	5	0,4
44 	1 ₂₈	44	4	0,3

	1 ₂₈	44	5	0,4
	1 ₂₉	47 - 48	16	1,3
	1 ₃₀	63	12	0,9
	1 ₃₁	65 - 66	16	1,3
	1 ₃₂	67 - 68	16	1,3
	1 ₃₃	69	4	0,3
	1 ₃₄	73 - 74	16	1,3
	1 ₃₅	75	12	0,9
	1 ₃₆	77 - 78	16	1,3

Tablo 1’de görüldüğü üzere, Motif 1 eser genelinde toplam 603 onaltılık bir alanı işgal etmekte; bu durum, 1264 onaltılık uzunluğundaki eserin % 47,7’lik bölümüne karşılık gelmektedir.











2. 2. Motif 2






















Görsel 2. Motif 2'nin ilk kez sergilendiği biçimi ve içinde yer aldığı kesit, ölçü nr. 2.






Tablo 2. Motif 2'ye ilişkin sınıflandırma.

Motif	Motife verilen ad	Motifin sergilendiği ölçü nr.	Motifin uzunluğu (ç)	Motifin eser genelinde kullanılma oranı (%)
	2 ₁	2 10 16 50 58 71	16 16 16 16 16 4	6,6
	2 ₂	4 20 52	12 16 12	3,2
	2 ₃	4 52	4 4	0,6
	2 ₄	6 54	16 16	2,5
	2 ₅	8 56	12 12	1,9
	2 ₆	8 56	4 4	0,6

	2 ₇	12 60	16 8	1,9
	2 ₈	14 62	16 16	2,5
	2 ₉	18	16	1,3
	2 ₁₀	22 64	16 8	1,9
	2 ₁₁	24 66	16 16	2,5
	2 ₁₂	25	4	0,3
	2 ₁₃	26	12	0,9
	2 ₁₄	26	4	0,3
	2 ₁₅	28 48 68	16 4 16	2,8
	2 ₁₆	30	16	1,3

	2 ₁₇	32	16	1,3
	2 ₁₈	34	16	1,3
	2 ₁₉	36	16	1,3
	2 ₂₀	38	12	0,9
	2 ₂₁	38 76	4 16	1,6
	2 ₂₂	40	12	0,9
	2 ₂₃	40	4	0,3
	2 ₂₄	42	8	0,6
	2 ₂₅	43	8	0,6
	2 ₂₆	44	8	0,6

	2 ₂₇	45	12	0,9
	2 ₂₈	46	12	0,9
	2 ₂₉	48	12	0,9
	2 ₃₀	60	8	0,6
	2 ₃₁	64	8	0,6
	2 ₃₂	69	4	0,3
	2 ₃₃	70	8	0,6
	2 ₃₄	70	8	0,6
	2 ₃₅	72	8	0,6

	2 ₃₆	72	8	0,6
	2 ₃₇	74	12	0,9
	2 ₃₈	74	4	0,3
	2 ₃₉	75	4	0,3
	2 ₄₀	78	16	1,3

Tablo 2'de görüldüğü üzere, Motif 2 eser genelinde toplam 640 onaltılık bir alanı işgal etmekte; bu durum, 1264 onaltılık uzunluğundaki eserin % 50,6'lık bölümüne karşılık gelmektedir.

Motif 1 ve Motif 2 birlikte değerlendirildiğinde, eserin sadece % 1,9'luk bir bölümünün motiflerden yararlanmadan kaleme alındığı ortaya çıkmaktadır.

3. Tartışma

Yukarıda sergilenen analiz, eserdeki tematik malzemenin sadece iki temel motife indirgenmiş olması nedeniyle, kimi teorisyenlerce *radikal* bulunabilir. Zira, bu yapıya ilişkin *konvansiyonel* yaklaşım, muhtemelen, "etüdü *en az üç* ayrı motifle açıklanabileceği" sonucunu doğuracaktır. Bu yaklaşım çerçevesinde,

- 43, 45 ve 79 numaralı ölçüler hariç olmak üzere, eserin *tek sayılı* ölçülerinde yer alan ve genel olarak *çıkıcı* özellik gösteren



kalıbı *Motif 1a*;

- Yine aynı ölçülerde görülen ve bütünüyle *çıkıcı* özellik gösteren



kalıbı *Motif 1b*;

- *Çift sayılı* tüm ölçülerin yanı sıra 25, 43, 45, 69, 71 ve 75 numaralı ölçülerde yer alan ve bütünüyle *inici* özellik gösteren



kalıbı *Motif 2* olarak kabul edilebilir.

Bunlara ek olarak, etüd genelinde yalnızca üç ölçüde kullanılan (ölçü nr. 42, 43, 44) ve genellikle *çıkıcı* özellik gösteren



kalıbı ise, eserin tamamına yayılma karakteristiği göstermemesine karşın, bir “lokal motif” olarak yorumlanarak *Motif 3* adını alabilir. Bu durumda, toplam motif sayısı 4’e yükselecektir.

Bu yaklaşım, her ne kadar sağlam ve tutarlı görünse de, şu önemli sorunu beraberinde getirmektedir: *inici* özellik gösteren *tek* bir motife karşılık üç ayrı *çıkıcı* motifin saptandığı analizin, *inici* ve *çıkıcı* yapıların belli bir sayısal denge¹ içinde sergilendiği eserle örtüşmemesi. Kanımızca, bir analizin temel felsefesi, uygulandığı eseri yalınlaştırmak ve kolay anlaşılabilir kılmaktır. Şu halde, yukarıda özetlenen konvansiyonel yaklaşımdan uzaklaşarak, bizi daha yalın bir motifsel yapıya götürecek farklı bir bakış açısı aramaya gereksinim olduğu açıktır.

¹ Tablo 1 ve Tablo 2’de sergilenen bulgular ışığında, *çıkıcı* özelliğe sahip kalıpların 603 onaltılık, *inici* özellikteki kalıpların ise 640 onaltılık bir alanı işgal ettiği görülmektedir.

Bir an için, eserin “farklı bir şekilde” kurgulandığını düşünelim: Birinci ölçünün başındaki onaltılık es kaldırılmış; buna karşılık, ikinci ölçü için herhangi bir değişiklik öngörülmemiş olsun ve tüm etüd bu yeni düzende devam etsin. Bu durumda, ilk ölçüde sağ elin tüm sesleri bir onaltılık öne kaydırılmış olacak; vuruş başlarına, sırasıyla do3, do4, do5 ve do6 yerleşecek ve ölçünün son sesi mi7 olacaktır.

Böyle bir kurgunun, motif tespitini çok kolaylaştıracağı ve temel motif sayısını 2'ye indireceği açıktır:



Bu *hayalî* kompozisyonun ne denli “anti-piyaniistik” olduğu ve asla Chopin gibi usta bir kalemin elinden çıkamayacağı, şüphesiz ki izahtan vârestedir! Bununla birlikte, ortaya çıkardığı bu fevkalade yalın ve dengeli motifsel yapının “eserin orijinalinde de aynen geçerli olduğu” hipotezi, çalışmanın önceki bölümünde sergilenen analizin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Şu halde, aynı bakış açısını *orijinal* etüdün yine ilk dört ölçüsüne uyarlayalım:



Görüldüğü gibi, *do-sol-do-mi* biçimindeki çıkıcı yapı, onaltılık es'in yarattığı ritmik kaymadan hiç etkilenmeden "ilk temel motif" (*Motif 1*); *mi-do-sol-do* biçimindeki yapı ise "ikinci temel motif" (*Motif 2*) olarak kabul edilmekte ve böylece mi7'ye, "her iki temel motifte de ortak olarak kapsanan ses" hüviyeti kazandırılmaktadır.



Bilindiği üzere, herhangi iki motif arasında bu tür bir kesişme, literatürde *interlocking* ya da *overlapping* (kenetlenme) olarak geçen bir kompozisyon yöntemidir (Stein, 1979, s. 6).

"En çok iki temel motif" düşüncesinin, konvansiyonel yaklaşımda *lokal motif* (*Motif 3*) olarak kabul edilen



kalıbını da içermesi mümkündür. Zira, bu kalıbın; içinde yer aldığı 42, 43 ya da 44 numaralı ölçüyle birlikte değerlendirildiğinde "ayrı bir motif" olarak kabul edilemeyeceği ve gerçekte "ilk temel motifin genişletilmiş hali" olduğu, dikkatli gözlerden kaçmayacaktır.



Kaynakça

Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press

Chopin, F. (1832). *Etüden*. München: G. Henle Verlag. (1983)

Kennedy, M. (2006). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press

Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press

Stein, L. (1979). *Structure & Style*. Miami: Summy-Birchard Music

Walton, C. W. (1974). *Basic Forms in Music*. New York: Alfred Publishing Co.

White, J. D. (1994). *Comprehensive Musical Analysis*. Florida: The Scarecrow Press Inc.

GÜZEL SANATLAR AÇISINDAN “GEMİDE” FİLMİ

THE MOVIE “GEMİDE” IN TERMS OF FINE ARTS

ÖĞR. GÖR. **OZAN BİLGİNER**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
ozanbilginer@gmail.com

Geliş Tarihi: 21.02.2014 | Kabul Tarihi: 10.07.2014

Öz: Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı 'Gemide' filmi 1990'lar Türkiye'sinde, bir kum kosterinde yaşanan olayları anlatır. Filmdeki karakterler, dönemin kültürel yapısı ile biçimlenmiş ahlaki ilkeler çerçevesinde kararlar alarak başlarından geçen olaylara çözümler bulmaya çalışırlar. Tercihlerinin, eylemlerinin ve yönetmenin konuyu işleme biçiminin, şiddetin normalleşmesi ve kadına şiddet gibi hassas konuların tartışılması için iyi bir zemin oluşturduğu düşünülmektedir. Bu makale, Gemide filminin yapısal ve sinematografik değerlendirmesini yapmaktan çok, içinde barındırdığı kodların çözümlemesini, disiplinler arası iletişimi gözeterek ve güzel sanatlar eğitimi alan bir gözün penceresinden bakarak, biçimsel ve içerik bağlamında değerlendirmeye çalışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Güzel Sanatlar, Sinema, Eleştiri, Kadın, Şiddetin Normalleşmesi.

Abstract: The movie 'Gemide', directed by Serdar Akar, is concerned with the events that took place in a coaster. The characters in the movie try to find solutions to events through taking decisions within the ethical code, shaped with the cultural structure of the period. Their choices, actions and the way director discusses to the subject, make delicate issues such as of violence against woman and the normalization of violence discussible within the integrity of the movie. This article, rather than making structural and cinematographic assessment, tries to analyze the inherent codes of the movie in terms of form and content through the eyes of someone with fine arts education and considering interdisciplinary communication.

Keywords: Fine Arts, Cinema, Criticism, Women, Normalization of Violence.

Serdar Akar'ın 1998 yılında gösterime giren *Gemide* filmi, insanın su üzerindeki yüzlerce yıllık deneyiminin, teknolojik birikiminin güncel son halkası olarak nitelenebilecek bir kum kosterindeki yalnız esrarkeşlerin başından geçenleri anlatır. Kum kosterinin görevi İstanbul açıklarında denizden kum çıkarmaktır. Ne rutin olarak çevreye verdiği zarar ne de dingin denizdeki sessizliği yok etme becerisi tayfaları tarafından umursanır. Ahlak, kanun, güç, hakikat tek bir elde toplanmıştır bu gemide. Dolayısıyla kararları da bir kişi alır, geri kalanlar için düşünmeye gerek yoktur. Kaptan İdris (Erkan Can), en yakın arkadaşı Kamil (Haldun Boysan), boksör (Naci Taşdoğan) ve Ali (Yıldıray Şahinler) geminin demirbaşlarıdır. Aralarında hiyerarşi vardır ve patron, gemiyi yüzdüren kaptandır.

Filmin ilk sahnesinde, kaptan İdris gemiyi bir memlekete benzetir. Kendini bu sistemin başbakanı, cumhurbaşkanı, kısacası her şeyi olarak tanıtır; "kaidelere uyulmalıdır; kanunlara, nizamlara". Kurduğu sistemi becerikli bir biçimde yönetmektedir. Görmüş geçirmiş 'ağır abi' karakteriyle ve karizmasıyla etrafındakileri hizaya sokuverir. Kaptan İdris aynı zamanda 'kıyak' bir öğretmen niteliğindedir. Kamil ise seksopat rötuşlarla bu derslerin ambiyansını hazırlar. Bunun dışında 'nizam'ın sağlanması için kaptanın en büyük yardımcısıdır.

İşler bir gece karışır. Bir zamanlar boks yaptığı için kendisine 'boksör' lakabı takılan karakter Laleli'de haftalık istihkaklarını çaldırır. Kaptan esrar çektiğinden karnı açtır ve eli boş gelen boksöre sinirlenerek ona tekme tokat girer. Hırsını alamamıştır, parasını çalmaya cüret edenlere iyi bir ders vermelidir. O yüzden boksörün parasını kaptırdığı adamları bulmak için kıyıya, Laleli'ye inerler. Paralarını geri almak için boksörün tespit ettiği adamlarla kavgaya tutuşurlar. Geride kafası yarılmış bir adam bırakarak, ellerinde paraları ve seks işçisi bir kadın (Ella Manea) ile gemiye dönerler. Kadının gelişiyi birlikte kum kosterinde nizam bozulur. Kendisi ve genel siyasal sistem arasında anıştırma yapan gemi kaptanının bir çıkış yolu bulması, içinde yaşadığı düzene koşut olarak, kolay olmaz. Filmin sonunda kaptanın/düzenin çarpık-düzgün adalet anlayışı ile yaklaştığı olayların çözümden çok uzak olduğu anlaşılır.

Filmin diğer sanat dalları ile uğraşan sanatçıların ve teorisyenlerin ilgisini çekerek imgelemi canlandıracak nitelikte bir atmosferi vardır. Ancak bir sanatsal biçimin içeriği üzerine başka bir disiplin üzerinden değerlendirme yapmaya çalışmak, farklı estetik kuralları ve bağlamları birbiri ile karşılaştırma noktasına getireceği için riskli bir iştir. Diğer taraftan, filmin konusunu oluşturan bileşenleri tek tek ele alarak güzel sanatlar dalında üretilen işler ile karşılaştırmalı değerlendirmek, bu iki disiplinin imgeleminin benzer konuları işlerken nasıl çözümler ürettiğini görmek açısından faydalı olabileceğini unutmamak gerekir. Bu makale güzel sanatlar ile sinema disiplinleri arasındaki etkileşim yollarını arama amacı ile yazılmıştır.

1. “Gemide” Filminin Biçimsel İmgelemine Güzel Sanatlar Alanında Eserler Üreten Sanatçıları İmgelemeyle Karşılaştırmak

Gemide filmi, iç mekânlarda geçen diyalogların ağırlıklı yer tuttuğu bir hikâye olarak tasarlanmıştır. Kaptan ve tayfası geceleri bir araya gelerek geminin bir kamarasında yemek yiyip, muhabbet eder ve esrar çekerler. Sanki kamaranın daracık yapısı, ağır muhabbetler ile bir araya geldiğinde iyice daralıyor hissi vermektedir. Güzel sanatlar alanında, mekânsal daralma ve lokal aydınlatmanın, izleyicinin konuya odaklanmasına zemin hazırlayıp jestlerin ve diyalogların ön plana çıkmasını sağlamak için kullanılmıştır. Bu bakımdan filmin bu sahneleri, Barok dönemde benzer bir anlayış ile ışık ve mekânı kullanan sanatçıları çağrıştırmaktadır. Hatta Rembrandt’ın 1632 yılında yaptığı *Dr. Tulp’ın Anatomi Dersi* (Görsel 1) isimli tablosu ile kaptan ve tayfasının yemek masası etrafındaki muhabbet sahnelerinin (Görsel 2) ışık ve kompozisyon ilişkisine bakıldığında aralarında şaşırtıcı bir benzerlik olduğu görülebilir.



Görsel 1. Rembrandt, H. R.. (1632). *Dr. Tulp’ın Anatomi Dersi/ The Anatomy Lesson of Dr. Tulp.* (http://www.backtoclassics.com/gallery/rembrandtvanrijn/the_anatomy_lecture_of_dr_nicolaes_tulp/).

Rembrandt’ın resminin konusu o zamanlar kamuya açık olarak yapılan ve anatomi tiyatrosu olarak nitelendirilen, doktorların kadavra otopsileridir. Kadavranın etrafında bulunan cerrahlar grubu, Dr. Tulp’un kadavranın elinin içindeki tendonlar hakkında bilgi verirken resmedilmiştir (Marie ve Hagen, 2005). Dr. Tulp ve cerrahlar resmin ortasına doğru, kadavranın çevresine yerleştirilmiş ve konu resmin çerçevesinin içinde işlenip bitirilmiştir. Barok resminin en karakteristik özelliği olan lokal ışık tüm sahneye hakimdir. Figürlerin yüzlerinde ve özellikle kadavranın üzerinde patlayan ışık, mekânın koyu bir leke olarak geri plana itilmesi, izleyicinin bu hassas konuya dikkatini daha da odaklamasını sağlamaktadır. Bir başka önemli katkısı ise jestleri keskin bir biçimde ortaya çıkarmasıdır. Resimdeki figür-

lerin ifadelerinin, öncesiz ve sonrasız, adeta yapay bir şekilde donmuş gibi görünmesi ise birçok anın çözümlendiği bir 'şimdi'yi çağırıştırır. Bu yüzden figürler poz vermiş halleriyle resmedilmiştir. Yüzlerindeki donuk jestler resimde işlenen konu ile birleştiğinde sahnenin dramatikliğini alıp götürmektedir. Artık kompozisyondaki her figür, dikkatle seçilmiş bir sahnenin ögesine dönüşmüştür.



Görsel 2. Akar, S. (1997). "Gemide" filminden bir sahne.

Filmde çekilen sahnelerin büyük bir bölümü gemideki kapalılık duygusunu arttıracak şekilde çekilmiştir. Kaptanın gemide kurduğu sistemdeki kapalılık, kapalı mekânlar, içine kapalı bir grup ve muhabbetler duygusal olarak problemlerinin içinde saplanıp kaldığınız duygusunu güçlendirmektedir. Fakat kum kosterinin denizin dibinden kum çıkararak marifetlerini gösterdiği sahneler filmin geri kalanı ile bir tezatlık oluşturarak ağır işleyişe devinim kazandırmaktadır. Kum kosterinin yapısal olarak bir makina olması da bu devinimi desteklemektedir. Filmde makinenin hareketi bir *araç* olarak kullanılarak kaptanın birtakım konuları hatırladığı sahnelerle birleşmektedir. Bu sahnelerdeki dinamizmin kullanımı sanat tarihinde makineyi ve devinimi neredeyse bir *amaç* olarak kullanan Fütürist sanatçıları akla getirmektedir. (Görsel 3).

Renkli bir kişiliği olan İtalyan Filippo Tommas Marinetti çevresinde toplanan sanatçılar 19. Yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak Milan, Paris, Londra gibi büyük şehirlerde Fütürist sergiler açtılar. Marinetti'nin kaleme aldığı Fütürist manifestoda belirtilen ilkeleri izleyen bu sanatçılar, 'hız estetiği'ne, dinamizme ve harekete görsel referanslar vermek için renkleri ve biçimleri keskin olarak parçalayarak ve üst üste, yan yana, iç içe geçen renk alanları kullanarak resimlerini oluşturdular. Arabalar, gemiler, trenler, kalabalıklar en temel konularındandı (Antmen, 2010).

Diğer taraftan filmde, hareketin ve devinimin en yoğun olduğu vinç sahneleri kaptanın bilincinin açıldığı ve önceki gece neler yaptığını hatırladığı sahnelerdir. Makinaların sesleri, hareketleri, çalışması ve devinimi kaptanın hafızasını kapalı ve durağan halinden sıyrarak

tazelenmesini sağlar gibidir. Kaptan kendisini gece muhabbetlerinde tüketir, söndürür. Devinim ise potansiyelini uyararak, enerjisinin akacağı bir yol sunar. Bu bakımdan rüzgârın enerjisi ile hayat bulan Calder'in 'mobil'leri ile Akar'ın kaptan İdris karakteri arasında bir anıştırma yapmaya cesaret etmek çok da isabetsiz olmaz.



Görsel 3. Russolo, L. (1912-13). Bir Arabanın Dinamizmi/Dynamism of a Car. (<http://pavlopoulos.wordpress.com/articles/luigi-russolo-dynamism-of-a-car-1912-1913/>)

Alexander Calder, New Jersey'de makina mühendisliği eğitimi almış, sanat ile uğraşmaya başladıktan sonra ise hareket edebilen heykeller yaparak kinetik sanatın öncülerinden olmuştur. (Görsel 4). Kinetik sanat, hareketi kullanarak nesnelere durağan halinden sıyırmaya çalışmaktadır. Genelde heykel ile ilişkili bir sanat dalı olmuştur. Kinetik sanat işlerinde hareket için gerekli gücü ısı, ışık, rüzgâr gibi doğal enerji kaynakları ile sağlayanların yanında, motorlu mekanizmaları olan heykeller de üretilmiştir. Calder'in kinetik heykellerinde denge çok önemlidir. Bebek odalarında bebekler için görsel birer uyarıcı olması için asılan oyuncaklar da aynı prensibi kullanır. Aynı ağırlıktaki oyuncaklar askı sisteminin farklı uçlarına asılır. Dışarıdan bir hareket verildiği zaman oyuncaklar bir süre kendileri hareket etmeye devam ederler. Kaptan İdris'in de hayatı gece ve gündüz arasında askıda durur. Bir bebek oyuncakları gibi, dokunulmazsa sonsuza kadar dengeli bozacak bir neden yoktur. Buna ihtiyacı da yoktur. Ancak şeylerin içindeki kinetik enerjinin aslında ne kadar güçlü olabildiğini 'mobil'ler bize göstermektedir. Çevreleriyle alışverişe girdiklerinde derhal harekete geçerler ve 'mobil'ler gibi kaptan da bir istisna değildir.



Görsel 4. Calder, A. (1966). Ağaç/Tree. (http://pressimages.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation_beyeler/press_images/sammlung/fb_sam01_calder_g.jpg).

2. “Gemide” Filmi’nin Kodlarının Güzel Sanatlar Alanında Tanımlanarak “Öteki/Kadın” ve “Şiddetin Normalleştirilmesi” Konuları Üzerinden Tartışılması

Gemide filmindeki durağanlığı bozan bir başka etken, kaptan ve tayfasının yaşadığı sokak kavgası ve sonrasında takip eden olaylardır. Kavga sonunda gemiye alınan öteki/seks işçisi kadın geminin eril düzeni içinde adeta bir kara delik yaratır. Kaptan karizması ve deneyimi ile sorunların üstesinden gelebilmektedir. Ancak bu sefer ciddi bir ihlal yaşanacaktır. Tayfa karadeliğin çekim gücüne kapılır, hep müstehcen olarak gördüğü kadının varlığına olan dayanılmaz açlığını ona tecavüz ederek giderir. ‘Kadın’ figürü, geminin sistemi içerisine alınan, ancak kendi içindeki jargonları ve kuralları içerisinde yerinin olmadığı bir ‘öteki’ olarak da okunabilir. Kadınları gemiye almanın uğursuzluk getirdiğinin düşünüldüğü eski gemici geleneğine de gönderme yapılan bu ‘kadın öteki’ figürü hem geminin içindeki düzenin, hem de eril sistemin tam olarak antitezidir. Kaptanın cinsel deneyimlerini aktardığı sırada anlattığı seksüel veya egzotik hikâyelerin vücut bulmuş şeklidir.

Filmde kadın neredeyse hiç konuşmaz, karakteriyle ilgili hiçbir bilgi verilmez. Üzerinde pek çalışılmamış ve olayların dizgesini tamamlamak için oraya bir kolaj gibi yapıştırılmış izlenimi vermektedir. Fiziksel özelliklerini dikkate alırsak, Türkiye’de sıklıkla karşılaştığımız

cinsiyetçi yaklaşıma göndermede bulunan bir 'Rus kadın' kalıbı içinde işlendiği görülebilir. *Gemide* filmi bu yönü ile feministler tarafından eleştirilmiştir (Atölyemor, 2007). Günümüz sosyal yapısının kanayan yaralarından biri olan cinsel istismar konusu, güzel sanatların mitolojik imgeleminde de fazlaca işlenmiş bir konudur. Örneğin Zeus'un beyaz bir boğa kılığına girerek Europe ile Girit adasındaki münasebetini tecavüz olarak adlandırmak hiç yanlış olmayacaktır. Hatta bu mitoloji Titan ismiyle anılan Tiziano Vecelli gibi birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir. (Görsel 5).



Görsel 5. Titian. (1562). Europa'ya Tecavüz/The Rape of Europa. (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tizian_085.jpg).

Örneklerimizi çoğaltmak mümkün; Shakespeare'in 'Rape of Lucrece' adlı eserine konu olan ve aynı zamanda Titan'ın resmini yaptığı 'Lucretia'nın Tecavüzü', Roma mitolojisine göre kralın oğlu tarafından tecavüze uğradıktan sonra intihar eden ve böylece monarşinin yıkılıp cumhuriyetin kurulmasına neden olan Lucretia'nın hikâyesidir. Rubens'in ünlü tablolarından 'Leucippus'un Kızlarına Tecavüz' isimli tablo, Kral Leucippus'un kızlarına tecavüz eden ve daha sonra onunla evlenen Castor ve Pollux isimli ikiz kardeşleri anlatmaktadır. (Görsel 6).

Tarihsel kültürel birikime belli bir açıdan bakıldığında oldukça cinsiyetçi olduğunu gözlemlemek hiç de zor değildir. Bu birikim içinde kadına yüzyıllardır tecavüz edilen bir nesne, toplumumuzda ve dünyada yaşayan ikinci sınıf vatandaş olarak yaklaşıldığını düşünüyorum. Lezbiyenler, geyler, transseksüeller ve biseksüeller ise toplumsal hiyerarşide kadınlardan da sonra gelmekte, cinsel istismara, saldırıya, şiddete ve mobbinge/bezdirmeye uğramak-

talar. Filmde Serdar Akar, belli bağlantıları birbiri ile birleştirerek sunmaktadır. Örneğin esrar-alkol-erkek, kadın/öteki-seks işçisi-para-tecavüz gibi... Tecavüz eyleminin yanında kadın geminin bir kısmında hiç dışarı çıkarılmaksızın elleri ve ayakları bağlanarak zorla alıkonur, karşı koyması durumunda fiziksel şiddet görür ve bıçaklanır. Hiçbir şekilde, bu 'öteki' figürün geminin sistemi içinde yaşama şansı yoktur. Düzeni sağlamak ve iktidarını pekiştirmek için, kadına ve ötekine karşı geliştirilmiş eril kültürel yapıyı kendi çıkarına kullanan kaptan, bu kapıyı daha kadın gemiye gelmeden kapatmıştır. Bir iktidar sembolü olarak kaptan, aşırı merkezileşmiş bütün iktidarların yaptığını yaparak meseleyi mahallî, kendi içinde çözülecek bir konu olarak görüp, istemese de, her türlü fiili meşrulaştırma yoluna gitmiştir.



Görsel 6. Rubens, P. P. (1618). Leucippus'un Kızlarına Tecavüz/The Rape of Daughters of Leucippus. (<http://www.wikipaintings.org/en/peter-paul-rubens/rape-of-the-daughters-of-leucippus>).

Böylece eylemlerin odaklandığı tarafın bakış açısının bir önemi kalmaz. Hak, adalet arayışları bu mahallî iktidarın kuralları, ilkleri doğrultusunda çözümlenir. İktidar karşısındakini istediği gibi tanımlar. Filmde 'öteki', iktidar aygıtlarının (tayfanın) görmek istediği biçimde karşımıza çıkar. Tecavüze uğrarken bile bir oyuncak gibi sessiz ve hareketsiz olarak işlenir. Dolayısıyla zavallı veya mağdur durumundan sıyrılarak seks hakkındaki bütün cinsel aşırılıkları oldukça haiz, görmüş geçirmiş gerçek bir seks işçisine dönüşür.

Filmde temsil edilen atmosfer, hayatın her türlü zorluğuna maruz kalan ve arabesk kültür ile yoğrulmuş bireylerin kendi kurallarını koyup hareketlerini meşrulaştırdığı bir âlemi

anlatıyor. Bunu yaparken de kadın bedeni/öteki üzerinden şiddet dolu bir âlemi işleyerek aslında cinsiyetçi yaklaşımın şifrelerini önümüze seriyor. İzleyicinin filmi algılayışının bu şifreleri nasıl çözdüğüne, konuya hangi açıdan yaklaştığına göre değişikliklere uğrayacağını söylemek gerekiyor.

Bu noktaya kadar, filmin sinematografik öğeleri ile yoğrulmuş biçimini, güzel sanatlar eğitimi ve disiplini almış bir birikim içinde değerlendirmeye çalıştım. Kendi okumamı yaparken özellikle kadın/öteki ve şiddetin normalleşmesi konuları üzerinde durdum. Makalenin devamında filmin sinematografisinden uzaklaşarak belirlediğim konuların çağdaş sanatta nasıl sorunsallaştırıldığını tartışacağım.

2.1 Cinsiyetçi Kültürel Kodların Çağdaş Sanat Alanında Ürün Veren Sanatçılar Tarafından Çözümlemeleri

Kadınlar, 1960'larda yükselen feminist hareket ile birlikte erkeklerin sanatını kendi sanatlarından neyin daha değerli yaptığını ve neden sanat tarihinde kadın sanatçılardan bu kadar az bahsedildiği sorularını sordular. Eril düzenin iktidarını, kadın bedeni üzerine üretilen politikaları daha görünür hale getirerek eleştirdiler.



Görsel 7. Guerrilla Girls. (1985-90). İsimsiz/Untitled. Tate Modern Müzesi (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-no-title-p78793>).

Kendilerine *Guerrilla Girls* diyen bir grup feminist sanatçı, genel sanat yapma biçimlerini ve yöntemlerini bir tarafa bırakarak, sanat tarihinde kadının ve erkeğin yerini ifşa eden işler hazırlayarak sergilediler. (Görsel 7). Barbara Kruger, Miriam Schapiro, Cindy Sherman, Ulrike Rosenbach, Tracy Emin gibi sanatçılar kadın bedeninin eril bir gözün gördüğü gibi estetize edilmiş bir nesne değil, her türlü salyasıyla, pisliği, güzelliği ve çirkinliği ile söz hakkının gene kadının kendisinde olduğu bir bütün olduğu üzerinde durdular. Victoria Van Dyke gibi cinsel istismara uğrayanlardan (Görsel 9) genel ahlak anlayışına saldıran Jennifer Linton gibi feministlere (Görsel 8) , sanatçılar eleştirel işler ürettiler.



Görsel 8. Linton, J. (2002). Salome. (http://2.bp.blogspot.com/_Or9KVfDbP4E/TCc-VSw_nyl/AAAAA- AAAGLc/Ds4ssUHsbug/s1600/salome-jenniferlinton-2002.jpg).

Kadın bedeninin bir güzellik metaforu olarak ifşası düşünüldüğünde Jo Spence akla gelen ilk isimlerdendir. Spence'in fotoğrafları bedenin hastalıkla yaşamasının hikâyesini anlatmaktadır. 1934'te doğmuştur ve hayatı savaş sonrası sarsıntı yaşayan insanların arasında geçmiştir. Spence'nin fotoğrafları bireysel olanı politik olarak algılayan feminist bakış açısını ortaya koyar. 1970'lerin diğer feminist sanatçıları gibi kendi vücudunu ve deneyimlerini normalleşmiş, günlük, kurumsallaşmış pratiklerin maskesini düşürmek için bir araç olarak kullanır. Örneğin 'Monster/ Canavar' isimli çalışması ile bedenini o zamana kadar geçirdiği deneyimlerin bütünü olarak sergilemiş ve açıkça 'güzellik' konusuna saldırmıştır. (Görsel 10). Göğsü alınmış, yaşlanmış ve eskimiş bu beden çevremizdeki görsel ürünler arasında görmeye alışık olduğumuz bir beden değildir. Tam tersine filtre edilerek insanların gözünden kaçırılan bir görüntüdür.



Görsel 9. Van Dyke, V. (2001). Bir Amazon Olmak İstiyorum!/I Want to be an Amazon!. (<http://www.lilithgallery.com/gallery/images/saw5-amazon-victoriavandyke-2001.jpg>).

Gemide filminde kadın sabit, duygusuz ve dilsiz durmakta. Marina Abramović, 1974 yılında gerçekleştirdiği 'rythm O' isimli performansında seyirci ile iletişime geçerken kendine belirlediği konum ile filmdeki seks işçisi kadının filmdeki genel kompozisyonu arasında şaşırtıcı bir benzerlik var. 1960'larda ortaya çıkan vücut sanatının önemli bir temsilcisi olan Yugoslav asıllı Abramović, fiziksel sınırlarını zorlayan işleri ile tanınır. Kendisini hiçbir zaman feminist olarak tanımlamamıştır. Ancak en ünlü performanslarından biri olan 'rythm O' isimli performansı, kadın veya erkek fark etmez, insanların ne derecede şiddet yüklü varlıklar olabileceğini ortaya koymuştur. (Görsel 11). Abramović bu performansta altı saat boyunca ayakta durur ve kendine izleyici karşısında pasif bir rol belirler. İzleyici ne yaparsa yapsın hiçbir şekilde tepki vermez. Bunun yanında bir masanın üzerine bal, üzüm, kalem, makas, zincir, balta, silah ve bir kurşun gibi yetmiş iki adet obje koyar. Bunlar sanatçı tarafından dikkatlice seçilen ve bir kısmı zevk bir kısmı acı vermek için yerleştirilen nesnelere. Bir kısmı ise sanatçıyı öldürebilir. Başlarda sakin ve taşkın olmayan izleyici katılımı altıncı saatin sonlarına doğru fiziksel olarak zarar verme, elbiselerini yırtarak parçalama, kesme, hatta tabancayı doldurup Abramović'in kafasına dayama noktasına gelir (Alcazar, 2009). Şeytani bir ruhun bedenleri ele geçirmesi gibi şiddet izleyicileri ele geçirir ve bir sanat

gösterisinin başat aktörü oluverir. Filmdeki kadın da benzer bir şekilde eylemsizlik halindedir. Ya baygın olarak edilgen ya da elleri, ayakları, ağızı bağlanmamış durumda bile dilsizdir. (Görsel 12). Bu iki sanat disiplini ile üretilmiş eserler arasındaki anlam, yaklaşım açılarını yorumlamaya çalıştığımızda, değerlendirmemiz birbirinden farklı olacaktır. Pasif durumda olan kadın bedeni, bir sanat işinde, insanların içinde bir yerde var olan şiddetin orantısız bir güç olarak varlığının deşifre edilmesi ve eleştirilmesi olarak karşımıza çıkarken, diğer sanat işinde ise, ötekileşmiş bir yabancı, kendi koşullarını yaratan eril sistemin ahlak kurallarına maruz kalan ve böylelikle belki de bir orji partisinin pornografik ögesi olmaktan öteye gidemeyen boş bir nesneye dönüşür.



Görsel 10. Spence, J. (1989). Canavar/Monster. (<http://www.hungertv.com/blogs/katie/jo-spence/>).

ABD’de ilk feminist sanat programının kurucusu feminist sanatçı ve yazar Judy Chicago, yetmişlerin başında dünyayı sadece kadınlar için değil herkes için değiştirmek inancını beslediklerini belirtir. Bu değişimi de farklılıklar üzerine çıkabilen sanat aracılığıyla yapmak ve dünyayı başkalarının gözünden görmeye çalışıp bir duygudaşlık duyarlılığı geliştirmek istediklerini ekler. Yetmişlerin ütopyasının günümüz dünyasına bir de nebze olsa etki ettiği söylenebilir ancak dünyayı değiştirmek için besledikleri yoğun enerjinin pek azını deneyimlediğimiz ve daha çok kitaplarda okuduğumuz da bir gerçektir.



Görsel 11. Abramović, M. (1974). Rhythm 0. (<http://diplodocusyalabacines.blogspot.com.tr/2013/04/estetica-y-rito-marina-abramovic.html>).



Görsel 12. Akar, Serdar. (1997). "Gemide" filminden bir sahne.

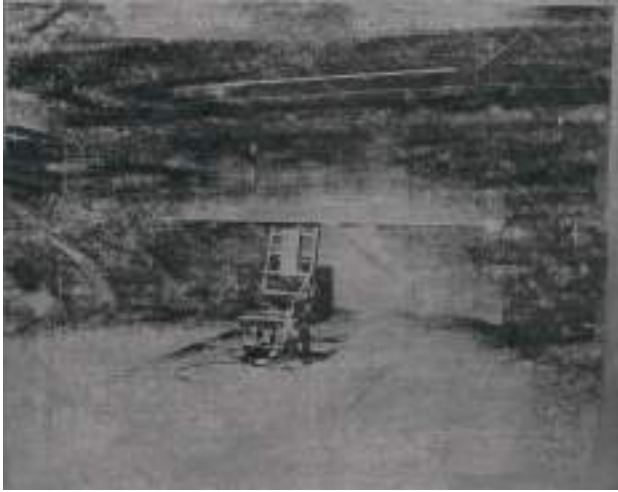
2.2. Şiddetin Normalleşmesi

Filmin hatırlattığı bir başka önemli noktanın şiddetin gündelik hayatımızda normalleşmesi konusu olduğunu düşünüyorum. Gemide filmi, belki de şiddeti basitleştirerek ve karakterlerin hayatının içine sinmiş haliyle işleyerek, onun gözlerden kaçan özünü görünür kılıyor. Bu yöntem, Andy Warhol'un medyada hiç durmaksızın üretilen ve yayılan imajlar üzerine çalışırken izlediği yöntemi hatırlatmakta. Aslında onun üzerinde çalıştığı konu arzunun gö-

rüntüsü idi. Birbirine tezat gibi görünen iki kavram olan şiddetin ve arzunun birleştiği yer, kendi oyun sahasının tam ortasında kalıyordu; Warhol, şiddetin her gün görsel medyada fazlaca olağanlaşması ile birlikte ortaya çıkan imgeleri yeniden ele aldı. Ancak bu sefer görüntüyü yüceltilmiş haliyle değil tüm çıplaklığıyla sergiledi. Böylelikle imgelemin içine derin bir yarık açarak üretilmiş 'görüntü'ler altındaki anlamları dolaysız bir şekilde deşifre etti. Özellikle 'Death and Disaster/ Ölüm ve Felaket' serisi (Görsel 13-14) , *Gemide* filmindeki gibi normalleşmiş şiddetin ne kadar sorumsuzca dolaşıma girdiğini kanıtlar nitelikte.



Görsel 13. Warhol, A. (1962). Pembe Araba Kazası/Pink Car Crash. (<http://www.artsology.com/warhol-car-crash-paintings.php>)



Görsel 14. Warhol, A. (1964). Elektrikli Sandalye/Electric Chair. (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-electric-chair-t07145>)

Şiddetin bir başka formu, soğuk savaş döneminde devletler tarafından uygulandı. II. Dünya Savaşı sonrası dünya, nükleer bomba kullanımının yarattığı tahribatın dehşetini yaşarken, bir taraftan bu bombalara kimin sahip olacağına ve nasıl kullanılacağına dair bir çekişmenin içine düşmüştü. Bu potansiyel güç göstergesi, devamlı tehdit-alarm durumunda olan gerilimli bir çevreyi tetiklemekteydi. Gustav Metzger, şiddet soluyan bu dünyayı, bir yüzeye içindeki zehri döküp o yüzeyi eriterek ve tüketerek simgeleştirdi. Adeta çevresini kuşatan sistemi yaptığı resimde yok etmek ister gibi kendini yok eden resimler yaptı. 'Auto-destructive/ kendini yok eden' sanat kavramını icat eden Metzger, boyanmış naylon yüzeylerin üzerine pistole yardımıyla hidroklorik asit püskürterek onları yok ediyordu¹. Asit, dönemin en öncelikli sorunlarından birisi olan soğuk savaş ve nükleer silahların yıkıcı gücünün eleştirisi çerçevesinde kullanılmıştı.

Şiddet bir hareketin, gücün derecesidir. Birinin diğerine veya kendine uyguladığı fiziksel veya psikolojik baskının çokluğunu belirtirken şiddet kavramı kullanılır. 1970'lerde gerçekleştirdiği performanslarla Chris Burden, bedenini riskli durumlar içine sokarak kendi sınırlarını teste tabi tuttu. Bunu yaparken de her türlü şiddet içeren aşırılığı denedi. Onun vahşi dürtüleri, kendi bedeninin sınırlarıydı. Gençliğinde geçirdiği bir scooter motosiklet kazası sonucu anestezisiz bir operasyon geçirmek zorunda kalan Burden'in bu deneyimi sanat eğitiminin geri kalanında ve sanat yaşantısında belirleyici oldu. Gerçek hayatta kendini tüfekle sol kolundan vurdurmaya, bir vosvos kaplumbağanın üzerinde çarpmıha gerilme pozisyonunda ellerinden mıhlanmaya varan performanslar gerçekleştirdi (Horvitz, 1976).

3. Sonuç

Filmde yönetmenin şiddet kavramı merkezde olmak kaydıyla, ötekileştirme ve kadın olgularına yoğunlaştığına hiç kuşku yoktur. *Gemide* filmi toplumun kültürel yapısına bir ayna tutarak bu olguların ne kadar içselleştirildiğini gözler önüne sermektedir. Benzer konular çağdaş sanat alanında ürünler veren sanatçılar tarafından da işlenmiştir. Sinemanın ve güzel sanatların birbirlerine nazaran farklı estetik çözümler kurduğu ve kavramsal açıdan diğerine göre farklı bağlamlar yarattığı göz önünde tutularak, kişisel değerlendirmeler, güzel sanatlar alanındaki şiddet, öteki/kadın kavramları ekseninde aktarılmaya çalışılmıştır (Bazin, 2011).

Bu doğrultuda, filmin imgelemine güzel sanatlar imgelemi ile karşılaştırmalı olarak incelenmesi sırasında bir takım zorluklarla karşılaşmıştır. Bu zorlukların temelini, filmin yapısal olarak parçaların bir araya getirildiği ve bu parçalar arasındaki boşluklar sayesinde eserin bir kısmının seyircinin imgeleminde tamamlanmasına olanak veren ve seyirciyi hikayenin (sanat işinin) bir parçası yapmadaki 'avangard' yeteneğinin güzel sanatlar

¹ Auto-Destructive /Kendini Yok Eden Sanat manifestosu için bkz: <http://www.english.ucsb.edu/faculty/ayliu/unlocked/metzger/selections.html>

alanında gerçek bir tercümesi olmamasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır. Çağdaş sanat 1915'lerden itibaren, 1960'lardan bu yana giderek hızlanarak, sanatı fazla elitist bir uğraş olarak niteleyip izleyici ile arasındaki mesafeyi kaldırmaya çalışmıştır. Bunun için Yeni Gerçekçilik'ten (1950-1960...) Yeni Kavramsalcılık'a (1970-2000...) kamusal alanda izleyicinin ayağının dibinde işlerini sergilemeye, süreci sanatlarına dahil ederek izleyicinin değiştirebileceği, yorumlayabileceği işler yapmaya varan stratejiler geliştirmiştir. Ancak bu stratejilerden hemen hepsi bir filmin izleyici ile kurduğu iletişimden farklıdır. Dolayısı ile sinemanın olanakları çerçevesinde işlenmiş bir konu ile güzel sanatların anlamalar dizgesi arasında ilişki kurmaya çalışmak gerçek bir meydan okumaya dönüşmektedir.

Tüm tahliller düşünüldüğünde, *Gemide* filminin güzel sanatlar dağarcığında yoğrulmuş bilgiler çerçevesinde yorumlanarak, değerlendirmelerin odaklandığı konu başlıklarını belirlenmesi sırasında, filmin algılanışı iki kutup arasında gidip gelmektedir. Bunlardan biri duyarlılığı yücelten ve sanatı, çevresine eleştirel bir açıdan yaklaşarak araçsallaştıran bakış açısı ve diğeri de bir sistemi anlatırken aslında onun sorunlu ahlak anlayışının dışına çıkmayan, eleştirelliği sistemin içinde tanımlayan bakış açısıdır. Filme hangi açıdan bakılırsa diğere göre çok farklı okumalar ortaya çıkmaktadır. Ancak eleştirelilik eksenini, farklı estetik ilişkiler kurduğu belirtilen sinema ve güzel sanatlar disiplinlerinin arasında gezinerek aynı konunun nasıl farklı biçimler ve bağlamlarda algılandığı üzerinde durulması üzerine kurulduğunda, disiplinler arası bir yaklaşımın yorum zenginliğinin ve çeşitliliğinin tartışmaya açılması için bir fırsat ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça

Alcaraz, M. J. (2009) *Being Hit Artistically*. Cultures of Violence- 5th Global Conference. Volume 10, Number 21. Erişim: 18.09.2013, <http://www.inter-disciplinary.net/ati/violence/v5/alcaraz%20paper.pdf>.

Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Atölyemor. (2007). *Filmin Cinsiyeti, Cinsiyetçiliği!*. Erişim: 10.09.2013. <http://www.yenifilm.net/yazi.php?id=15>.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Horvitz, R. *Chris Burden*. Artforum Magazine, Vol: XIV, No. 9. Sayfa 24-31. Erişim: 10.09.2013, <http://www.volny.cz/rhorvitz/burden.html>.

Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Marie, R., Hagen, R. (2005). *What Great Paintings Say; From Bayeux Tapestry to Diego Riviera*. Volume-1. Köln: Taschen.

Türk Dil Kurumu. Erişim: 10.10.2013, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gt-s&arama=gts&guid=TDK.GTS.52e91d89dd5734.32320628.

DİJİTAL KULLANICI ARAYÜZ TASARIMLARINDA SKEMORFİK ANLAYIŞ

SKEUOMORPHIC APPROACH IN DIGITAL USER INTERFACE DESIGN

ÖĞR.GÖR. ECE ÇALIŞ ZEĞEREK

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü
ececalis@sdu.edu.tr

ARŞ. GÖR. MURAT KARA

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik ASD
muratkara@hotmail.co.uk

Geliş Tarihi: 03.09.2014 | Kabul Tarihi: 05.11.2014

Öz: Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerin yaşandığı bilişim çağı ile birlikte bilgisayar, bilgisayar ağları ile hücresel (mobil) iletişim teknolojilerinin altyapılarında görülen hızlı ilerlemeler, bireylere sınırsız veri erişimi konusunda imkan sağlamıştır. Bu çağda bilgi aktarımı, zamandan ve mekandan bağımsız olarak dijital ortamda gerçekleştirilirken; oyunlar, kitap, dergi gibi basılı yayınlar, müziksel yapıtlar, videolar, görseller vb. dijitalleşerek elektronik ortamda kullanıcılara sunulmaktadır. Bu kadar çok enformasyonun yeni teknolojiler (medyalar) aracılığı ile bireylere sunulması ve teknolojinin giderek karmaşık bir hal alması dijital arayüz tasarımlarının kolay anlaşılabilir olmasını gerektirmiştir. Bu nedenle dijital ortamlardaki arayüz tasarımlarında kullanıcıların kolay algılayabileceği mimetik bir tasarım anlayışından bir başka deyişle "skemorfik tasarım anlayışı"ndan söz edilmeye başlanmıştır. Bu çalışma ile skemorfik tasarım anlayışının dijital arayüz tasarımlarında kullanıcılara nasıl sunulduğu ele alınarak, olumlu ve olumsuz yönleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Skemorfizim, Skemorfi, Dijital Ortam, Kullanıcı Arayüz Tasarımı.

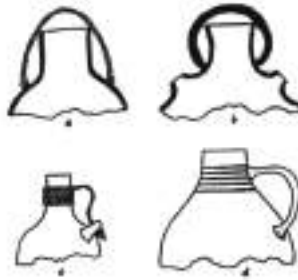
Abstract: With the computer age, many developments in information and communication technologies have been witnessed; particularly, thanks to fast developments in computer, computer network and cellular communication technologies, today individuals can get access to limitless data. Today, while information transfer is done in digital media non-spatially and independent of time, games, printed materials such as books and magazines, musical compositions, videos, visuals etc. have been digitalized and are at users' disposal.

The fact that this much information is accessible through innovative media and that technology is becoming more and more complicated makes skeuomorphic it essential that digital interface designs be simple enough to be understood by users. Therefore, a mimetic design approach, which can easily be grasped and controlled by users, is applied in the design of interfaces in digital media. This study deals with positive and negative aspects of skeuomorphic design approach and how this approach is presented to users.

Keywords: *Skeuomorphism, Skeuomorph, Digital Media, User Interface Design.*

1. Giriş

Skemorfizizm, günümüzde yaygın olarak kullanılan güncel bir tasarım anlayışıdır. Bilgisayar, tablet ve mobil telefonlar gibi dijital kullanıcı arayüzlerine sahip pek çok alette yoğun bir biçimde kullanılan bu kavramın temeli oldukça eskilere dayanmaktadır. Skemorfizizm kavramı 1889 yılında H. Colley March tarafından "Lancashire ve Cheshire Antikacılar Kuruluşu"nun arkeolojik buluntuları kayıt altına alırken yardımcı olması amacıyla, önceki yapıdan türetilmiş süslemeleri açıkça ifade etmek anlamında kullanılmıştır (Frieman, 2006, s. 34). İlk olarak arkeoloji alanında ortaya çıkan ve 1890'lı yıllardan itibaren kullanım alanı bulan Skemorfizizm (Skeuomorphism) terimi Yunanca skeuos/vessel ve morphe/shape kelimelelerinden gelmekte ve bir aracın özelliklerinin bir diğer araca uyarlanması olarak tanımlanmaktadır (Gill ve Vickers, 1995, s. 236). Ortaya çıkan yeni ürün ise skemorf olarak tanımlanmaktadır. "Teknolojinin Evrimi" adlı kitabında teknolojik değişmeyi evrimci bir yaklaşım ile ele alan ve skemorfların ilkel toplumlardaki kullanım alanlarından söz eden Bassalla'a göre terim eski malzemelerin taklit edilmesi, yeni malzemenin işlenmesi ve kullanılmasında rastlanan düzeni tanımlamak amacıyla ortaya çıkmıştır (2004, s. 144-145). Bu bağlamda skemorf, "yeni malzemeden üretilen üründe hiçbir işlevi olmayan veya çok az işe yarayan ancak özgün malzeme ile üretilen nesnede hayati önem taşıyan tasarıma ilişkin bir ögedir" (Basalla, 2004, s. 144). Çömlekçilik ve seramik alanında skemorfik öğelere sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin çömleklerin kolay taşınmasını sağlama amacıyla kullanılan taşıma halatları, biçimsel olarak taklit edilerek çömlekten yapılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda skemorf, "yeni malzemeden üretilen üründe hiçbir işlevi olmayan veya çok az işe yarayan ancak özgün malzeme ile üretilen nesnede hayati önem taşıyan tasarıma ilişkin bir ögedir" (Basalla, 2004, s. 144). Çömlekçilik ve seramik alanında skemorfik öğelere sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin çömleklerin kolay taşınmasını sağlama amacıyla kullanılan taşıma halatları, biçimsel olarak taklit edilerek çömlekten yapılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda skemorf, "yeni malzemeden üretilen üründe hiçbir işlevi olmayan veya çok az işe yarayan ancak özgün malzeme ile üretilen nesnede hayati önem taşıyan tasarıma ilişkin bir ögedir" (Basalla, 2004, s. 144). Çömlekçilik ve seramik alanında skemorfik öğelere sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin çömleklerin kolay taşınmasını sağlama amacıyla kullanılan taşıma halatları, biçimsel olarak taklit edilerek çömlekten yapılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda skemorf, "yeni malzemeden üretilen üründe hiçbir işlevi olmayan veya çok az işe yarayan ancak özgün malzeme ile üretilen nesnede hayati önem taşıyan tasarıma ilişkin bir ögedir" (Basalla, 2004, s. 144).



Görsel 1. Belçika Kongosu çömlekçiliğinde görülen skeuomorfik oluşumlar. a-c: Çömlek kaplar, ipten yapılmaya geleneksel taşıma saplarına sahip. b-d: İp prototiplerinin biçimleri ve tasarımları üzerinde temellenen çömlekten yapılmaya kaplara sahip (Sayce, 1933:90'dan akt. Basalla, 2004, s. 145).



Görsel 2. Hasır doku görünümlü sepet biçiminde skemorfik seramik kova tasarımı, M.S. 550.

malzemelerin taklit edilmesi, yenilikçi bir anlayışın ortaya çıkmasına sebep olmuş, endüstrileşme ile birlikte de teknolojik gelişmelerin/yeniliklerin bir parçası haline gelmiştir. 1960-70'li yılların otomobillerinde kullanılan ahşap görünüme benzeten kaplamalar skemorfik tasarımın en güzel örneklerinden birisidir. (Görsel 3). “O dönemde otomobil üreticileri araçların yapımında 1930-40'lı yıllarda kullandıkları ahşap malzemeden uzaklaşarak ahşaba benzer görünüme sahip kaplamaları tercih etmeye başlamışlardır” (Bannister, 2013). Böylece hem yeni malzemeler kullanılmaya başlanmış hem de klasik ahşap araba stili devam ettirilmiştir.



Görsel 3. 1982 model Chrysler Town & Country.

Bir başka skemorfik örnek ise 1900'li yıllarda Thomas Lee tarafından özellikle dış mekanlarda kullanılmak üzere tasarlanan ve ahşap malzemeden üretilen Adirondack sandalyedir (Begnal, 2007, s. 54). Ergonomik, rahat ve şık bir tasarıma sahip olan bu sandalye, ahşap malzemenin yanı sıra plastik gibi farklı malzemelerden de üretilerek yeniden üretilerek kullanıcılara sunulmaktadır.

Günümüzde fiziksel skemorfların yanısıra dijital skemorflardan da söz etmek mümkündür. Özellikle bilgisayar teknolojilerinin ilerlemesine paralel olarak gelişen dijital platformlarda skemorfların kullanımı yaygınlaşmıştır ve popülerliğini hala korumaktadır.

2. Dijital Arayüz Tasarımlarında Skemorfik Anlayış

2.1. Bilgisayar Arayüzlerinde Skemorfik Tasarım

Dijital ortamda bir tasarım kavramı olarak yer alan skemorfizim, kullanıcı arayüzlerinde (UI-User Interface) yer alan unsurların, fiziksel olarak var olan bir nesnenin tasarımına ya da üzerinde yer alan süslemelere öykünerek benzer biçimde yeniden tasarlanması olarak tanımlanmaktadır (Kai-Chun ve Chun-Heng, 2013, s. 3). Skemorfik uygulamalar aracılığı ile dijital görüntüler ve gerçek nesnelere arasında benzerlik ilişkisi kurulmakta böylece dijital görüntüde gerçeklik algısı oluşturmak amaçlanarak kullanıcıların dikkatini çekmek amaçlanmaktadır. Bu nedenle skemorfik tasarımlar işlevsel olmak yerine daha çok biçimsel benzerliklere dayalıdır (Jorrillo, 2012, s. 2). Bu yaklaşım, kullanıcıları uygulamalar konusunda ne yapabilecekleri konusunda kısa sürede bilgilendirerek öğrenme sürecini kısaltmaktadır. Çünkü skemorfik öğeler gerçek dünyadaki fiziksel nesnelere (gönderge nesnelere¹) birer taklittir. Bu nedenle bir tür metaforik öge olarak da adlandırılabilir (Matthews, 2013, s. 17). Nitekim Apple şirketinin kurucularından olan Steve Jobs dijital arayüzlerdeki tasarım stiline herkes tarafından tanınabilir ve anlaşılabilir bir biçimde gerçek hayattaki nesnelere benzemesi gerektiğini, böylece bilgisayarların tamamen acemi kullanıcılar tarafından bile içgüdüsel olarak rahatlıkla kullanılabilmesini savunarak skemorfik anlayışı benimsemiştir (Judah, 2014).

Gönderge nesnelere bağlı kalarak yeniden üretilen dijital skemorflar, görsel olabilecekleri gibi işitsel, metinsel ve eylemsel olarak da gerçek dünyadaki karşılıkları ile benzeşim göstermektedirler. Bu nedenle skemorfik öğeleri gönderge nesnelere yalnızca görsel taklidi olarak tanımlamak yetersiz kalacaktır. Örneğin, bazı işletim sistemlerindeki bir nesneye verilen “kopyala, kes, yapıştır, taşı, çöpü boşalt, uyku modu” komutları hem metinsel hem de eylemsel skemorflar olarak tanımlanabilirken, çöpü boşaltma sesi, kameralı konuşmadaki arama sesi, fotoğraf özelliğinde duyulan deklanşör sesi ise işitsel skemorflara örnek verilebilir. Ayrıca bilgisayarları sayısal ortamda olumsuz etkileyen virüsler de gerçek dünyada biyolojik bir etken olan ve yalnızca canlı hücreleri etkileyen virüslerin eylemsel bir taklittir.

Çok sayıda işletim sistemi, web sitesi ve bilgisayar programları arayüzlerinde gerçek nesnelere benzeyen skemorfik tasarımlar kullanılmaktadır. Dijital arayüzlerde skemorfik tasarımların kullanılması ile gönderge nesnelere öykünerek simgeler, pencereler, düğmeler ve paneller görselleştirilir. Böylece kullanıcıların, aşina oldukları görsel ipuçları sayesinde arayüz üzerinde kolaylıkla dolaşabilmeleri sağlanır (Venclovaite, 2013). Örneğin 1995

¹ **Gönderge:** Gönderge, dil göstergesinin dil dışında gösterdiği her şeydir: Soyuttur, somuttur, nesnedir, olaydır, olgudur, niceliktir, durumdur, kanıdır. Hatta kimi zaman gerçek dünya çok sınırlı ve dar geldiğinde, gönderge kurgusal dünyayı da içine alır (Kıran, 2006, s. 63). Kısacası dil göstergeleri gerçek dünyada var olan durumları, nesnelere varlıkları gösterir ve ifade eder. Bunlara gönderge adı verilir (Kıran, 2006, s. 64). Dış dünyada yer alan, bir göstergenin belirttiği nesne ya da varlık (Akalın, 2011, s. 962).

yılında Microsoft tarafından üretilen Microsoft Bob işletim sisteminin ana ekranı gerçek yaşamda var olan bir oturma odası görünümünde tasarlanmıştır. (Görsel 4). Farklı renkler, dekorasyonlar ve temalarla özelleştirilebilen bu oturma odası biçimindeki ekranda kelime işlemci, finans uygulaması, takvim ve diğer programların kısayolları bulunmaktaydı (Cio, 2013). IBM (The International Business Machines Corporation) yazılım şirketi de skemorfik öğeleri kullanarak 1998 yılında IBM RealThings yazılımını piyasaya sunmuştur. RealThings'in arayüz tasarımında bilgisayar tabanlı öğeler kullanmak yerine, gerçek nesnelere görüntülerine yer verilmiştir. Nitekim yazılımın ve uygulamaların isimleri de gerçek nesnelere öykünmeyi çağırıştırılmaktadır. Örneğin IBM RealPhone ve RealCD skemorfik olarak tasarlanan uygulamalardır (Macmillandictionary, 2012). (Görsel 5).



Görsel 4. Microsoft Bob işletim sistemi arayüz tasarımı.



Görsel 5. IBM RealThings işletim sistemi RealPhone, RealCD uygulamaları.

Skemorfik anlayışı benimseyen en önemli şirket, bilgisayar ve bilgisayar yazılımları üreten Apple şirkettir. Apple şirketinin kurucularından olan Steve Jobs'un 1984 yılında piyasaya sürdüğü Mac OS (Operating System) işletim sistemli Macintosh bilgisayarın arayüz tasarımlarında kullanılmaya başlanan skemorfik tasarımlar günümüzde hala kullanılmaktadır. İlk piyasaya çıktığı zamanlarda 1 bit renk derinliğinde siyah-beyaz bir arayüze sahip olan işletim sisteminin arayüzünde yer alan disket, dosya, çöp kutusu, hesap makinesi, kontrol paneli gibi ikonlar fiziksel nesnelere öykünerek skemorfik tasarlanan öğelerdir. (Görsel 6).



Görsel 6. Apple Mac OS işletim sistemli arayüz görüntüsü ve ikon tasarımları, 1984.

Mac OS'un ardından Mac OS X işletim sistemine geçen şirket skemorfik anlayışı daha çok benimseyerek arayüz tasarımlarını geliştirmiş, böylece gerçeğe daha yakın biçimde ve renkte görseller kullanmaya başlamıştır.



Görsel 7. Mac OS X Rhapsody arayüz ve ikon tasarımları, 1998.



Görsel 8. Mac OS X Mavericks arayüz ve ikon tasarımları, 2013.

Her ne kadar Apple şirketi kadar skemorfik görüntüleri bir tasarım anlayışı olarak benimse-mese de diğer bir yazılım devi olan Microsoft şirketinin bilgisayar arayüzlerinde de bu tür uygulamaları görmek mümkündür. Microsoft'un MS DOS (Microsoft Disk Operating System) Disk İşletim Sistemi'nden sonraki ilk pencereci arayüze sahip olan Windows 1.0'ı 1985 yılında piyasaya sürmesiyle birlikte arayüz üzerinde gerçek nesnelere benzer simgeler kullanılmaya başlanmıştır. 1995 yılında üretilen Windows 95 ile birlikte ise arayüz üzerinde kullanılan simgeler gerçeğe daha yakın bir görünüme sahip olmaya başlamış ve 2011 yılında piyasaya sunulan Windows 7 işletim sistemine kadar bu anlayış devam etmiştir (windows.microsoft, 2014). (Görsel 9). Ancak 2012 yılında Windows 8 işletim sisteminin kullanılmaya başlanması ile birlikte arayüzlerde flat tasarım² anlayışına ağırlık verilmeye başlanmış olsa da skemorfik öğelerden tamamen bir kopuş gerçekleşmemiştir. (Görsel 10). Bu işletim sisteminde başlat menüsü ve uygulama pencereleri flat olarak tasarlanırken, masaüstü ekranında yer alan simgeler ise tıpkı Windows 7'de olduğu gibi hala skemorfik bir anlayışla tasarlanmaya devam etmektedir.

² **Flat Tasarım:** Özellikle 2013 yılında en çok tartışılan/konuşulan bu tasarım stili genellikle minimalist bir tasarım biçimi olarak nitelendirilmektedir. Nitekim kelime anlamı olarak düz, yalın anlamına gelen "flat" tasarım anlayışı, doku, ışık efektleri, gölgeler gibi hacim ve derinlik hissi veren tüm unsurları ortadan kaldırarak yalın bir tasarım anlayışını benimser. Bu tip bir anlayış ile tasarım yüzeyi üzerinde beyaz boşluklar, parlak renkler ve basit grafiksel öğeler kullanarak oldukça yalın ve temiz/düzenli bir görünüm elde edilir (Pratas, 2014, s. 5).



Görsel 9. Microsoft Windows 7 arayüz ve ikon tasarımları, 2011.



Görsel 10. Microsoft Windows 8 arayüz ve ikon tasarımları, 2012.

Skemorfik tasarımlar işletim sistemleri ve bilgisayar uygulamaları ile sınırlı değildir. Bir çok web sitesinde de skemorfik anlayış ile kullanıcılara bir yandan gerçekçi arayüz tasarımları sunulurken diğer yandan eğlenceli bir ortam yaratılmaktadır. Bu tip web sitelerinde kitaplıklar, yırtık kağıtlar, çevrilebilir sayfalar, yapıştırılabilir notlar, dikişli şeritlerin yanı sıra gölge-derinlik-ışık efektleri, ses efektleri de yoğun biçimde yer almaktadır. Örneğin <http://www.cheeseandburger.com/>, <http://bira.fm>, <http://bluebell.com/>, <http://eastafricanbakery.com/>, <http://handytesten.usedtobe.no/>, <http://www.bagigia.com/>, <http://sickdesigner.com/> siteleri skemorfik tasarım anlayışı ile hazırlanmış sitelerdir.



Görsel 11. Skemorfik web sitesi örneği, <http://bira.fm>.



Görsel 12. Skemorfik web sitesi örneği, <http://bira.fm>.

2.2. Mobil Uygulama Arayüzlerinde Skemorfik Tasarım

Bilgisayar işletim sistemlerinde ve program arayüzlerinde olduğu gibi mobil telefonlar ve tabletlerde de skemorfik anlayış görülmektedir. Hatta skemorfik tasarımların en iyi örneklerinin bu mobil uygulamalarda ortaya çıktığı söylenebilir. Özellikle Apple şirketinin IOS (iPhone OS) mobil işletim sistemine sahip olan ve 2007 yılında piyasaya sunulan devrim niteliğindeki dokunmatik ekranlı ilk telefonu skemorfik tasarımların mobil uygulamalarda yaygınlaşmasına ve geniş bir uygulama alanı bulmasına öncülük etmiştir. (Görsel 13). Apple şirketinin başlangıçta yalnızca iPhone için geliştirmiş olduğu bu işletim sisteminin Ipod Touch ve Ipad'lerde de kullanılması ile birlikte Apple şirketi skemorfik öğeleri tüm ürünlerinde kullanmaya başlamıştır.



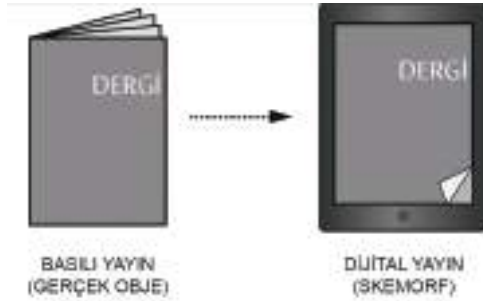
Görsel 13. Apple Iphone 3G telefon, 2007.

Sınırlı bir ekran büyüklüğüne sahip olan mobil araçlarda skemorfik öğelerin kullanılması ile kullanıcıların aşına oldukları gerçekçi görüntülere yer verilmektedir. Bu sayede kullanıcıların arayüz üzerindeki çoğu metni okumadan ya da herhangi bir ek bilgiye sahip olmadan uygulamaların ne işe yaradığını kolaylıkla algılayabilmesi sağlanmaktadır. İkon tasarımlarından arayüz tasarımlarına ve uygulamalarına kadar skemorfik anlayışın benimsenmesi ile makas, yazıcı, fırça, kalem, boya kovası gibi nesnelere, deri, ahşap ve metal dokular, yırtılabilir sayfalar, müzik uygulamalarında kullanılan kadrantlar vb. aracılığı ile son derece gerçekçi görüntüler kullanıcıların dikkatini çekmektedir. Örneğin Address Book, Calendar, Notes gibi uygulamalarda dikiş, deri, kağıt dokularının kullanılması gerçek yaşamda kullanılan adres defteri ya da takvim görünümünün skemorfik birer karşılığıdır. (Görsel 14).



Görsel 14. Mobil uygulamalarda kullanılan skemorfik örnekler.

Daha önce de belirtildiği gibi skemorfik tasarım yalnızca görsel değil işitsel, metinsel ve eylemsel de olabilmektedir. Örneğin elektronik dergi ve kitap uygulamalarında yer alan sayfa çevirme hareketi, sayfa çevirme ses efektleri görselliğin yanı sıra hem eylemsel hem de işitsel skemorfik örnekleridir. İlk olarak bilgisayarlar, ardından tabletler ve telefonlar için tasarlanan bu elektronik dergi uygulamalarında benimsenen mimetik yaklaşım ile üreticiler, kullanıcıların etkileşime girebildiği dijital uygulamalar yaratmaktadırlar. Sözü edilen bu etkileşimli (interaktif) uygulamalara örnek olarak Apple'ın tasarladığı ve görsel, işitsel, eylemsel skemorfiklerin yer aldığı iBook uygulaması verilebilir. (Görsel 16).



Görsel 15. Basılı Yayın ve Dijital Yayın.



Görsel 16. Basılı Yayın ve Dijital Yayın -Apple İpad iBook Uygulaması.

Analog fotoğraf makinalarında çekim sırasında çıkan deklanşör sesinin telefon kameraları gibi elektronik aygıtlarda duyulması da işitsel ve eylemsel skemorflara örnek olarak verilebilir (Wikipedia, 2014). Hem görsel hem de işitsel bir başka skemorf Apple Mac OS X ve IOS için üretilen GarageBand ses editörü yazılımında görülür. (Görsel 17). Bu yazılım aracılığı ile sanal ortamda müzik kompozisyonları oluşturulabilmekte, çok kanallı ses kayıtları yapılabilmekte ve gitar piyano gibi enstrümanlar MIDI klavye aracılığı ile çalınabilmektedir. Arayüz üzerinde yer alan enstrümanlar ve üretilen sesler, gerçek enstrüman ve sesler ile neredeyse aynıdır.



Görsel 17. GarageBand ses editörü yazılımı arayüzleri.

Ayrıca eski tip manuel telefon tasarımına öykünerek oluşturulan ve dokunmatik olarak çevrilebilme özelliğine sahip olan tuşlar da işitsel ve görsel bir skemorf olarak Apple Idial uygulamasında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca fotoğraf makinalarında objektif üzerinde bulunan diyafram ve diyaframın açılıp kapanma prensibi Iphone kamera uygulaması ile yeniden üretilen ve dijital ortamda kullanıcıya sunulan görsel ve işitsel bir skemorfik tasarımıdır.



Görsel 18. Apple Idial ve Chamera Shuttering.

Apple iOS işletim sisteminin yanı sıra dokunmatik ekranlı ve Android, Blackberry vb. işletim sistemli mobil araçlarda da bu anlayış görülmektedir. Ancak bu skemorfik tasarımlar, Windows Phone'larda flat tasarımın gündeme gelmesiyle birlikte popülerliğini kaybetmeye başlamıştır. "Apple şirketi de WWDC (World Wide Developer Conference) geliştiriciler konferansında tanıtımını yaparak piyasaya çıkardığı iOS 7 işletim sistemi ile birlikte yıllardır sürdürmüş olduğu skemorfik tasarım anlayışını radikal bir biçimde değiştirerek flat tasarıma doğru geçiş yapmıştır" (Intelliware, 2013).



Görsel 19. Android işletim sistemi arayüz tasarımı.



Görsel 20. Apple IOS 7 işletim sistemi arayüz tasarımı.



Görsel 21. Windows Phone işletim sistemi arayüz tasarımı.

Bu yeni işletim sistemlerinde flat tasarım olarak adlandırılan tasarım anlayışının benimsenmeye başlanması ile gerçek hayattaki nesnelere taklitleri yerine gereksiz gölge, doku ve renk geçiş efektlerinin olmadığı tamamen minimal/yalın tasarımlara yer verilmeye başlanmıştır. Bu sayede skemorfik tasarımdaki biçimselliğe verilen ancak işlevsellikten uzak olan tasarım anlayışı, yerini içeriğe önem verilen, birimlerin sayısal ortamda çoğaltılması prensibine dayanan daha işlevsel bir tasarım anlayışına bırakmıştır. Sözü edilen flat tasarım ve skemorfik tasarım aslında iki ayrı tasarım anlayışı olsa da flat tasarım anlayışının popüler olması ile birlikte skemorfik tasarımın işlevsel olup olmadığı konusunu gündeme getirmiştir.

Skemorfik tasarımın olumlu ve olumsuz yönleri kimi araştırmacılar ve tasarımcılar tarafından tartışma konusu olmuştur: Skemorfik tasarım anlayışını benimseyen görüşlere bakıldığında, skemorfların kullanıcılar üzerinde duygusal bir etki oluşturduğundan söz edildiği görülür. Dijital arayüz tasarımlarında skemorfik öğelerin yer alması, kullanıcıların gerçek hayatta kullandığı objeleri hatırlamasına sebep olmakta, böylece gönderge nesne ile dijital karşılığı arasında bir bağ kurulması sağlanmaktadır (Matthews, 2013, s. 18). Skemorflar anlamlı bir algılamaya sağlayarak, kullanıcıların arayüz üzerinde çok vakit kaybetmeden kolaylıkla nereye odaklanmaları gerektiğini gösterir. Berg tasarım şirketi için çalışan Matt Webb'in de belirttiği gibi bu sayede skemorfik tasarımlar ile ürünün anlaşılabilirliği güçlenirken, giderek

karmaşıklaşan teknoloji ise daha kolay öğrenilebilir hale gelmektedir (Judah, 2014). Skemorfik tasarımın ilk kullanılmaya başladığı zamanlarda popüler olmasının ve Apple şirketinin kurucularından Steve Jobs'un bilgisayarların acemi kullanıcılar tarafından ve içgüdüsel olarak rahatlıkla kullanılabilir hale gelmesi gerektiğine inanarak bu anlayışı benimsemesinin de en büyük sebebi budur. Ancak skemorfik tasarımların olumsuz taraflarından da söz edilerek kullanışsız ve gereksiz bir tasarım biçimi olduğu üzerinde durulmaktadır: Lemedan (2013) skemorfların dijital arayüzlerde kullanılmasının işlevsel açıdan kısıtlayıcı olduğunu ve görsel zenginliğin kimi zaman görsel kirliliğe dönüştüğünden söz etmektedir. Çünkü nesnelerin gerçekliğini görsel açıdan taklit edebilmek amacıyla gereğinden fazla piksel³ kullanılmaktadır. Fazla piksel kullanımı aynı zamanda yazılımcıların işini de zorlaştırmaktadır. Bu durum uygulamaların performansını az da olsa etkileyerek işlevselliği azaltmakta, fazla detayların olması da görsel kirliliğe neden olmaktadır (Matthews, 2013, s. 17). Piksel tabanlı bu tasarımların farklı ekran boyutlarına sahip bilgisayar ve mobil araçlarda kullanılması çözünürlük problemlerine de neden olmaktadır. Örneğin bilgisayarlar için üretilmiş bir uygulamanın, mobil araçlarda kullanılması ile daha küçük boyutta kullanıcılara sunulan tasarımlarda kristalleşme problemi olabileceği gibi, mobil telefonlar için üretilen uygulamaların ise tablet ya da bilgisayar gibi büyük ekranlı cihazlarda kullanıcılara sunulması ile de bulanıklaşma problemi ortaya çıkabilmektedir. Bir başka deyişle piksel tabanlı skemorfik bir tasarımın farklı formatlarda sorunsuz bir biçimde çalışması mümkün olmadığı gibi kullanıcılar için de kullanım problemi yaratmaktadır. Bu nedenle yazılımcılar ve tasarımcılar piksel tabanlı tasarımlar yerine tek bir sayısal bir birimin çoğaltılmasını esas alan "flat tasarım" anlayışını tercih etmeye başlamışlardır. Böylece skemorfik tasarımlarda ortaya çıkan çözünürlük problemleri, flat tasarım ile ortadan kalkmıştır.

Flat tasarım anlayışına göre birimlerin sayısal ortamda çoğaltılması, farklı ekran boyutuna sahip cihazlarda çözünürlük problemini ortadan kaldırmakta, ekran boyutlarına göre sayısal ortamda birimlerin azaltılıp çoğaltılması ile istenilen boyutta kaliteli görüntü elde edilebilmektedir. Bu durum bir yandan tasarımcılara ve yazılımcılara zaman kazandırırken bir yandan da cihazların performansını arttırmakta, özellikle internet arayüzlerinde daha hızlı gezinebilme ve veri indirme işlemine olanak sağlamaktadır. Ancak flat tasarımın bu özellikleri skemorfik tasarımın yerin tercih edilebilir olduğu anlamına gelmemelidir. Her tasarım dilinin kendi içerisinde olumlu ve olumsuz yönleri olsa da birbirlerine alternatif olarak düşünülmesi yanlış olacaktır. Çünkü hangi tasarım dilinin tercih edileceği/kullanılacağı şirketlerin satış stratejileri ile doğru orantılıdır. Şirketler yeni ürünleri/uygulamaları kullanıcılara yeni bir görünüş ile sunarak farklılık yaratmakta ve popüler olan tasarım anlayışını benimseyerek moda ayak uydurmaktadırlar. Bu nedenle Apple, Microsoft gibi büyük şirketler kullanıcılara yeni teknolojileri ve yeni tasarım anlayışlarını sunmak, farklılık

³ **Piksel:** İngilizce Picture (PIX)-Görsel ve Element (EL)-unsur kelimelerinin ilk hecelerinden oluşan kısaltma. Bir araya gelerek dijital görüntüleri oluşturan en küçük noktacıklara verilen isim (Ambrose ve Haris, 2010, s. 191).

yaratmak amacıyla, skemorfik tasarım anlayışından uzaklaşarak flat tasarım anlayışını benimsemeye başlamışlardır.

3. Sonuç

İlk kez 1890'lı yıllarda arkeoloji alanında kullanılmaya başlanan skemorfik anlayışın dijital platformlara uyarlanarak mimetik bir yaklaşım benimsenmesi ile gerçek dünyadaki nesnelere biçimsel açıdan benzer tasarımlar yapılmaya başlanmıştır. Özellikle teknolojik ilerlemelere paralel olarak gelişen tasarım programlarında gerçeğe yakın görüntülerin üretilebilir hale gelmesi bu anlayışı yaygınlaştırarak bilgisayar işletim sistemleri, program arayüzleri, web sitelerinin yanı sıra mobil araçlarda da kullanılmasını sağlamıştır. Başlangıçta bireylere teknolojiyi sevdirmek, kullanıcıların dijital arayüz tasarımlarını kolaylıkla algılayabilmelerini sağlamak amacıyla kullanılmaya başlanan skemorfik tasarımlar ile kullanıcıların gerçek yaşamda kullandıkları nesnelere bağlantı kurmalarını sağlamak, böylece kullanıcıları uygulamalar konusunda bilgilendirerek öğrenme sürecini kısaltmak amaçlanmıştır. Nitekim Skemorfik tasarımların yalnızca görsel değil işitsel ve eylemsel olarak da gerçek dünyadaki karşılıkları ile benzeşim göstermeleri yine uygulamaların kullanıcılar tarafından kolay algılanabilir olmasını sağlamak içindir. Ancak skemorfik tasarımların yeni teknolojilere uyum sağlaması konusunda işlevsel bulunmaması ve kullanıcılar için de görsel bir karmaşa yarattığı düşüncesi skemorfik tasarımların popüleritesini gün geçtikçe yitirmesine neden olmuştur. Genel bir ifade ile skemorfik tasarımdan flat tasarıma geçişte sözü edilen biçimsel ve işlevsel nedenlerin yanı sıra dönemin moda/popüler tasarım anlayışının benimsenmesinin de rolü büyüktür. Bu nedenle ileride belki tekrar popüler/moda bir tasarım anlayışı olarak karşımıza çıkabilecek olan skemorfik tasarım anlayışı, yerini güncel olan ve kullanıcı arayüzlerinde benimsenen flat tasarım anlayışına bir başka deyişle daha minimal ve düz bir tasarım anlayışına bırakmıştır.

Kaynakça

Akalın, Ş. H. (2011). *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Hazırlayan: Şükrü Haluk Akalın, 11. Baskı, Ankara.

Ambrose, G., Harris, P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. (B. Barhana, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Bannister, K. (2013). Flat Design vs Skeuomorphism from a Usability Perspective. Erişim: 05.01.2014
<http://designwebkit.com/inspiration/pros-cons-skeuomorphism-info-graphic/>

Basalla, G. (1998). *Teknolojinin Evrimi*. (C. Soydemir, Çev.). Tübitak Popüler Bilim Kitapları 11. Basım. 2004.

Begnal, T. (2007). Adirondack Chair, Erişim: 23.01.2014
<https://crfhs.sanjuan.edu/rleever/download/Fine%20Woodworking%20Adirondack%20Chair.pdf>

Cio, (2013). Microsoft'un en kötü 13 yanlış adımı. Erişim: 03.02.2014
<http://www.cio.com.tr/2013/analiz/microsoftun-en-kotu-13-yanlis-adimi/>

Demirtaş, B. M. (2011). Edirne'deki Neo-Klasik Bir Yapıdan Günümüze Yansıyan Antik Unsurlar, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:1, Sayı:2, Temmuz, s. 157-177.

Frieman, C. (2010). Imitation, identity and communication: The presence and problems of skeuomorphs in the Metal Ages, Berit Valentin Eriksen (Ed.), *Lithic technology in metal using societies*, Proceedings of a UISPP Workshop, September 2006, Lisbon: Jutland Archaeological Society Publications Vol. 67, s. 33-44.

Gill D. W. J. ve Vickers, M. (1995). *They were Expendable: Greek Vases In The Etruscan Tomb*, Issu 1-2, *Revue des Études Anciennes* 97.

Jorrillo, C. A. (2012). What Role or relevance does a succesfull alignment of user and developer mental models play in the usability (or not) of skeuomorphic user interface designs?, *Interaction Design Research Paper*, November 4th, Erişim: 28.01.2013, <http://my.cs.lmu.edu/~cagudo/cmsi370/widget-from-scratch/mental-model-paper.pdf>

Judah, S. (2014). What is skeuomorphism? Erişim: 04.01.2014
<http://www.bbc.co.uk/news/magazine-22840833>

Kai-Chun, H., ve Chun-Heng, H., (2013). A Preliminary Study On Aesthetic of Apps Icon Design, Erişim:15.01.2013
<http://design-cu.jp/iasdr2013/papers/1811-1b.pdf>

Kıran, A., Kıran A. (2006). *Dilbilime Giriş*, 3. Baskı, Ankara: Seçkin Yayınları.

Intelliware, (2013). Skeuomorphism Versus Flat Design: A Closer Look, Erişim: 12.01.2014
<http://www.intelliware.com/wp-content/uploads/ViewpointSkeuomorphism-vs-Flat-Design.pdf>

Lemedan, R. (2013). Thoughts on Skeuomorphism in UI Design. Erişim: 16.02.2014 <http://kaishinlab.com/2011/07/skeuomorphism-in-ui-design/>

Macmillandictionary. (2012). Skeuomorphic, Erişim: 06.02.2014
<http://www.macmillandictionary.com/buzzword/entries/skeuomorphic.html>

Matthews, J. R. (2013). *The Tablet Magazine: A Future Vision for Magazine Devolution*, Master of Communication Studies, Auckland University of Technology, New Zealand.

Pratas, A. (2014). *Creating Flat Design Websites*, Birmingham – Mumbai: Packt Publishing.

Venclovaite, E. (2013). iOS 7:Death of skeuomorphism, design innovation or failure, Erişim: 31.01.2014
<http://scn.sap.com/community/mobile/blog/2013/09/06/ios-7-death-of-skeuomorphism-design-innovation-or-failure>

Windows, Microsoft. (2014). Windows'un Tarihi, <http://windows.microsoft.com/tr-tr/windows/history#T1=era9>, Erişim: 07.02.2014

Wikipedia. (2014). Skeuomorphs in popular culture, Erişim: 09.02.2014. http://en.wikipedia.org/wiki/Skeuomorphs_in_popular_culture

PORTFOLYO TASARIMI VE PORTFOLYO TASARIMI DERS PROJELERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER

REVIEWS ON PORTFOLIO DESIGN AND PORTFOLIO DESIGN
COURSE PROJECTS

DOÇ. ÇİĞDEM DEMİR

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
cdemir75@gmail.com

Geliş Tarihi: 14.08.2014 | Kabul Tarihi: 08.10.2014

Öz: Profesyonel yaşama hazırlıkta her tasarımcı ve tasarım öğrencisi için hayati olan portfolyo, tasarımcı kimliğini yansıtan ve tasarımcıyı tanıtan en önemli iletişim araçlarından birisidir. Portfolyo tasarımı; içeriği, içeriğin sunumu ve seçimi, grafik tasarımı, bünyesinde yer alan tasarım elemanları gibi birçok tasarım sorunsalını içinde barındırmaktadır. Bu makalede, hem tasarımcılar ve tasarım öğrencileri için portfolyo tasarımı birçok açıdan irdelenirken hem de portfolyo tasarımı dersi bünyesinde ortaya çıkmış olan basılı portfolyo tasarım projeleri üzerinden analizlerin yapılması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Portfolyo Tasarımı, Tasarımcı, Öğrenci Portfolyosu.

Abstract: Portfolio which is vital for all designers and design students in the preparation to professional life, is one of the most important tools of communication that reflects designer's identity and promote the designer. Portfolio design embraces many design problematics such as contents, presentation and selection of contents, graphic design, design elements that stands in it's constitution. In this article portfolio design will be explicated from many angles for designers and design students and it is aimed to analyse the printed portfolio design projects which were formed in the portfolio design course.

Keywords: Portfolio Design, Designer, Student Portfolio.

Portfolyo ve Portfolyo Tasarımı

Portfolyo, kelime kökeni olarak erken 18 Yy.da İtalyancadan gelen ‘taşımak’ ve ‘sayfa’ kelimelerinin bir birleşimi olan *portafogli* kelimesine dayanmaktadır (Oxford Dictionaries, 2014). Tasarımcının kim olduğunu, nasıl düşündüğünü, ne kadar sürede ne kalitede üretim yaptığını, tasarımsal ve sanatsal yetiyi, genel kültürünü, teknoloji hakimiyetini ve görsel dilini ifade eden portfolyo, tasarımcılar ve tasarım öğrencileri için büyük önem taşımaktadır. Ambrose ve Harris (2012, s. 146) portfolyoyu, tasarımcının çalışmaları ile yaratım kapasitesini gösterdiği bir iletim yöntemi olarak tanımlarlar. Klinger ve Kurie (1994, s. vi) ise portfolyoyu, tasarımcının; yetenekleri, çalışma şekli, tarzı gibi en iyi değerleri özetleyerek sunabileceği bir girişim olarak değerlendirmektedirler. Bir işe başlamanın giriş anahtarı ya da bir nevi kartvizit olarak da görülen portfolyo için, Heller ve Talarico’nun da belirttiği üzere *kitap* (book) terimi de kullanılmaktadır (1987, s. 15).

Tasarım kavramının bilinirliğinin ve öneminin gün geçtikçe artmasıyla, ülkemizde ve dünyada her sene yeni mezun tasarımcılar piyasaya girmekte, kariyerlerini sürdürmekte olan deneyimli tasarımcılar ise bu rekabet ortamına ayak uydurmaya çalışmaktadırlar. Reklam ajansları, müşteriler ve tasarım akademisyenleri açısından ise projeler, iş görüşmeleri ve jürilerde, tasarımcı adayını tanıyabilmek için görüşmenin yanı sıra adayın çalışmalarından oluşan bir portfolyonun incelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Craig, portfolyonun önemini tasarımcının “...en benzersiz tasarrufu...” olarak tanımlamakta ve iş görüşmesinde karşı tarafa, tasarımcının tasarım anlayışı, yeteneği, yapabilecekleri ile ilgili tüm verileri ilettiğini belirtmektedir (1983, s. 64). “Portfolyo yetenek ve başarılarınızın bir grafik tarihidir, sadece bir tasarım problemi olarak değil, muhtemel işveren ve müşterilerinize kendinizi tanıtmak için bir araç olarak görülmelidir” (Linton, 1996, s. 22).

Tasarımcılar ve tasarım öğrencileri için portfolyo, bütün çalışmaların toplandığı bir grafik üründen çok daha fazlasını ifade etmektedir. Tasarımcı için portfolyonun, tasarım eğitiminin iş görüşmesine doğru giden yoldaki en önemli bağlantı noktası olduğu söylenebilir. Portfolyo tasarımcı adına karşı tarafla iletişim kurar. Adrian Shaughnessy, portfolyonun nasıl etkili bir iletişim aracı olduğunu ilginç bir cümleyle tanımlar: “Kötü tasarlanmış bir portfolyo kötü bir mesaj iletir: kötü tasarımcı” (Shaughnessy, 2009, s. 243).

“İlk izlenim” olarak da tanımlanabilecek portfolyo genellikle; tasarımcının çalışmalarının sunum için bir araya toplandığı özel tasarlanmış kitap ya da kutu içerisinde yer alan sunum parçalarından oluşan bir set olarak yapılabilir. Eisenman, tasarım portfolyosunu taşınabilir bir çanta ya da kutu olarak tanımlarken, günümüzde portfolyoların; CD’ler, PDF’ler, hareketli portfolyolar, web siteleri gibi sayısal ortamda olan çeşitli formlarla karşımıza çıktığını belirtmektedir (2006, s. 9). Günümüzde tasarımcılar arasında çevrimiçi portfolyo kullanımı rağbet görmesine rağmen, basılı portfolyonun karşılıklı görüşmelerdeki etkisinin ve yerinin çok daha farklı olduğu söylenebilir. Shaughnessy, müşterilerin, tasarımcılarla görüşmek,

konusmak ve bizzat onların yanında çalışmalarını inceleme isteklerinin, günümüzde tasarımcılar için fiziksel portfolyoyu zorunlu kıldığını belirtmektedir (2009, s. 243).

Ama elbette web sayfaları, etkileşimli ve hareketli grafikler için sunumda ekran kullanım gerekecektir. Bu doğrultuda bu parçaların sunumu için çözüm önerileri düşünülmelidir. Portfolyo kitapçığının içine dahil edilebilecek, ki tercihen en son sayfası olabilir, bir CD/DVD, USB ya da sunumda kullanılacak bir tablet ve dizüstü bilgisayarlar bu tür çalışmaların sunumuna olanak sağlayabilir.

Portfolyo içeriğinde bulunan çalışmalar tasarımcının görsel dilinin, tasarımcı kimliğinin, deneyiminin bir nevi özetidir. Linton, portfolyonun, tasarımcının eğitim, iş yaşamının etkisiyle gelişen ilgi ve yeteneklerin yansıtıldığı, seçilmiş tasarım çalışmalarından oluştuğunu belirtmektedir (1996, s. 21). Portfolyo içeriğini oluşturmak ise, ilk defa portfolyo hazırlayacak bir tasarım öğrencisi için olduğu kadar portfolyosunu gözden geçirecek bir tasarımcı için de önemli ve zor bir süreçtir. Bu aşamada tasarımcı, içerikte yer vereceği işlerini seçmek ve bazılarını da elemek durumunda kalmaktadır. Başarılı çalışmaların arasında yer alacak başarısız çalışmalar, ikilem yaratarak olumsuz bir etki doğurabilir. Bu doğrultuda başarısından emin olunmayan işlerin portfolyoda yer alması risk taşımaktadır.

İçerikte yer alacak doğru çalışmaların seçimi konusunda uzmanların bazı tavsiyeleri bulunmaktadır. Bunların başında bir indirgeme yöntemi olan Ockham usturası (Ockham's Razor) prensibi gelmektedir. "...Tutumluluk prensibi ya da kuralı..." olarak tanımlanan Ockham Usturası, gereksiz unsurların tutarlı bir üretim için göz ardı edilmesi olarak açıklanmaktadır (Ambrose ve Harris, 2010, s. 176). Özellikle tasarım öğrencileri için zor bir süreç ve bir duraksama noktası olan iş eleme aşamasında, çalışmalara duygusal bağlılık göstermemek, nesnel bir gözle işleri değerlendirmek, akılcı düşünmek ve davranmak, geliştirici ve tasarımcıyı profesyonelliğe götüren bir süreçtir.

Tasarım öğrencisi için çözümlenmesi karmaşık görünen, portfolyonun içeriğinin hazırlanması aşamasında karşı karşıya kalınan noktalar; hangi çalışmanın dahil edilip, hangisinden neden vazgeçilmesi gerektiği, güçlü ve zayıf parçaların belirlenmesi, bütün tasarım ürünlerinin hangi sıralamayla yer alacağı, öğrencinin kavramsal içerik (konsept) geliştirme sürecini gösteren eskiz aşamaların dahil edilip /edilmeme kararı, kısa ve uzun gelecekte eklenecek yeni çalışmalar gibi birçok etken portfolyo tasarımda içerik oluşturmanın bir parçası olarak düşünülebilir.

Tasarımcılar genellikle beceri ve deneyimlerini ifade edebilmek adına farklı kategorilerdeki tasarımlarını portfolyolarına dahil edebilmektedirler. Craig, portfolyonun içeriği ile ilgili olarak; kitap ve dergi tasarımları, afişler, fotoğraflar, kitap kapakları, ambalaj tasarımları, illüstrasyon ve kaligrafik çalışmalar, öykü panoları, eskizler, çizimler, filmler gibi başarılı olduğu düşünülen birçok çalışmanın dahil olabileceğini belirtmektedir (1983, s. 65). Benzer

bir şekilde Klinger ve Kurie, portfolyoya zorunlu olarak dahil edilmesi gereken başlıkların; karma tasarım parçaları, kitap kapakları ya da afişler, basılı parçalar, logolar, ambalaj ve etiketler, kurumsal kimlik olduğunu, bunlara ek olarak magazin tasarımı ve eskizler, kitap, öykü panoları, deneysel çalışmalar, fotoğraf vb. gibi parçaların da dahil edilebileceğini belirtirler (1994, s. xi).

İçerikte yer alacak çalışmaların seçiminin yanı sıra işlerin sıralaması, künye ve bilgilendirmelerinde kullanılan tipografi, iç sayfa tasarımı, sayfaların birbiriyle bütünlüğü, kapak, renk, portfolyonun içine yerleşeceği sunumun bir parçası olacak kutu tasarımı vb. elemanların, tasarımcıyı yansıtacak şekilde bir araya gelmesi son derece önemlidir. Temelde tasarımcının kişiliğini yansıtan portfolyo; içerik oluşturma tarzı ve içerik yönlendirmeleriyle tasarımcının, görsel dili, yetenekleri ve teknik becerileri ile ilgili özet bilgiyi karşı tarafa iletacaktır.

Portfolyo, başlı başına bir tasarım ürünü ve tanıtım aracıdır. Tasarımcının ileti göndereceği karşı tarafa (müşteri, reklam ajansı, işveren, akademik jüri vb.) hangi projelerde, hangi alanlarda deneyim sahibi olduğu ve üretim yaptığı konusunda fikir veren tasarım ürünleri ve çalışmalardan oluşmalıdır. Portfolyo içeriği hedeflenen kitleye göre de çeşitlendirilebilir, ya da farklı içerikler eklenip çıkarılabilecek şekilde tasarlanabilir. Bu doğrultuda farklı görüşmelere odaklı işlerin sunulması mümkün olabilir. Akademik bir görüşme için hazırlanacak portfolyo ile reklam ajansı iş başvuruları, müşteri görüşmelerinde sunulacak portfolyo içeriği farklı olmalıdır. Mezuniyete hazırlanan öğrenciler portfolyolarında genelde tercih edilen yöntem, tasarım öğrencisinin tasarım hayatını ve yetilerini gözler önüne sermektir. Çoğu zaman ilk defa tasarlanan bu portfolyolar genellikle “ekle-çıkır” mantığından uzak, ilk kez “sunuma-odaklı” hazırlanmakta ve öğrencinin tasarımcı kimliğini tanıtmaya yöneliktir. Linton (1996, s. 22) portfolyo sunumunun, mezuniyetten, burs başvurularına, tasarım yarışmalarına, iş görüşmelerinden, müşteriye kadar genişleyen bir alana yapılabilen önemli bir araç olduğunu belirtmektedir.

Akademik görüşmelerde deneysel tipografi projeleri ve fotoğraf çekimleri, temalı-temasız illüstrasyonların içeriğe dahil olabılırken, reklam ajansı ya da müşteri görüşmelerinde yayın illüstrasyonlarının, kavram geliştirme yetisini gösteren özel tasarımların ve hayata geçirilmiş grafik ürünlerin tercih edilebileceği söylenebilir. Bu doğrultuda serbest zamanlı ya da ajans üzerinden görüşülen bir müşteriye sunulan portfolyodaki deneysel çalışmalar hedefine ulaşmayabilirken, uygulanmış ve basılmış tasarım ürünlerinin daha çok amacına ulaşabileceği düşünülebilir. Ama elbette tasarımcının altını çizmek istediği illüstrasyon, fotografi, tipografi, kaligrafi alanlarında uzmanlaşma altyapısı doğrultusunda ipucu verebilecek çalışmalar, doğru oranda portfolyoya dahil edilebilir. Ama portfolyonun içinde ya da beraberinde yer alması gereken önemli bir bilgilendirme de, öğrencinin yapmış olduğu sanatsal, amatör ve profesyonel çalışma bilgilerini içeren özgeçmiştir.

İçerikteki yer alacak iş sayısı, öğrencinin portfolyo üretimi sırasında üzerinde çok tartışılan

konulardan bir diğeri. Craig, portfolyo tasarımının aşamalarında “Ne göstermeliyim?” sorusundan sonra “Ne kadar parça göstermeliyim?” sorusunun geldiğini ifade etmektedir (1983, s. 68). Öğrenci portfolyolarında, profesyonel tasarımcı portfolyolarından farklı olarak sunulacak iş sayısında daha farklı bir strateji izlenebilmektedir. Öğrenciler ve yeni mezunlar piyasaya ya da akademik çevrelere kendilerini tanıtırken, deneyimli bir tasarımcıdan daha fazla çeşitte ve sayıda iş göstermeyi tercih edebilmektedirler. Uzmanların genel tasarımcı portfolyolarında öngördükleri belirli sayılar mevcuttur ama elbette öğrenciler bu standartların üzerinde çıkabilmektedirler. Ambrose ve Harris, genel olarak tasarımcı portfolyolarında “....beş ila on parça arasında bir seçki, belirli bir tutku ve özgüven hissi aktarmak için yeterlidir” demektedirler (2012, s. 147). Klinger ve Kurie (1994, s. xii) ise 10-20 arasında çalışmanın yeterli olduğunu belirtmekte ve deneyimsiz tasarımcıların az sayı da olsa bile sadece başarılı çalışmalarını içeriğe dahil etmeleri gerektiğini savunmaktadırlar. Aynı şekilde Craig de ideal iş sayısının on ila yirmi arasında olabileceğini belirtmekte ve iş sayısından çok işin kalitesi ve çeşitliliğinin daha önemli olduğunu vurgulamaktadır (1983, s. 68). Heller ve Talarico ise belirli bir alandaki en başarılı 10-15 parça çalışmanın, giriş, gelişme ve sonuç yapıyla içerikte yer almasını söylemektedirler (1987, s. 15). Ama piyasaya ilk defa çıkan bir tasarımcı basılı olan/olmayan çalışmalarını, okul projelerini hatta eskizlerini, öykü panolarını da portfolyosuna dahil edebilir. Özellikle eskiz ve öykü panoları tasarımın fikir/konsept aşamasını gösteren parçalar oldukları için, asıl çalışmanın yanında ya da tamamen bağımsız olarak içerikte yer alabilirler.

Öğrencilerin portfolyo içeriğinde özen göstermeleri gereken bir diğer nokta ise benzer tipte çalışmaların tekrarıdır. Shaughnessy aynı tip çalışmanın tekrarını tasarımcıların sıklıkla yaptığı bir hata olarak görmektedir (2009, s. 246). Hem profesyonel hem öğrenci portfolyolarında tekrar eden iş tipi, inceleyen kişi için olumsuz bir izlenim ve yoğunlaşma kaybı yaratabilecektir.

İçerik ve iş sayısı kararından sonra çözümlenmesi gereken bir diğer sorunsal ise içerik sıralamasıdır. Klinger ve Kurie (1994, s. xiv) ile Craig (1983, s. 69) portfolyo içeriği için iki yöntem önermektedirler; bunlardan ilki; portfolyoya en iyi çalışmalarla başlamak ve bitirmek, diğeri ise; siyah beyaz logolar vb. tamamlanmamış çalışmalarla başlangıç yaptıktan sonra daha ayrıntılı çalışmalarla devam etmektir. Ambrose ve Harris'e göre de portfolyo içerik akışının rahat algılanan ve anlaşılır bir ifadeye sahip olması gerekmektedir (2012, s. 147).

Sıralama şekli, tasarımcının kişisel tercihlerine göre değişse de Portfolyo Tasarımı dersinde yapmış olduğum içerik yönlendirmeleri genellikle küçük parçalardan daha kapsamlı çalışmalara doğru ilerlemek, deneysel ve video çalışmalarıyla bitirmek şeklindedir. Bu sıralama kurumsal kimlik tasarımı (logo, antetli kağıt, zarf vb.), basın ilanı ve kampanyaları, afiş tasarımı, web sayfası tasarımı, ambalaj tasarımı, sergileme tasarımı, illüstrasyonlar, tipografik çalışmalar, fotoğraflar, serbest deneysel çalışmalar, film jenerikleri, reklam filmleri, hareketli grafikler şeklinde ilerler. Elbette üretim yoğunluğu ve tasarım öğrencisinin önem tercihine

(ödüllü çalışmalar vb.) göre iş sıralamasında değişiklikler yapılmaktadır.

İçerikte yer alan hareketli grafikler ve film jenerikleri benzerindeki işler basılı portfolyo kitabında, ana konu hakkında fikir veren ekran görüntüsü kareleriyle (screen shot) gösterildikten sonra, sayısal ortamda izlenebilmesi için portfolyo sonuna eklenebilecek bir CD ile sunulabilir. Bu şekilde basılı kitap olarak hazırlanan portfolyoları desteklemek adına birkaç parça eleman da portfolyoya eklenerek bir set oluşturulabilir.

Basılı portfolyolarda kitabın anatomisi, seçilen kağıt, baskı teknikleri, işçilik, iç sayfa tasarımları işlerden önce portfolyo sahibinin tasarımcı kimliği hakkında fikir verecektir. Sayfa tasarımı portfolyo basılı da olsa, sayısal ortamda sunulacak bir biçimde de olsa önemlidir. Shaughnessy, içerikte yer alacak işlerin bir tasarım anlayışı taşımasını, her sayfada zemin rengi seçiminden, görsel tutarlılık ve künye etiketine kadar tüm ayrıntıların dikkatlice yapılması gerektiğini vurgulamaktadır (2009, s. 245). İçerikte grafik ürünün fotoğrafı ya da sayısal hali de olsa görsel kalitesi, 3 boyutlu işlerin fotoğraflanarak içeriğe dahil olması, görüntünün baskıya uygun çözünürlüğünün denetimi, renk ayarlarının yapılması önem verilmesi gereken ayrıntılardandır. Sayfalar arasındaki uyum, sayfa tasarımı, tipografik anlayış da son derece önemlidir. Kapak ve kitap içeriğindeki künye bilgilerinde kullanılacak tipografi, portfolyonun tasarım dilini büyük ölçüde etkileyerek değerini vurgulayacaktır. “Çünkü yazı, düşüncenin ve bilginin görünür biçimidir ve zaman içinde bilgiye dönüştürülmüş düşüncenin gücü anlaşılacak ve bilgi –dolayısıyla bilgi aracı olan yazılı ya da basılı kitaplar- o oranda önem kazanacaktır ” (Sarıkavak, 2004, s. 3).

Portfolyo tasarımı içerisinde önemli olan bir diğer konu da portfolyo boyutu ve koruma amaçlı bir kutunun içinde yer alıp almayacağıdır. Ambrose ve Harris büyük ölçeklerin günlük kullanımlar için uygun olmadığını, genellikle masa başında geçen görüşmelerde daha akılcı boyutların kullanışlı ve etkili olduğunu öne sürmektedirler (2012, s. 146). Taşıma ve saklamaya uygun seçilen boyuttan içinde yer alacağı kutu büyüklüğü de etkilenecektir. Saklama kutusunun portfolyonun yanında yer alacak cd, kartvizit, teşvik edici malzemeler vb. toplaması ama aynı zamanda kolay taşınır bir boyutta da kalması gerekmektedir. Özel üretim kutular, çok parçalı portfolyoları taşımak ve korumak için tercih edilebilmekte ve öğrencinin portfolyo tasarımı doğrultusunda özel olarak tasarlanabilmektedir. Portfolyo kitapçığının yıpranmasını azaltmak ve etkili bir sunuş için kutu tasarımları öğrenciler tarafından tercih edilmektedir.

Portfolyo Tasarımı Dersi Projeleri

Öğrenci ve profesyonel yaşam arasında önemli bir köprü oluşturan Portfolyo Tasarımı dersini yürütmek, ders hocası açısından diğer tasarım derslerine kıyasla, daha farklı bir yaklaşım içermektedir. Bu ders, öğrencinin kendi kullanacağı, kendini ve tasarım anlayışını yansıtacağı çok kişisel bir ürün tasarlanması üzerinedir. Bu noktada tasarım öğrencisi

“ben” kavramını sorgular ve tasarladığı ürün üzerinde doğal olarak dokunulmaz alanlar oluşur. Portfolyonun grafik tasarımında yer alan tüm elemanlar öğrencinin öncelikle kişisel tercihlerinin ve onu sahip olduğu görsel dilin süzgecinden geçer. Ders hocası, bu çok kişisel tasarımı eleştirip yönlendirirken, öğrencinin kendi bireyselliğini ifade edecek kadar uzağında, içeriği takip edip doğru noktalara müdahale edebilecek kadar da yakınında durmalıdır. Öğrencinin tasarım dilini ve kimliğini ifade etmek için bulduğu fikirlere yapıcı eleştirilerle yön vermek, ders hocası için hassas olunması gereken bir süreçtir. Demir’e göre eğitimciler, öğrencilerinin kişisel ve sıra dışı fikirlerini, yaratıcı yeteneklerini takdir ederek destekleyebilirler (2005, s. 154).

Portfolyo Tasarımı dersi içeriğinde; portfolyo tasarımının yanı sıra, kişisel SWOT (Güçlü yönler, Zayıf yönler, Fırsatlar, Tehditler) analizi, özgeçmiş hazırlama, iş görüşmesi / portfolyo sunum egzersizleri gibi profesyonel yaşama ilişkin deneyimleri de içermektedir. Dersin ana noktası ise basılı Portfolyonun oluşturulması üzerinedir. Portfolyo Tasarımı; öğrencilerin öğrenim hayatlarıyla başlayan ve mezuniyetlerine kadar devam eden tüm çalışmalarının sunulacağı fiziksel portfolyo ve beraberinde sunacağı teşvik edici parçanın tasarımını içermektedir. Portfolyonun iş görüşmesindeki sunuşu, tasarlanan üç boyutlu parçaların pratikte hızlı ve rahat sunulup sunulmadığı, seçilen malzemenin kullanılabilirliği da ders süresince denenmektedir. Yürütmüş olduğum Portfolyo Dersi projeleri de bu içerik çerçevesinde oluşturulmuştur. Bu doğrultuda 2013 yılı ders bünyesinde teslim edilmiş öğrenci projeleri arasından beş örnek incelenecektir.

İncelenecek ilk proje çalışmasında öğrencinin, tasarladığı dikkat çekici tipografik yaklaşımı vurgulamak için kapak tasarımında yoğun bir boşluk kullandığı görülmektedir. (Görsel 1). Portfolyo kitabıyla renk kontrastlığı yaratmak üzere tasarlanmış koyu renk karton kutu, hem bütünlüğünü sağlamakta hem de korunaklı hale getirmektedir. Kutu üzerinde tekrarlayan bilgilendirme yapışkan kağıdını (sticker), portfolyo parçalarının bir bütün olarak düşünülmesi gerekliliğine verilebilecek bir örnektir.



Görsel 1. Çiçek, Figen. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.

Bu örnekteki portfolyo kitabının iç sayfaları incelendiğinde; çalışmaların vurgulanma seçimine göre karşı sayfası boşluklu silme sayfalar ya da sayfa tasarımına nefes aldırarak aynı şekilde tekrarlamayan boşluk kullanımları görülmektedir. (Görsel 2).



Görsel 2. Çiçek, Figen. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.

Bölüm başlıklarında, künyede, sayfa numaralarında, kapakta aynı tipografik ve tasarım anlayışının tekrarlanmasının bütünsellik sağladığı söylenebilir. (Görsel 3).



Görsel 3. Çiçek, Figen. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.

İkinci öğrenci projesinde ise dikkat çekici noktalar; öğrencinin portfolyosunun tasarımı için belirlediği spot pembe renk, yaldızlı gümüş baskı ve zemin beyazı seçimi ve portfolyo parçalarının yerleştiği kutu tasarımının iç kısmında, zemini kaplayan öğrencinin ad soyadını vurgulayan tipografik düzenlemedir. (Görsel 4). Promosyon malzemesi olarak tasarlanmış gümüş renkli piller üzerinde ise “10 kata kadar daha yaratıcı” sloganıyla beraber öğrencinin web sayfasının adresi yer almaktadır.



Görsel 4. Bayın, Burcu. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.



Görsel 5. Türk, Serpil. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.

İncelenecek üçüncü öğrenci çalışmasında portfolyoyu içine alan ve kapağında kilit sistemi bulunan bir portfolyo kutusudur. (Görsel 5). Kutuda sert malzeme kullanılmış, kapak iç kısmında CD ve kartvizitlerin beraber taşınabileceği cepler tasarlanmış ve kitleme mekanizmasıyla da korunaklı hale getirilmiştir. En hızlı algılanan sarı-siyah renk ilişkisi portfolyo geneline hakimdir, bölüm başlıklarında, kartvizitte ve kapaklarda. (Görsel 5-6) vurgu yapmak için tercih edilmiştir.



Görsel 6. Türk, Serpil. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.

İç sayfa tasarımları incelendiğinde dikkat çeken sayfaların; jenerik çalışmaları ile hızlı algılanan bölüm başlığı sayfaları olduğu göze çarpmaktadır. (Görsel 6). Özellikle görselin solunda yer alan örneğe bakıldığında, jenerik tasarımının sinematografik hissi de yansıtacak görsel dizilimle ve üst alt kadraj çizgilerinin bulunduğu ekran görüntüleriyle (görüntünün saniyesi de ayrıntı olarak verilir) sayfada yer aldığı görülmektedir.



Görsel 7. Uzundağ, İsmet Cem. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.

Portfolyo dersi kapsamında tasarlanan bir diğer proje de, kitap, CD, kartvizit, 2 adet *flip / flick book*¹ ile bir takım şeklinde oluşturulmuş portfolyo tasarımı dikkat çekmektedir. (Görsel 7). Kitabın iç sayfalarına bakıldığında; beyaz zeminli illüstrasyon sayfasının algısını kuvvetlendiren karşısındaki silme siyah sayfa ile 3 boyutlu bir modellemenin sunulduğu karşılıklı sayfa tasarımı öğrencinin grafik tasarım anlayışını da yansıtmaktadır. (Görsel 8).



Görsel 8. Uzundağ, İsmet Cem. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.

¹ Bir seri görüntünün artan hareketlerle her sayfada ilerlemesi, sayfalar çevrildiğinde hareketin algılandığı kitap.

Özellikle jenerik tasarımı ve hareketli grafik tasarımı yapan bu öğrenci, bu çalışmalarını bir CD ile sunmakta ayrıca tasarladığı 2 hızlı çevirmeli kitap (flip book) ile tasarlanmış olduğu hareketli grafiğin ruhunu izleyiciye daha yansıtmayı ve yakınlaştırmayı hedeflediği söylenebilir.



Görsel 9. Uzundağ, İsmet Cem. (2013). Portfolyo Tasarımı. Ankara, Türkiye: Gazi Üniversitesi, GSF, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü Portfolyo Tasarımı Dersi Projesi.

Sonuç

Portfolyo tasarımcı için en nitelikli çalışmalardan oluşan bir seçki niteliğindedir. Bu doğrultuda portfolyonun grafik tasarımının nitelikli olması ve hedef kitle ile iletişim kurması beklenecektir. Öyle ki grafik tasarım, Twemlow (2008, s. 6) tarafından iletişim kurmaya odaklı bir dil olarak tanımlanmaktadır.

Eisenman (2006, s. 11) portfolyonun genç tasarımcılar için iş olanaklarını sağlamlaştırmanın yanında, iyi tasarlanmış portfolyonun da kişinin yetenek, beceri, ilgi ve yaratıcılıktaki benzersizliğini de yansıttığını belirtmektedir. Ancak ne zaman bir görüşme fırsatına sahip olunacağı bilinemeyeceği için, portfolyonun güncel olması faydalı olacaktır. Tasarımcı, portfolyosunu bitmemiş olarak değerlendirmeli ve her yeni nitelikli işle birlikte gözden geçirme eğiliminde olmalıdır. Portfolyo, tasarımcının yaptığı her yeni başarılı çalışmayı ve kazandığı yetileri gösteren bir grafik ürün olarak düzenli olarak evrilmelidir.

Elbetteki portfolyoyu gözden geçirebilmek için, tasarımcının portfolyo tasarımı konusunda deneyimli olması gerekmektedir. Tasarımcıya bu deneyimi en çok tasarım eğitimi süresince alacağı, sadece bu konuya odaklı olan Portfolyo Tasarımı dersinin sağlayacağı söylenebilir. Portfolyo Tasarımı dersi öğrenciyi profesyonel yaşama en çok yaklaştıran derslerin başında gelmektedir. "Tasarım programları aday ve meslek arasında olan arayüzlerdir" (Poggenpohl, 1997, s. 186). Ders süresince öğrenci, çalışmalarını eleme, portfolyo içeriğini oluşturma, içeriğin sırasını belirleme, portfolyo ve varsa beraberindeki elemanları tasarlama konularına odaklanır.

Portfolyosunu tasarlamış ve profesyonel hayata adım atacak tasarım öğrencilerinin hatırlaması gereken önemli gerçeklerden birisi de, portfolyonun çoğu zaman tek başına değerlendirilmiştir. Portfolyo sahibi etkili bir konuşma yeteneğine sahip olsa da, portfolyo bir noktadan sonra tek başına iletişim kuracaktır.

Kaynakça

Ambrose, G., Harris P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. (B. Barhana, Çev.). İstanbul: İstanbul: Literatür Yayınları.

Ambrose, G., Harris P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri*. (M.E. Uslu, Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Craig, J. (1983). *Graphic Design Career Guide*. New York: Watson-Guption Publications.

Demir, Ç. (2005). *Enforcing Creativity in Art Education: Brainstorming*. INSEA Art Education Journal - United Kingdom, 1.2, 153 -160.

Eisenman, S. (2006). *Building Design Portfolios: Innovative Concepts for Presenting Your Work*. Gloucester, Mass.: Rockport Publishers.

Heller, S., Talarico, L. (1987). *Design Career: Practical Knowledge for Beginning Illustrators and Graphic Designers*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Klinger, L., Kurie, W. (1994). *The Right Portfolio For The Right Job*. New York: Madison Square Press.

Linton, H. (1996). *Portfolio Design*. New York: W.W. Norton & Company.

Oxford Dictionaries. Erişim: 03.03.2014,
<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/portfolio>

Poggenpohl, S. H. (1997). On Design Education: The Case For Professionalism. Steven Heller and Marie Finamore (Ed.). *Design Culture: An Anthology of Writing From The AIGA Journal of Graphic Design*. (s.184-186). New York:Allworth Press.

Sarıkavak, N. (2004). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Shaughnessy, A. (2009). *Graphic Design: A User's Manual*. London: Laurence King Publishing Ltd.

Twemlow, A. (2008). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* (D. Özgen, Çev.). İstanbul: Yem Yayın. (2006).

TÜRKİYE'DE TIPOGRAFI EĞİTİMİ ÜZERİNE

ON EDUCATION OF TYPOGRAPHY IN TURKEY

ÖĞR.GÖR. MURAT ERTÜRK

Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
merturk@sakarya.edu.tr

Geliş Tarihi: 01.04.2014 | Kabul Tarihi: 05.09.2014

Öz: Gelişen teknolojiyle ortaya çıkan yeni iletişim ortamları, tipografinin tanımını ve uygulama alanlarını genişletmektedir. Sürekli gelişen bir iletişim ortamına ayak uydurabilme, yazı alanımıza katkıda bulunabilme ve tipografiyi görsel iletişimin her alanında etkin ve yetkin bir şekilde kullanabilme, ancak tasarımcı adaylarının iyi bir tipografi eğitimi almaları ile mümkün olacaktır. Bu açıdan çağdaş tipografi eğitiminde öne çıkan konuların ve eğitim kurumlarında verilen tipografi eğitiminin üzerine belirli aralıklarla düşünülmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, Türkiye'de tipografi eğitiminin kısa tarihine değinilmiş, ülkemizde tipografi eğitiminin geliştirilmesine yönelik düşünceler belirli başlıklar altında toplanarak çeşitli öneriler getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Tipografi, Tipografi Eğitimi, Türkiye'nin Tipografi Eğitimi Tarihi.

Abstract: New communication media emerging with technology broadens application areas and description of typography. Keeping up with the ever-evolving communications environment, contributing to our typography area and using effectively typography in all areas of visual communication will be possible with receiving a good education of design students in typography. In this respect, it should be considered on featured issues in modern typography education and condition of typography education in educational institutions at regular intervals. Within this study, it is mentioned a brief history of typography education in Turkey, some proposals concerning the development of typography education in our country have been put together under specific headings.

Keywords: Typography, Typography Education, History of Typography Education in Turkey.

Giriş

Gutenberg'ten günümüze gelişen teknolojiye paralel olarak ortaya çıkan yeni iletişim ortamları, devingen bir hâl alan tipografinin tanımını ve uygulama alanlarını genişletmekte; geçmişte belirli bir baskı ve dizgi tekniğini açıklamakta kullanılan tipografi terimi, günümüzde “bilgi ve anlam taşıyan harf ve sözcüklerin düzenlenmesi” (Byrne, 2004, s. 2) olarak tanımlanmaktadır.

Sarıkavak, kişisel bilgisayarların evlere girmeye başladığı 1985’li yıllardan itibaren tipografinin biçim ve içerik itibarıyla farklılaştığını belirterek tipografiyi, harflerin ya da yazın-sal-görsel iletişime ilişkin öğelerin işlevsel ve estetik olarak düzenlenmesi ve bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili olarak tanımlamaktadır (Sarıkavak, 2003, s. 147). Tipografiyi tasarlanmış yazının sanatı olarak tanımlayan Uçar ise, bahsi geçen biçim ve içerik değişimine ilişkin, çağdaş anlamda tipografinin görsel bir dil haline geldiğini ve farklı bir imge olarak karşımıza çıktığını belirtmektedir (Uçar, 2004, s. 95, 106). Modern sanat ve tasarım formlarında bir ifade biçimi olarak kavramsal nitelik kazanan tipografinin kavramsal niteliğini keşfeden tasarımcı ve sanatçılar tarafından resimden yerleştirmeye, videodan heykele kadar birçok alanda kullanıldığı, iletişim görevini aşarak kendine yeni roller ve yönler bulduğu görülmektedir. Tipografinin ‘keşfedilen’ ya da ‘bulunan’ kavramsal yönü, tipografiyi görsel iletişim tasarımcısının oyun alanından çıkartıp, geniş kitlelerin kullanımına sunmaktadır. Bu tür sanatsal yansımalarına ek olarak, tipografinin kültürel rolü de bulunmaktadır. Yazının bulunuşundan bu yana, bilgi birikimi ve kültür aktarımı yazı ile gerçekleşmiştir. Bu sebeple Uçar, yazının geçmişinin aynı zamanda insanlığın geçmişi olduğunu vurgulamaktadır (Uçar, 2004, s. 108). Türk Dil Kurumu ise, tipografi sözcüğünü “*kabartma biçimlerle ilgili baskı yöntemi*” olarak açıklamaktadır (“Tipografi”, 2014). Kaligrafi ve sayısal tipografinin kapsam dışı bırakıldığı bu tanımlamada tipografi, Gutenberg döneminin pratikleri ile sınırlandırılmıştır. Ancak tipografinin teknoloji ve çağın yeni anlayışları ile geliştiği, sadece tipograflara ya da görsel iletişim tasarımcılarına ait bir meslek alanı olmaktan çıktığı ve sınırlarının genişlediği konunun uzmanlarının değerlendirmeleri, yazıları ve söylemlerinde görülmektedir.

Bir mesajın okunulan dilde aktarılmasının en temel yönteminin tipografi olması sebebiyle, tipografi eğitimi, görsel iletişim tasarımı eğitiminin belkemiği olmaktadır (Sarıkavak, 2013, s. 70). Gelişen teknolojinin iletişim ortamlarını çeşitlendirmesi ve kullanıcıların bu ortamlara kolaylıkla ulaşılabilmesi ile herkes, yazdığı-dizdiği bir metini kitleler ile paylaşabilmektedir. Dizilmiş metinler televizyondan internete, bilgisayar ve türevlerinden basılı ürünlere kadar hemen her yerde karşımıza çıkmaktadır.

Heller, dilin fiziksel temsili ve iletişimin temel ögesi olan tipografinin, öğrencilerin lisans programında alması gereken en önemli ders olduğunu belirtmektedir (Heller, 2004, s. vii). Yazının sorumluluk alanı içerisinde yer aldığı, kültür ve dil aktarımında rol oynayan görsel

iletişim tasarımcısı için tipografi son derece önemlidir. Sürekli gelişen bir iletişim ortamına ayak uydurma, yazı alanımıza katkıda bulunabilme ve tipografiyi görsel iletişimin her alanında etkin bir şekilde kullanabilme, ancak tasarımcı adaylarının iyi bir tipografi eğitimi alması ile mümkün olacaktır. Bu noktada, kısaca Türkiye'deki tipografi eğitiminin tarihine değinmek yerinde olabilir.

Tipografi Eğitiminin Kısa Tarihi

Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren kurulmaya başlanan, sanat ve tasarım eğitimi veren kurumların ders programlarında yazı eğitimi ağırlıktadır.

Resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla 1926 yılında Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü olarak kurulan ve 1976 yılında adı Gazi Eğitim Enstitüsü olarak değişen kurumda yazı eğitiminin verildiği görülmektedir. Yeni Türk alfabesiyle güzel örnekler vermek ve alfabe topluma öğretecek öğretmenler yetiştirmek amacıyla, kurumun ders programına yazı dersleri eklenmiş ve derslerin eğitimliliğini Almanya'da eğitim görerek yurda dönen Şinasi Barutçu üstlenmiştir. 1961 yılına kadar enstitüde dersler veren Barutçu, daha sonra İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü'ne atanmış ve burada yazı eğitimi vermeye devam etmiştir (Çoban, 1993, s. 113–114). Yazı derslerinin içeriğini, güzel yazı alıştırmaları ve çocuklar için el yazısı uygulamaları oluşturmaktadır (Çoban, 1993, s. 329).

Güzel Sanatlar Akademisi'nde yazı eğitimi, Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerinden Sait Yada ve Ferit Apa gibi isimlerle birlikte Almanya'ya eğitim için gönderilen Emin Barın tarafından verilmiştir. 1943 yılında ülkesine dönen ve aynı yıl akademide göreve başlayan Barın, burada 'Yazı ve Yazı Tasarımı' adlı dersi vermiş, Afiş Atölyesi'nde yazı derslerine girmiştir. 1955 yılında da Prof. Sacit Okyay ile birlikte 'Yazı ve Cilt Atölyesi'ni kurmuştur (Turan, 2007, s. 41-42).

Sait Yada, el sanatları ve endüstrinin ihtiyaç duyduğu tekniğe hâkim, tasarım gücü yüksek kişilerin yetiştirilmesi amacıyla 1955 yılında kurulan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na yazı eğitimi vermek üzere atanmıştır (Çoban, 1993, s. 80). 1973 yılında Grafik Sanatlar Bölümü'nün yenilenen ders programında yazı dersinin süresi artarken, tipografi adıyla ayrı bir ders eklendiği görülmektedir (Ak, 2008, s. 123). Tipografi dersinin bir atölye dersi olduğu, baskı işleri için taslak hazırlama, dizgi ve prova baskı gibi dönemin baskı teknolojisinin tanıtıldığı ve uygulandığı anlaşılmaktadır (Ak, 2008, s. 280). Birinci öğretim yılında yer alan yazı dersi, yazı malzeme ve aletlerinin tanıtımı, yazıya hazırlık temrinleri, harfin anatomisi, yazı çeşitleri, büyük-küçük harf ve sözcük aralıkları, ilân, etiket ve levhalar için dekoratif yazı pratikleri gibi konuları içermektedir (Ak, 2008, s. 255). İkinci öğretim yılındaki yazı dersinin içeriğini, kesik uç, fırça ve kalem ile afiş groteski, şerit yazıları, ince yazılar oluşturmaktadır. Üçüncü öğretim yılındaki yazı dersi, kesik uç ve fırça ile el yazıları, tarihi ve klasik yazılar, modern ve piyasa yazıları kapsamında şablon, oyma, ışıklı yazılar,

cam üstüne yazı yazma, tabela ve levha yazıları gibi uygulamaları; dördüncü öğretim yılında ise, klasik yazılar üzerine araştırma, mevcut eserleri inceleme, matbaa harflerinin hazırlanması, yazılması, oyulması, dökülmesi, kitap yazıları üzerine araştırma, davetiyeler, başlık ve kapaklar, duvar levhaları, mezar taşları, diploma gibi kıymetli evrak yazımı, yazı ve resimle karışık çalışmalar, kitap kapakları ve sayfaları, reklam ve ambalaj çalışmaları, modern yazılar ile sergi, dekorasyon, vitrin yazıları gibi uygulamaları içermektedir (Ak, 2008, s. 271–273). Teknik altyapı açısından bakıldığında, bölümde tipografi, fotografi, litografi ve serigrafi atölyelerinin bulunduğu ve bu atölyelerde okulun hemen hemen bütün basım işlerinin yapılmış olduğu görülmektedir (Ak, 2008, s. 117).

Eldeki veriler doğrultusunda, Türkiye’de gerçek anlamda tipografi eğitiminin 1973 yılında Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nun Grafik Sanatlar Bölümü’nde verilmeye başlandığı söylenebilir. Daha sonra açılan üniversitelerin ilgili bölümleri ile günümüze değin tipografi eğitimi verilmeye devam etmiştir.

Tipografi Eğitimi Üzerine

Son yıllarda açılanlarla birlikte ülkemizde toplam 179 üniversite vardır. Bunlardan 109’u devlet üniversitesi, 70’i vakıf üniversitesidir (“Üniversiteler”, 2014). Teknolojinin iletişim ortamlarını çeşitlendirmesi, üniversite sayısının artması ile grafik tasarımı, görsel iletişim tasarımı ve iletişim tasarımı gibi bölümlerin ardı ardına açılması, tipografi derslerinin içeriği ve sayısı, kuramsal bilginin düzeyi, bölümlerin teknik altyapısı, derslerde gelişen teknolojinin tipografi üzerindeki etkilerinin ele alınıp alınmadığı gibi konuları akla getirmektedir.

Türkiye’de tipografi eğitiminin geliştirilmesine yönelik düşünceleri ortaya koymak, problemleri tespit etmek ve onları belli başlıklar altında toplayarak yapılacak tartışmalara katkı sağlamak, tipografi eğitimine ilişkin düşüncelerin bir sistematığe oturması açısından önemlidir. Bu amaçla tipografi eğitimine ilişkin belirlenen başlıklar açıklamaları ile aşağıda verilmiştir.

Tipografi Derslerinin Kredi ve Saat Durumları

Ülkemizdeki tipografi alanındaki durumuna öncelikli olarak tasarımcı yetiştiren eğitim kurumlarından başlamak ve ilgili bölümlerin ders programlarında yer alan tipografi derslerinin ağırlığına bakmak yerinde olabilir. Yazının ilerleyen bölümlerinde değinilen meseleleri değerlendirirken aşağıda yer alan veriler neden-sonuç ilişkisini kurmamızda yardımcı olabilir. Tablolarda seçkisiz olarak örneklenen Türkiye’de yer alan başlıca grafik tasarımı ve görsel iletişim tasarımı bölümlerinin lisans programlarında yer alan zorunlu ve seçmeli tipografi derslerinin kredi ve saat durumları incelenmiştir. İlgili bölümlerde eğitim alan öğrencilerin dört yıllık lisans programı boyunca alabilecekleri tipografiye ilişkin derslerin

toplam kredi ve saat bilgileri tablo ile aşağıda belirtilmiştir. İncelemede, adlarında 'tipografi', 'yazı', 'kaligrafi' ve 'yazı tasarımı' gibi sözcüklerin yer aldığı dersler dikkate alınmıştır.

Üniversiteler	Zorunlu Dersler		Seçmeli Dersler	
	Kredi (AKTS)	Saat	Kredi (AKTS)	Saat
Anadolu Üniversitesi ¹	32	30	18	18
Dokuz Eylül Üniversitesi ²	20	20	4	4
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ³	15	8	15	7
Marmara Üniversitesi ⁴	12	16	8	10
Hacettepe Üniversitesi ⁵	9	14	5	6
Gazi Üniversitesi ⁶	6	6	6	6
Sakarya Üniversitesi ⁷	4	3	5	3

Tablo 1. Kredi ve Ders Saati Açısından Devlet Üniversitelerinin Karşılaştırılması.

Tablo 1'den görülebileceği üzere, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, zorunlu ve seçmeli tipografi dersleri bakımından en fazla ders kredisine ve süresine sahip olan bölümdür. Devlet üniversiteleri arasında tipografiye en fazla ağırlık veren bölüm olduğu ve seçmeli dersler ile öğrencilerinin tipografi bilgisini geliştirmelerine olanak sağlaması açısından doğru bir örnektir. Anadolu ve Marmara üniversitelerinin seçmeli tipografi derslerinin fazlalığı dikkat çekerken, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nün seçmeli tipografi dersleri zorunlu derslerine oranla az sayıdadır. Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nün ders programında ise üç saatlik bir zorunlu tipografi dersi ve daha çok deneysel uygulamaların yapıldığı bir de seçmeli dersin yer aldığı görülmektedir.

¹ <http://www.anadolu.edu.tr/tr/akademik/program/dersler/193/13/1>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

² http://gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/bologna2012_2013/ogretimPlani/Grafik/Grafik.rar, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

³ <http://www.msgsu.edu.tr/faculties/guzel-sanatlar-fakultesi/grafik-tasarim>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

⁴ <http://llp.marmara.edu.tr/organizasyon.aspx?kultur=tr-TR&Mod=1&ustbirim=1250&birim=1254&altbirim=1&program=42&organizasyonId=49&mufredatTurId=932001#Anchor3>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

⁵ http://www.gsf.hacettepe.edu.tr/grafik/ogr_lisans.html, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

⁶ <http://gsf-git.gazi.edu.tr/posts/view/title/lisans-derstleri-75384>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

⁷ <http://www.ebs.sakarya.edu.tr/?upage=fak&page=bol&f=07&b=08&ch=1&yil=2013&lang=tr&cpage=dersplan>, Erişim Tarihi: 21 Haziran 2014.

Kuşkusuz bölümlerin ders süreleri ve sayılarını belirlemelerinde bünyelerinde barındırdıkları akademisyen sayıları ve onların uzmanlık alanları etkilidir. Ancak dört yılı kapsayan lisans programında bir ya da iki dönemlik dersler yeterli olmayabilir. Öğrencilerin tipografiye ilişkin bilgileri temel düzeyde kalmakta; eksikliklerin proje derslerinde kapatılmaya çalışılması nedeniyle, öğrencilerin projeye odaklanmasında ya da temel tipografi hatalarının düzeltilmesine gerekenden daha fazla zaman harcanması gibi sorunlar ortaya çıkabilmektedir.

Üniversiteler	Zorunlu Dersler		Seçmeli Dersler	
	Kredi (AKTS)	Saat	Kredi (AKTS)	Saat
Maltepe Üniversitesi ⁸	20	16	11	8
Yeditepe Üniversitesi ⁹	13	11	24	24
İzmir Ekonomi Üniversitesi ¹⁰	12	8	4	4
Sabancı Üniversitesi ¹¹	6	-	6	-
TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi ¹²	3	-	-	-
İstanbul Bilgi Üniversitesi ¹³	5	4	-	-

Tablo 2. Kredi ve Ders Saati Açısından Vakıf Üniversitelerinin Karşılaştırılması.

Vakıf üniversitelerine bakıldığında (Bkz. Tablo 2), en fazla zorunlu tipografi derslerinin Maltepe Üniversitesi'nde, en fazla seçmeli tipografi derslerinin de Yeditepe Üniversitesi'nde verildiği anlaşılmaktadır. Maltepe Üniversitesi'nin ilgili bölümünün vakıf üniversiteleri arasında tipografiye en fazla ağırlık veren bölüm olduğu, Yeditepe Üniversitesi'nin seçmeli derslere de ağırlık vererek öğrencilere tipografi bilgilerini geliştirmeleri için imkân tanıdığı görülmektedir.

Her ne kadar araştırmamızın bu bölümünde ilgili bölümlerde yer alan tipografi ders saatlerinin sadece sayıları incelenmiş olsa da, dersin içeriğinin ve işlenişinin ders saatlerinden

⁸ <http://gsf.maltepe.edu.tr/grafik/ders-tanimlari1>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

⁹ <http://yeditepe.edu.tr/dinamik/bolum.dot?isim=grafik-tasarimi&catlism=ders-programi>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

¹⁰ <http://ects.ieu.edu.tr/akademik.php?lang=tr&sid=curresection=ilt.fadf.ieu.edu.tr>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

¹¹ <http://vacd.sabanciuniv.edu/en/courses-ba>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

¹² <http://www.etu.edu.tr/?q=gorsel-iletisim-tasarimi-mufredat>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

¹³ <http://vcd.bilgi.edu.tr/curriculum.html>, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014

daha önemli olduğu açıktır. Sürekli gelişen teknoloji ve yeni medya ortamları ile tipografi eğitimini güncel tutmak eğitim kurumlarının temel meseleleri arasında yer almaktadır. Tipografinin temel değişkenlerine ilişkin bilgilerin, gün geçtikçe gelişen bilgisayar, tablet, e-okuyucu ve akıllı telefon gibi mobil teknolojileri içeren 'ekran' için tazelenmesi ve bu bilgilerin öğrencilere aktarılması için tipografi dersleri için gereken süre ve içerik sağlanmalıdır.

Uzmanlık Sorunu

Ülkemizde salt tipografi eğitimine yönelik eğitim veren bir kurumun bulunmayışının kaynaklık ettiği bir altyapı sorunu, uzmanlık sorununun temelini oluşturmaktadır. Bu aşamada, ilgili bölümlerin ders programlarında yer alan tipografi derslerinin süreleriyle birlikte dersi verecek olan akademisyenin niteliği ön plana çıkmaktadır. Derinleşemeyen bir tipografi eğitimi, süreli yayın tasarımı, ambalaj tasarımı, bilgilendirme tasarımı vb. gibi görsel iletişim tasarımının alt disiplinlerinde uzmanlaşmaya yönelik bir tipografi eğitimini de mümkün kılmamaktadır. Lisansüstü düzeyde eğitim alacak kişilerin alt disiplinlere yönelik uzmanlık alanlarına yönlendirilmesi ile gelişmiş ülkelerin üniversite yapılarında sıkça görülen akademik kürsülerin oluşturulması gerekmektedir.

Uzmanlık alanları oluşturma anlayışı, görsel iletişim tasarımının alt disiplinlerine yayılan teknoloji ve yeni medya ortamlarıyla genişleyen sayısal tipografi bağlamında, eğitim verilen kurumun, dersi veren akademisyenin ve tipografinin kendisi için değişime gereksinim duyan bir ileri görüş gerektirmektedir. Ayrıca tipografi özelinde basımın gelişimi, kitabın tarihi, basım teknikleri ve Latin alfabesinin evrimi gibi tipografi tarihine ve kültürüne yönelik derslerin lisansüstü düzeyde bulunması, tipografi tarihine hâkim, bu alana eğitim, araştırma ve yayın ile katkı yapabilmeyen akademisyenlerin yetişmesine olanak sağlaması açısından da önemlidir. Bu tür oluşumların, market raflarında bulunan ürünlerin tasarımlarından, literatürün gelişmesine kadar geniş bir yelpazede ülkemizin tipografi kültürüne doğrudan ya da dolaylı etkileri görülecektir.

Ortak Terminoloji

Tipografiye ilişkin bir literatürün oluşmasının başlıca unsuru, terminoloji birliğinin oluşturulmasıdır. Bir kültürün en önemli yapı taşının o ülkenin dili olduğu düşünülürse, yabancı dilden doğru uyarlanamayan ve üzerinde farklı görüşlerin bulunduğu terimlerin kullanılması; ortak dilin oluşmasını ve tipografi kültürünün yerleşmesini engelleyen unsurlardan sadece biridir. Bu alanda yapılmış çalışmalara bakıldığında, tipografiye yönelik ilk sözlük çalışmalarından birinin, Namık Kemal Sarıkavak'ın 1998 yılında yayımladığı 'Latin Abece-sinin Evrimi' adlı çeviri-derleme kitabı ve 1997 yılında basılan 'Tipografinin Temelleri' adlı kitabı olduğu söylenebilir. Bu ikinci kitabın son bölümünde, tipografi terimlerinin yer aldığı bir sözlük bulunmaktadır. Sözlüğün genişletilmiş hâli, Sarıkavak'ın 2009 yılında ikinci

baskısı yapılan 'Görsel İletişim ve Grafik Tasarımında Çağdaş Tipografinin Temelleri' adlı kitabında yer almaktadır. Ayrıca Türkçe Tipografi Topluluğu, tipografinin Türkçeleştirilmesine yönelik sözlük çalışması yürütmekte ve internet sitelerinde yayınladıkları söyleşiler, çeviriler ve makaleler ile ülkemizdeki tipografi alanına önemli katkılar yapmaktadır.

Yazıcıgil ise, Türkçeleştirilen tipografi terimleri ile tipografinin ne kadar cazip olabileceği sorusunu sorarak, devlet üniversitelerinde lisans programının Türkçe okutulması ile Türkçeleştirilen terimlerinin teşvik edildiğini; ancak programın İngilizce okutulduğu vakıf üniversitelerinde daha evrensel bir terminoloji kullanılmaya olası olduğunu belirterek ortak terminoloji konusuna farklı bir pencere açmaktadır (Yazıcıgil, 2014). Terminolojinin üniversiteye, bölümün ya da dersi veren akademisyenin tutumuna göre değişiklik göstermesi tipografi konusunda aynı dili konuşmayı ve dolayısıyla bir tipografi kültürünün oluşmasını engelliyebilmektedir.

DeneySEL Tipografi

Ortak terminolojinin oluşturulması konusunda son günlerde sıkça karşılaşılan bir durum da, 'deneysel grafik' ya da 'deneysel tipografi' adıyla ders ve proje isimlerine rastlanmasıdır. Türk Dil Kurumu, deney sözcüğünü "*bilimsel bir gerçeği göstermek, bir yasağı doğrulamak, bir varsayımı kanıtlamak amacıyla yapılan işlem*" şeklinde tanımlamaktadır ("Deney", 2013). Deney sözcüğünün tanımından sadece rasyonel bilginin uygulama alanlarında kullanıldığı, önceden belirlenmiş bir problemi kanıtlama ya da problemden sonuç çıkarma amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu durum, deney sözcüğünün sanat ve tasarım uygulamalarında kullanımının uygun olup olmadığı sorusunu akla getirmektedir. Bilak, bu konuya ilişkin olarak bitmiş projenin deneysel olarak tanımlanamayacağını, sadece projenin yaratılış sürecinin deneysel olabileceğini belirtmektedir (Bilak, 2013). Becer ise, tasarım alanında deneyselliğin sihirli ama içi boş bir kavram olduğunu vurgulamaktadır (Durmaz, 2008, s. 20). Tipografi alanında hangi eylemin deneysel sayılıp sayılamayacağına ilişkin kesin bir açıklama görülmesi de, konunun gündeme getirilmesi ve görüşlerin ortaya konması, tipografi çalışmasının tasarım sürecini anlamlandırmada ya da tipografi dersini tanımlamada yön gösterici olabilir.

Deneysel tipografiye ilişkin terminolojik detay, ülkemizde tipografinin mevcut durumunun yanında önemsiz görülebilir. Burada dikkat çekilmek istenen, deney sözcüğünün kullanımının uygunluğu değil, temel tipografi bilgisi verilemeyen bir öğrenciye deneysel tipografi adı altında yaptırılan çalışmaların ne katıp ne katamayacağı meselesidir. Bir hayli geç kalmış olsak da, en azından eğitim kurumlarının görsel iletişim tasarımı diploması alacak bir adayın tipografiye ilişkin 'ilk önce öncelikler'ini belirlemeleri gerekmektedir. Böylece eğitim kurumlarının bu önceliklere göre ders içerikleri, süreleri ve atölyeleri oluşturmaları; görsel iletişim tasarımı mezunlarının sahip olması gereken temel tipografi bilgisinde bir düzeyin yakalanması gibi yaklaşımlar değerlendirilebilir.

Tipografi Atölyesi

Günümüzde bilgisayara sahip olan bir kişi, kendini nereden geldiğini bilmediği bir yazı karakteri havuzunun içinde bulmaktadır. Yirminci yüzyılda bir metini dizmek günler sürerken, bu işlem artık çok kısa sürede yapılabilmektedir. Dizgi işleminin hızlıca yapılabilmesinin artıları olduğu kadar eksileri de vardır. Örneğin Garfield, bu duruma ilişkin olarak, bilgisayarların elle harf dökme gibi bir el işçiliğini silip attığını, zanaat kadar zanaatın getirdiği titiz yaklaşımı da ortadan kaldırdığını söylemektedir (Garfield, 2012, s. 78). Kuşkusuz, çelikten harf kesme sürecini deneyimleyen bir yazı tasarımcısı ile dijital çağın yazı tasarımcısı tipografiye aynı gözlerle bakmamaktadırlar. Tipografiye titiz yaklaşımın korunması amacıyla, bölümlerde tipo baskı gibi eski basım yöntemlerinin deneyimlenebileceği bir tipografi atölyesinin kurulması, öğrencilerin tipografi ile daha sıkı bir bağ kurmalarını, tipografinin tarihsel bilincinin ve kültürünün daha iyi kavranmasını sağlayabilir. Ek olarak eski basım yöntemlerinin sanatçı ve tasarımcılar arasında bir üretim biçimi olarak tercih edildiği görülmektedir. Tipo baskı vb. basım yöntemlerinin yeni anlamlar arayan sanatçı ve tasarımcılar arasında kullanılmasına ilişkin Durmaz, tipo baskının zanaata dayalı yeni bir üretim şekli olarak sanat, tasarım ve zanaat üçgeninde yeniden hayat bulduğunu belirtmektedir (Durmaz, 2009, s. 85).

Tipografi atölyesine, uzman eksikliği, baskı makinesi ve malzeme bulunmasının zorluğu gibi sebeplerden dolayı eğitim kurumlarında yer verilememektedir. Ancak günümüzde, bilgisayar atölyelerinin ve kullanımının yaygınlığı düşünüldüğünde, teknik yetersizlik ülkemizin tipografi alanındaki verimsizliğine ilişkin tatmin edici bir açıklama olarak görülmemelidir.

Kaligrafi ve Yazı Tasarımı

Kaligrafinin tipografi eğitiminde önemine ilişkin ortak görüşler bulunmaktadır. Örneğin, Jeffry Keedy harf tasarımı eğitimine harf biçimlerinin temel yapılarını, vurgularını, gerilimlerini, genişliklerini ve inşasını öğretmek için; kesik uçlu kalem, kâğıt ve mürekkeple kaligrafik çalışmalar yaptırarak başladığını belirtmektedir (Sarıkavak, 2013, s. 72). New York'ta bulunan Pratt Institute'den Jerry Kelly ise, harfleme (lettering) ve kaligrafinin tipografi eğitimindeki önemine dikkat çekerek, ders programında ayrı bir ders olarak ve tipografi dersinden önce yer alması gerektiğine dikkat çekmektedir (Sarıkavak, 2013, s. 72). Farklı uçlara sahip kalemlerin harflerde bıraktığı mürekkep yoğunlukları, harflerin yuvarlak köşelerinin dönüşlerinde oluşan kalınlık farklılıkları gibi kaligrafik ayrıntılar, bir yazı karakterini diğerlerinden farklılaştıran etmenlerdir. Bu nedenle, kaligrafi dersinin yazı tasarımı dersinin ön koşulu olarak ve tipografi derslerinden önce ders programında yer alması; kaligrafinin tipografinin kendisi olmadığı ve tipografi ile aralarındaki kavram farklılıklarının öğrencilere aktarılması açısından doğru bir yaklaşım olarak görülebilir.

Tipografi Bilimi

Ülkemizde son dönemde artan tipografide okunabilirlik ve algılanabilirlik tartışmalarının ardında gözden kaçan bir unsur dikkat çekmektedir: Tipografi bilimi. Bu konuda 2008 yılında Grafik Tasarım dergisinde yayımlanan, Ellen Lupton'un 'Tipografi Bilimi' başlıklı makalesi aydınlatıcıdır. Kendisinin verdiği örneklere göre, uygulamalı psikoloji alanında tipografi temalı deneyler 1929 yılına kadar geriye gitmektedir. Harf boylarının verimli okumaya etkisi, tırnaklı ya da tırnaksız karakterlerin okuma hızına etkisi, kâğıt ve ekran arasındaki verimlilik farkı, satır uzunluklarının okumaya etkisi, satır başına düşen harf sayısı farklılıklarının verimliliği gibi birçok bilimsel deney yapılmıştır. Verimlilik, okunabilirlik deneyleri ile uzmanlar, tipografi deneyiminin nesnel ve öznel taraflarını ortaya koymaya çalışmışlardır (Lupton, 2008, s. 77–78).

Garfield ise, 1940'lı yıllarda bir yazı karakterinin okunaklılığını ölçmek amacıyla yapılan en yaygın testlerden birinin 'göz kırpması testi' olduğunu ve 1970'lerde Kraliyet Sanat Akademisi'nin Baskıda Okunabilirlik Araştırma Bölümü'nde (The Readability of Print Unit) birçok araştırmanın yapıldığını belirtmektedir (Garfield, 2012, s. 58–59). Bilim adamlarının ve kurumların yanı sıra yazı karakteri tasarımcılarının da, tasarladıkları karakterin okunabilirliğini test ettikleri görülmektedir. Örneğin, 1957 yılında 'Univers' adlı yazı karakterini tasarlama sürecinde Adrian Frutiger'in okunabilirlik testlerine katıldığı, bilimsel olarak onaylandıktan sonra yazı karakterini kullanıma sunduğu bilinmektedir (Garfield, 2012, s. 141).

1960'larda Margaret Calvert ve Jock Kinneir'den İngiltere'nin yol tabelalarında kullanılması için özel bir yazı karakteri tasarlanmasını istemeleri, bilgilendirme tasarımı gibi görsel iletişimin alt disiplinlerinde tipografi kullanımının değişkenlerini göstermesi açısından önemlidir. Hangi tırnaklı ya da tırnaksız yazı karakterinin seçilmesi gerektiğinin, doğru harf aralıklarının, tabelanın en az kaç metre uzaklıktan bilgiyi okutması gerektiğinin, yazının ve tabelanın renginin ne olması gerektiğinin, otomobil ışıklarının okumaya etkisinin ölçülme-ye çalışıldığı arabalı yol testleri yapılmıştır. Elde edilen veriler dikkate alınarak tasarlanan 'Transport' adlı yazı karakterinde harfler, şoförlerin yer isimlerini olabildiğince çabuk okumasını sağlamak amacıyla tasarlanmıştır (Garfield, 2012, s. 148–155).

Günümüzde tipografinin sadece el ve göz yardımı ile yapılan bir şey olmaktan çıkıp, bilim ile yapılan bir şey haline geldiği görülebilmektedir (Garfield, 2012, s. 148–155). Ülkemizde yapılan çeviri çalışmaları ile gündeme taşınan 'tipografi bilimi' terimine ilişkin duyarlılığın gittikçe arttığı gözlenmektedir. Daha üst bir noktadan bakıldığında, konunun devlet birimlerinin farkındalığı ve kültür politikası bağlamında değerlendirilebilir. Kültür politikaları, eğitim ve kalkınma kavramlarının birbirleriyle doğrudan ve dolaylı ilişkileri bulunmaktadır. Eğitimin bir amacının da kültürün aktarılması olması ve kültür aktarımının dil ile gerçekleşen bir olgu olduğu düşünüldüğünde, yazı alanımızın korunmasının önemi ortaya çıkmaktadır. Özel kuruluşların, üniversitelerin ya da devletin tipografiye ilişkin duyarlılık göster-

mesi, ülkenin tipografi düzeyinin gelişmesi açısından önemlidir. Devletin ilgili birimlerinin ve yerel yönetim unsurlarının görüş ve programlarında yazının korunması ya da tipografi kültürüne ilişkin bir anlayışın bulunmaması, ülkenin kültür yönetimi kısmında atması gereken adımları akla getirmektedir.

Akademik Çalışmalar

Lisansüstü düzeyde üniversitelerin tipografi alanına katkısına bakıldığında, Yüksek Öğretim Kurulu'nun Ulusal Tez Merkezi'nde yapılan kısa bir araştırma sonucunda elektronik ortama aktarılmış ve anahtar kelimelerinde tipografi sözcüğü yer alan 66 adet tezin var olduğu görülmektedir. Bu tezlerin 53'ü yüksek lisans, 13'ü ise sanatta yeterlik ya da doktora tezidir. Tezlerin yalnızca 40'ı incelemeye izin verilmiş durumdadır (Ulusal Tez Merkezi, 2014). Latin alfabesini özümsemek ve değerlendirmek, Batı dünyasının çağlar boyunca yarattığı ve 'Dünya Kültürü' olarak benimsenen bu alanı, ülkemizde yapılacak çalışmalarla katkıda bulunmak ve geliştirmek için gereklidir (Sarıkavak, 2006, s. 84). Bu sebeple, matbaa ile yaklaşık 500 yıllık, Latin alfabesi ile 85 yıllık, tipografi eğitimi ile 40 yıllık bir geçmişe sahip olan ülkenin tipografi alanında ilerlemesine katkı sağlayabilen akademik duyarlılığın oluşturulması önemlidir.

Tipografik Yeterlilik

Diğer önemli bir konu da, görsel iletişim tasarımcılarının tipografik yeterliliğidir. Heller, çoğu kez öğrencinin tipografik yeterliliğinin ölçülmeden mezun edildiğini, yüksek lisansa başvuran adayların genellikle tipografik açıdan yetersiz olduğunu belirtmektedir (Heller, 2004, s. viii). Elinden çıkan ürünlerin belge niteliği taşıdığı görsel iletişim tasarımcısı, aynı zamanda dil ve kültür aktarımında rol oynamaktadır. Yazım kurallarına gerekli özenin gösterilmemesi ya da bilgi eksikliği sebebiyle sıkça karşılaşılan yazım hataları, yanlış kullanımı normalleştirerek tipografik duyarlılığın gelişmesini engelleyebilmektedir.

Tipografinin kavramsal iletim yönünü kullanarak sanatsal yönü ağır basan ürünler ortaya koyması, her görsel iletişim tasarımcısının sahip olması gereken bir özellik olmayabilir, ancak bir metini tipografi kurallarına uygun ve yazım hatası yapmamaya özen göstererek dizmesi, sahip olması gereken en temel özelliklerden birisidir. Genellikle lisans programlarının bitirme projelerinde, proje yöneticisi tarafından tipografi kullanımına ilişkin değerlendirmeler getirilse de, yeterli olmamakta ve mezun olan öğrencilerin tipografi bilgisi çoğu zaman temel düzeyi aşmamaktadır. Bu sebeple, tasarımcı adaylarının lisans derecesini alma aşamasında tipografi yeterliliğinin aranması, üzerinde düşünölmeye değer bir gereklilik olarak görölebilir.

Sonuç olarak Türkiye'de tipografi eğitiminin geliştirilmesine yönelik düşünceleri ortaya koymak, problemleri tespit etmek, onları belli başlıklar altında toplayarak yapılacak tartış-

malara katkı sağlamak, tipografi eğitimi alanındaki düşüncelerin bir sistematığe oturması açısından önemlidir. Uzmanlık sorunu, ortak terminoloji vb. gibi başlıklarla tespit edilen konuların belirli aralıklarla tartışmaya açılması, gelinen durumun ortaya konması ile tipografi eğitimi alanındaki tartışmalar sağlıklı bir zemine oturabilir. Bu amaçla atılacak her adım, tasarımcı adaylarının tipografi bilgisinin ve kültürünün geliştirilmesine yönelik katkı sağlayacağı gibi, ülkenin genel tipografi ortamının iyileştirilmesine de ön ayak olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Ak, B. (2008). *Sanat ve Tasarım Eğitiminde Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu Gerçeği*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Bilak, P. (2013). *Deneysel Tipografi. Her Ne Anlama Geliyorsa*, Erişim: 20.06. 2014, <http://www.turkcetipografitoplulugu.org/yazilar/ceviri/deneysel-tipografi-her-ne-anlama-geliyorsa/>.

Byrne, C. (2004). *An Introduction to Typography for Students of Graphic Design/The Education of A Typographer*, ed. Steven Heller, New York: Allworth Press, 1–7.

Çoban, İ. (1993). *Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nün Çağdaş Türk Resim Sanatı İçerisindeki Yeri 1932–1973*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi.

Deney. Erişim: 20.06. 2014, http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com_gts&arama=gt-s&guid=TDK.GTS.50ede82d4e3c96.33026335.

Durmaz, Ö. (2008, Şubat). *Modern tipografinin destansı dönemini yazdım*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 17, 16–20.

Durmaz, Ö. (2009). *Sanat, Tasarım ve Zanaat Üçgeninde Tipo Baskı*, Basım Dünyası Dergisi, 84–87.

Garfield, S. (2012). *Tam Benim Tipim*, İstanbul: Domingo Yayıncılık.

Heller, S. (2004). *Teaching Typographic Fluency/The Education of A Typographer*, ed. Steven Heller, New York: Allworth Press, vii–x.

Lupton, E. (2008). *Tipografi Bilimi*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 24, 76–77.

Sarıkavak, N. K. (1997), *Tipografinin Temelleri*, Ankara: Doruk Yayınları.

Sarıkavak, N. K. (2003). *Tipografiyi Doğru Kavramak*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, 10, 129–148.

Sarıkavak, N. K. (2006). *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde Yazı ve Tipografi Eğitimi*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 9, 80–98.

Sarıkavak, N. K. (2009), *Görsel İletişim ve Grafik Tasarımında Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2. Baskı.

Sarıkavak, N. K. (2013). ISTRYPE 2012 “Türkiye’de Tipografi Eğitimi” Paneli, Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi, 52, 70–77.

Tipografi. Erişim: 20.06. 2014, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.53a47efe2ece33.98056515.

Turan, İ. (2007). *Bütün Yönleriyle Hocam Emin Barın*, Grafik Tasarım Görsel İletişim Tasarımı Kültürü Dergisi, 7, 41–45.

Ulusal Tez Merkezi. Erişim: 20.06. 2014, <http://tez2.yok.gov.tr/>.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Üniversiteler. Erişim: 20.06. 2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Türkiye%27deki_üniversiteler_listesi.

Yazıcıgil, O. (2014). *Türkiye’de Latin Tipografik Kalıtım ve Basım Harfi Tasarımı Eksikliği*, Erişim: 20.08. 2014, <http://www.turkctipografitoplulugu.org/yazilar/ceviri/turkiyede-latin-tipografik-kalitim-ve-basim-harfi-tasarimi-eksikligi/>.

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDAKİ SÜRREALİST YAKLAŞIMLARIN KAYNAĞI OLARAK MEHMET SİYAH KALEM RESİMLERİ

AS THE SOURCE OF SURREALIST APPROACHES IN
CONTEMPORARY TURKISH PAINTING ART: PAINTINGS OF
MEHMET SİYAH KALEM

DOÇ. DR. YÜKSEL GÖĞEBAKAN

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü
yukse.gogebakan@inonu.edu.tr

Geliş Tarihi: 16.05.2014

Kabul Tarihi: 20.06.2014

Öz: Batı sanatında Batı mitolojisine ait unsurlar birçok sanatçı tarafından resim içerisinde tercih edilen bir imge olarak kullanılmıştır. Benzer şekilde mitolojik imgeler, Türk resim sanatında da farklı zamanlarda ele alınmıştır. Özellikle XVIII. yüzyıl öncesi, çağdaş Türk resim sanatının prototipini oluşturan minyatürlerde bu tür mitolojik unsurların çok tercih edildiği görülmektedir. Yapılan bu çalışmada XVIII. yüzyıl öncesi Türk resim sanatında mitolojik unsurların kullanılması ile ilgili yaşanan gelişmeler irdelenirken, özellikle çağdaş Türk resmi içerisindeki sürrealist yaklaşımların prototipini oluşturan Mehmet Siyah Kalem resimlerinin öncü yönü ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mitoloji, Minyatür, Türk Resim Sanatı.

Abstract: Elements in west art belonging to the west mythology have been used as a preferred image in the picture by many artists. Similar mythological images have been handled in different times in Turkish paint art. Especially before XVIII century, it has been seen these kind of mythological elements are mostly preferred in miniatures that form the prototype of contemporary Turkish paint art. In this study while the developments in using the mythological elements in Turkish paint art before XVIII century are discussed, the leading aspect of Mehmet Siyah Kalem's pictures that form the surrealist approaches' prototype especially in contemporary Turkish paint has been handled in details.

Keywords: Mythology, Miniature, Turkish Paint Art.

Giriş

En uygar, en gelişmiş, en deneyci bir aydının, bir bilginin bile vazgeçemediği doğaüstü inançları, söylenceleri vardır. (İ. Z. Eyüboğlu)

İnsan neden sanat nesnesi üretme gereği duyar? Bu sorunun tarihsel örneği konunun aydınlatılmasına kaynaklık etmektedir: Bir Babil destanı olan Gılgamış'ta, olayın kahramanı Gılgamış, diğer pek çok insanın sahip olmak istediği şeye, ebedi bir hayata sahip olmak ister ve dileğine kavuşmak için çok çetin bir yolculuğa çıkar. Yolculuğu sırasında pek çok Akdeniz kültürü üzerinde etki bırakan Büyük Tufan hakkında bilgiler edinir. Gılgamış, insanların kaderinde ölümsüzlüğün yazılı olmadığını öğrenince, korkulu bir ümitsizliğe düşer. Hayattaki sıradan zevklerin farkına varır ve insanlar için mümkün olan tek ölümsüzlük şekli olan kalıcı ünü sağlayacak işler yapmaya başlar (Rosenberg, 2000, s. 240). Hayatı yaşama-ya değer kılan deneyimleri ve adını ebedileştirmenin yollarını bulmalıdır. Gılgamış kendisi veya başka bir ölümlü için ölümsüzlüğün tek yolunun büyük işler yaparak ve kalıcı anıtlar inşa ederek sonsuz bir üne ulaşmak olduğunu gösterir (Rosenberg, 2000, s. 280). Sanatçı da işte bir şekilde kendine ait bir iz bırakmak, ölümsüzleşmek için bir eser ortaya koymak ister, yaşamı sona erdiğinde hatırlanmak için... Bu yaklaşım Türk kültüründeki hayır ve yararlı işlerde bulunmakla oldukça fazla benzeşen bir durumdur. İnsanlar bir yere herhangi bir çeşme inşa eder ya da ettirirler, arkasından birileri onu hatırlasın, unutmasın ve onun için hayır dualar etsinler diye...

Eski çağ sanat ürünlerinin çoğunlukla, doğaüstü varlıkları konu edindiği, onları belli biçimlerde yansıttığı bir gerçektir. Özellikle insan gücünü aşan herhangi bir doğa olayının yine doğada bulunan varlıklarla ilişkilendirilmesi bunun neticesinde ortaya çıkan bir durumdur. Bu yaklaşımlar eski çağdan günümüze kalan resimlerde ilk dikkati çeken önemli hususlardan birisi olarak görülmektedir. Günümüz şartlarıyla bakıldığında çok basit olayların, özellikle de doğa olaylarının, mesela toprağa ekilen bir ekinin yeşermesi, eski çağ insanları için aslında gizli güçlerle doludur. Bu inanç bir sanat nesnesine yansıdığı anda, bütün nitelikleri ortaya çıkmaktadır. İnsan düşünmeye başladıkça çevresi ile, doğa ile birleşiyor, arada bir bütünlük, bir iç içelik kuruluyor kendiliğinden. Bu bilinçli bir sonuç değildir, çevrenin etkisi yüzündendir. Bu çevre de doğadır, yaşama ortamıdır. "Sanat ürünü, belli bir anlamda, ortaya konduğu toprağın ürünüdür. Bu ürünün anlaşılması doğduğu toprağın bilinmesine, onu yaratan toprağın kavranması sanat ürününün açıklanmasına bağlıdır. Dış etkenlerin sanat ürününün gelişmesinde, daha geniş bir alana yayılmasında önemli katkıları vardır, ancak bu etkenler tek yaratıcı ilke demek de değildir." (Eyüboğlu, 1991, s. 147). Eski çağ insanının yarattığı ve yaşamına uyarladığı üretme anlayışı ile bugünkü sanat ve sanatçının, üretim, ele aldıkları konu ve bu konuların çıkış noktası olan toplumsal ve kültürel çevrenin yansıması bakımından pek de bir fark olmadığı görülmektedir. Ancak şunu net bir şekilde ortaya koymak gerekmektedir ki sanat nesnesini, coğrafi ve iklimsel faktörler ile o toplumun kültürel ve tarihsel kaynaklarıyla sanatçı bireysellikleri şekillendirmektedir. Büyük sanat

eserleri aynı sosyo-kültürel unsurların kullanılması ile değil, o unsurlardan ne tür sentezlere gidilerek özgün ürünler çıkarılmış olmasıyla ilgilidir. XIX. yüzyıl filozofu Hippolyte Taine, sanat eserinin belli koşulları ve değişmez yasaları olduğuna inanmış ve bir sanat eserinin oluşumundaki başlıca etkenlerden birinin onu doğuran doğal ve sosyal çevre olduğunu belirtmiştir.¹ Taine'e göre nasıl her iklimin çeşitli özellikleri varsa, doğal çevrenin de kendine özgü sanat özellikleri vardır. Çevreden çevreye sanat eserlerinin özellikleri başka başka olur (Çubukçu, 1991, s. 57).

Resim sanatı içerisinde çok sıkça kullanılan konulardan birisi, o coğrafyanın, iklimin ve kültürün bir sonucu ve yansıması olarak ortaya çıkan mitolojilerdir. Özellikle Batı resim sanatının tarihsel gelişimine göz atıldığında, Batı mitolojisine ait öykülerin (Yunan-Roma) hemen hemen her dönemde çok yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Rönesans dönemi ve devam eden süreçteki oluşumlar ve daha sonra Neoklasikçilerin tuvaleri, adeta mitolojilerdeki öykülerin tekrar tekrar canlandırıldığı tiyatro sahnelerine dönmüştür.

Elbette aynı mitolojik konular Türk resim sanatı içerisinde de kullanılmıştır. Ancak bu kullanıma Batı resmindeki yaklaşımlara göre biraz farklılık göstermektedir. Türk sanatçılarının mitolojik unsurları eserlerinde imge olarak kullanmalarının nedenlerinden birisi, bazı kaynaklara göre, tasvir yasağıyla ilintilidir. Her ne kadar bazı kaynaklar resim sanatı içerisinde insan ve hayvan organlarının tamamının kullanılmamasının müsamaha ile karşılanacağını ortaya koymuş olsa da bu görüş herkes tarafından kabul görmemiştir. "Canlı varlıkların bedenlerine ait parçaların resim ve heykelde bütün olarak göstermeme düşüncesi, kıyamet gününde bunlara ruh üfürme teklif edildiği zaman aslına benzemediği iddiasına yol açmak içindir. Bundan dolayıdır ki Müslümanlar arasında yarı insan, yarı hayvan, yarı kuş, yarı çiçek ya da azaları bir şekilde değiştirilmiş resimlere önem verilmiş, bunlar halıları, kımlileri, yazmaları, yemenileri ve birçok yaşam eşyasını süslemişlerdir" (Aksel, 2011, s. 233). Meşhur çift başlı kartallar camilere kadar girmiş, çiçek başlı kuşlar, insan başlı hayvanlar, çifte melekler, hem insan, hem hayvan evrenler, birkaç hayvan azası bir arada bulunan Dabbetülarz'lar suretin suret olduğunu belli etmemek, günaha girmemek için düşünülen, yapılan kaçamaklı yollar olarak görülmüştür (Aksel, 2011, s. 234).

İçerisinde Tevrat ve Kuran'dan anlatılan peygamber öykülerinin, kıyamet alametlerinin, cennet ve cehennem tasavvurlarının, gökcisimlerin, on iki imam ve yüce kişilerle ilgili sahnelerin anlatıldığı ve I. Ahmet için Kalender Paşa tarafından Osmanlı ve Safevi nakkaşların eserlerinden derlenerek hazırlanan Falname (Mahir, 2005, s. 103), Ahmet Musa tarafından Hazreti Peygamberin miraca çıkışını anlatan Miraçname, Firdevsi'nin Gazneli Mahmud'a sunduğu Şehname, 1440 tarihinde resimlenen Nizami'nin Hamsesi, Peygamberler tarihiyle ilgili minyatürlerin resmedildiği Zübdetü't- Tevarih, 1306-7'de tamamlanmış olup Sultan

¹ Taine, kalıtımla ilgili öğeler ve zamanın da sanatın oluşmasına etki yapan unsurlar olduğunu belirtmiştir (Çubukçu, 1991, s. 56).

Olcaytu'ya sunulan Cami el-Tevarih, El-Hariri tarafından hazırlanan Makamat, Asafi'nin Seccatnamesi, Acaibü'l Mahlukat, Ahvâl-i Kiyâmet, Tercüme-i Miftah Cifrü'l-Cami ve Mehmet Siyah Kalem Albümü gibi eserler, pentüre yönelik Türk resim sanatının başlamasından önce özellikle minyatür odaklı gerçeküstü mitolojik imgelerin kullanıldığı önemli örnek eserler olarak değerlendirilebilir. Ancak bu eserler içerisinde Mehmet Siyah Kalem'e ait olan resimler diğer örneklerden ayrılan bir görünüm arz etmektedir. Diğer resimlerde estetik ihtiyaç ve duygular soyut bir anlayışla ifade edilip, eşyalar ve kişiler olduğu gibi resmedilmelerinin yerine, üsluplaştırılarak, yani belli kurallar içerisinde değişikliğe uğratılarak yada figürler, bitki ve çizgiler arkasına saklanarak, süsleme olarak özgün bir tarzla ifade edilmişlerdir (Buğra, 2000, s. 23). Mehmet Siyah Kalem resimlerinde ise ışık-gölge tam anlamıyla gerçekçi bir şekilde kullanılmış, nesnelerin formları ortaya çıkarılmış, gerçekdışı yaratıklar ve diğer canlılar üçboyutlu bir şekilde resmedilmişlerdir.

İslam inancına göre bu dünya fani ve bir rüya kadar kısa olduğu için, minyatürlerdeki figürler rüyada dondurulmuş gibidir. İnsanların sevinçli mi yoksa üzüntülü mü olduklarını anlamak çoğu zaman mümkün değildir. Duygular perdelenerek kişiler rüya aleminde olduğu gibi, gerçeklikten uzak, adeta bir hayal perdesinin arkasındalarmış gibi gösterilmiştir. Buradaki insan, kuş ve hayvan motifleri perspektiften ve ideal ölçülerden mahrum, adeta şematik mahluklar haline dönüştürülmüştür (Buğra, 2000, s. 26). Gerçeklik ve ideal ölçülerden uzaklaşmıştır. Bedri Rahmi'ye göre, minyatür cennetine giren bütün motiflerin canları ellerinden alınmakta; ağırlıkları, ışıkları, gölgeleri, velhasıl yeryüzünden getirdikleri her şey müsadere edilmekte ve bütün bunlara karşılık onlara nakışın ebedi hayatı verilmektedir. Orada her şey nakış halinde donup kalmaya mahkumdur. Sesler, kokular nakış kesilmekte, rüyalar, insanlar, çiçekler her şey nakışın candan sıyrılan hayatını yaşamaktadır (Buğra, 2000, s. 96).

Mehmet Siyah Kalem Resimlerindeki Mitolojik Unsurların Çağdaş Türk Resim Sanatına Etkileri

Mitolojik unsurlar resim sanatı içerisinde özellikle sürrealist ressamlar tarafından yoğun olarak kullanılmıştır. Bu unsurların ressamlar tarafından tercih edilmesinin en önemli nedeni kuşkusuz mitolojik yaratıkların da bir şekliyle gerçek-nesnel yansımanın dışında, irreal dünyanın nesnelere olmalarıdır. Bu konuya belki de ilk işaret edenlerden birisi Fransız sürrealist şair Guillaume Apollinaire'dir. Yazara göre sürrealizm tarih öncesi devirlerde yaşayan mağara adamlarının duvarlara çizdikleri resimlere, Afrika yerlilerinin ilkel ürünlerine, mistik dinlere ve mitolojilere dayanmaktadır. Aslında bütün mitolojik unsurlar bilinçli bir şekilde oluşturulmuş olmasa da birer sürrealizm örneği olarak değerlendirilebilir (Karaca, 2003, s. 21). Ancak sürrealizmin somut olarak ortaya çıkışı 1924 yılında Andre Breton'un Gerçeküstüçülük Bildirgesini yayınlaması ile olmuştur. Yapılan bu çalışma, Apollinaire'nin ortaya atmış olduğu bu görüşten hareketle, XVIII. yüzyıl öncesi Türk resim sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Mehmet Siyah Kalem Resimleri'nin sürrealist ve mitolojik öne-

mini ele almaktadır. Bu çerçevede çalışmada, Sürrealizm sanat anlayışının ortaya koymuş olduğu gerçeküstücü yaklaşımlarla; kökeni belli olmayan, hangi canlıların karışımından ortaya çıktığı pek ayırt edilemeyen ve bununla birlikte birçok farklı canlının izlerini üzerinde taşıyan Siyah Kalem resimleri arasında bir ilişkilendirmeye gitmek de çalışmanın amacı olarak değerlendirilebilir. Siyah Kalem resimlerindeki figür yorumlamaları; sürrealist anlayışın bir benzeri gibi, adeta bilinçaltı dünyasının yeni sanatsal yaratmalarının, beş duyu ile algılanan ve idrak edilen şeylerden başka bir gerçekliğin yansıtılması olarak değerlendirilebilir. İnsanın bilinmezlik dünyasına ait karmaşık oluşumların farklı şekillerde tezahürü olarak görülmektedir. Sürrealizmin, iradenin hiçbir etkisi ve katkısı olmaksızın zihnin gerçek çalışmasını yansıtma anlayışı ile iradenin katkısı olmadan, hayal ve rüya dünyasının imgeleriyle yaratıcılık, Siyah Kalem resimlerinin değişmez unsurlarıdır (Kınay, 1993, s. 286).

Özellikle 1960'lı yıllar Türkiye'sindeki Osmanlı minyatür sanatı, mimarisi ve hat sanatı ortaya çıkan biçim arayışlarının kaynağı haline gelmiştir. Bu arayışlar sonucunda Mehmet Siyah Kalem resimlerinin yüzyıllar sonra keşfi yaşanmaya başlamıştır. Onun resimleri, sanat tarihi analizlerinde öte-sanat düşüncesinin kaynağının yapısal sorunlarının tartışıldığı akademik çevreden önemli bir dayanak karakteri kazandı. XX. yüzyıl Türk resim sanatının sürrealist ve metafizikle uğraşan ressamlarının resimlerindeki figürlerin değişik ifade biçimlerinde hep Siyah Kalem'in gölgesi hissedilmeye başladı. Yüksel Arslan'ın özgün çıkışında, Ömer Uluç'un figür dışından figüre vardığı yumaklarının kökeninde, Mehmet Gülyüz'ün 1964 desenlerinde başlayan ve 1965 ve sonrası boya resimlerinde renk düzeylerinin figür etkilerine mekansal alan oluşturduğu teatral düzenlemeler (Görsel 1), girift desen kurgulu organik biçim atakları ve ironinin delici gücüne destekte, Mehmet Siyah Kalem'in tok sözlü bütünlüğünün dolaylı etkisi görülebilir.



Görsel 1. Gülyüz, M. 1938, Kuzu ve Çıplak. t.ü.y.b İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.



Görsel 2. Arslan, Y. 1933, Arture Serisinden. 115/4 Kağıt Üzerine Özel Teknik. Özel Koleksiyon.

Yüzyıllar öncesinde oluşan bu ilgi çekici resimsel anlayış, belki de geç kalmış değerini çok sonraları görmeye başlamıştır. Gülyüz, Yüksel Arslan'ın desenlerinin (Görsel 2) cesur renkleri ile boyanışını, çizginin tezi güçlendiren tekrarlarını, gözlemlediği nesnelere

unutmayarak böylece daha doğal devşirmenin sırrına varışını Siyah Kalem'e dayandırırken; Uluç'un boru-örgü figürlerdeki (Görsel 3) cinlerin cıvata gözlerini de Siyah Kalem'in demonlarına yapılan bir gönderme olarak görmektedir (Güleryüz, 2004, s. 146).



Görsel 3. Uluç, Ö. Eski Bir Arkadaş.
t.ü.a. Özel Koleksiyon.



Görsel 4. Aksoy, A. Bir Karınca Götürür Hakk'a Beni.
t.ü.y.b. Özel Koleksiyon.

Klasik ve akademik resme karşı çıkan Yüksel Arslan, kişisel deneylerden ve bilinçaltının düşsel dünyasından hareketle, yer yer de Freud ve Jung'un yaklaşımlarını anımsatan cinsel ve erotik yönü ağır basan resimler gerçekleştirirken, tiplmelerinde Siyah Kalem esintileri daima görülmektedir (Arslan, 1997, s. 138). Tansuğ'a göre bu resimlerde garip, kadınsı, erkeksi ve çocuksu madalyonun içinde figürleşmeyi arayan, amaçlayan, doğum sancısına benzer bir dinamizmin yoğunluk kazandığı görülmektedir (Tansuğ, 1986, s. 279). Resimlerinde ele almış olduğu figürlere özgünlük ve yer yer mizah ve fantezi de katan Alaettin Aksoy, figür tiplmelerinde, Siyah Kalem resimlerindeki farklılıkları anımsatan ve onların yüzyıllar sonra bir nevi devamı niteliği taşıyan yaklaşımlarda bulunmuştur. Bu resimlerde sürrealist unsurlar dikkat çekicidir. (Görsel 4). Diğer taraftan Mustafa Horasan da resimlerinde (Görsel 5), sürrealist bir anlayışla, Siyah Kalem resimlerinden haberdar bir şekilde, insan ya da başka canlı türlerinin etkilerinin hakim olduğu görünüm kullanmıştır. Bu ifade biçimlerinde, Batı resim sanatının geçirmiş olduğu evreler içerisindeki sürrealist yaklaşımların da, etkili olduğunu söylemek çok yanlış olmayacaktır. Çağdaş Türk resminin beslendiği en önemli kaynağın Batı resmi olduğu dikkate alındığında, bu benzerliklerin çok doğal olduğu görülmektedir. Bu kaynağın kısa bir şekilde verilmesi konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Sürrealist görümlere sahip insan figürü yahut başka canlı formların, Batı resim sanatında özellikle XV. yüzyıldan itibaren, çok sıkça görüldüğüne şahit olunmaktadır. Hieronymus Bosch popüler Ortaçağ gelenekleriyle çalışmış, resimlerinde şeytan ve canavar figürleri, dehşet imgeleri kullanmıştır. Sanatçı küçümseyici ve erotik motiflerle dolu hayal dünyasını adeta başıboş bırakmış, günlük yaşamı yakından gözlemlemiş, cehennem ateşinin ve

karanlık zevklerin farkında olmuştur. Pieter Bruegel de Bosch'u izlemiş, fantastik resimlerde kendine güvenen hasta insanların hallusasyonlarını kaydetmiştir. Alman Lucas Cranach ve ülkedaşı Albert Dürer de benzer garip canlıları resimlerinde kullanmışlar ve bu yönleriyle de XX. yüzyılda yaşanacak olan Sürrealizm Sanat Akımı'na kaynaklık etmişlerdir. Dürer'in Dört Büyücü, Doktor'un Rüyası, Bir Kadını Taşıyan Deniz Canavarı, Apocalypse ve Melankoli adlı yapıtları düş simgeleri bakımından zengindir. Sanatçı bir gece düşünde dünyanın sonunu görmüş ve bu karabasan sahnenin dehşeti, çok sayıda yapıtını etkilemiştir (Passeron, 1982, s. 100). Siyah Kalem resimlerinde görülen demonlara benzer yaratıklar Batı Sanatında, Jerome Bosch, Pieter Bruegel, Henrich Füssli, Franci, Francisco Goya, vb. gibi birçok sanatçının resimlerinde kullanmışlardır. Füssli'nin Karabasan, Goya'nın Los: Caprichas Güzel Kadın, Peter Bruegel'in Ölümün Zaferi çalışmasında ve Jerome Bosch'un Dünyevi Zevkler Bahçesi ve Aziz Antoin'in Denenmesi tasvirlerindeki yaratıklarda ya da W. Blake'in fantastik duygular ürünü tasvirlerinde bu tür örnekler kullanılmıştır. Bununla ilgili olarak yine Dürer'in Şövalye, Ölüm ve Şeytanına bakmak yeterlidir. "Rudolf Wittkower, Allegory and Migration of Symbols adlı kitabında bütün bu şaşkırtıcı, olağanüstü varlıkların Hindistan'dan İran'a oradan Anadolu'ya ve oradan da Yunanistan'a nasıl geçtiğini ve binlerce yıldır o tepegözlerin, koca ayakların, koca kulakların, köpek başlı insanların, başsız insanların, at insanların binlerce yıl nasıl doğal varlıklar olarak yaşadıklarına inanıldığını, hatta gezginlerce görüldüğünü (!) tarihsellikleri içinde inceliyor" (Turan, 2004, s. 116). "El yordamıyla Asya göçebeliğine, Bozkır yaşantısına, Şaman cinlerine ve ecinlilerine, İpek Yolu kervanlarının gündelik yaşantısını süsleyen gösteri sanatlarına, Japon estamplarına ve Çin-Moğol taş işçiliğinin üslup alanına yönelebiliriz şüphesiz; Bosch'un dünyasıyla, Dürer'in tekniğiyle, dolaylı dolaysız herhangi bir bağ kurmaksızın, kıstaslamalar yapmaya da girişebiliriz" (Batur, 1999, s. 264).



Görsel 5. Horasan, M. (1991). Kimilda Ey Zaman. t.ü.y.b. DYO Koleksiyonu.

Türk resim sanatını kullanmış olduğu imge çeşitliliği bakımından, Batılılaşma öncesi ve Batılılaşma sonrası olarak ele almak doğru bir değerlendirme olarak görülmektedir. Özellikle çoğu minyatürlerden oluşan Batılılaşma öncesi resimlerde Türk-İslam öğeleri yoğun olarak görülürken; Batılılaşma sonrasında ortaya konulan ürünlerde ise daha çok Batı sanatında ele alınan konu çeşitliliği kullanılmaya başlanmıştır. Birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da büyük değişimlerin yaşanmasına kaynaklık eden Batılılaşma eğilimi, XVIII. yüzyılda Lale Devri'yle birlikte görülmeye başlamış; ancak XIX. yüzyıldan itibaren ise hız kazanmıştır. Bu hızla birlikte farklı özellikler ve farklı modellerle Avrupa ülkeleri sanatlarında görülen Klasik, Barok ve Rokoko üslupları Osmanlı sanatına girmeye başlamıştır. Bu yeni yaklaşım var olan kültürel ortamın önemli bir öğesi, yeni bir sosyal düzenin iletildiği, yeniden üretildiği ve araştırıldığı kültürel değişimin geniş kapsamlı gösterge sistemini oluşturmuştur (Yenişehirlioğlu, 1993, s. 57). Özellikle optik gözleme dayanan biçimlerini idealize ederek üsluplaştırıp, kısa dik çizgiler yerine helezon ve zikzaklarla kompozisyonlarını şekillendiren, tek figür olarak yaptığı resimlerde ise zarif hareketler veren Levni ile başlar asıl değişim. Üsluplaşmış, gelenekçi bir figür ve mekan anlayışının hakimliği yerini, dramatik, bireysel anlatım heyecanı yansıtan kişisel biçimlemelere bırakmıştır (Ersoy, 1998, s. 12). Simgesel olarak düz ve yalın bir figür şemasından hacimsel bir kitle olarak biçimlendirilen bir figür plastiğine ulaşmanın çarpıcı serüveni gelişmeye başlar. Türk kültürü, Batı Türklüğü idealinin ilk aşamasını Anadolu'da oluşturan özgün değişim mekanizmasında gerçekleştirmiş ve giderek Batı kültür biçimlerinin geleneksel irade düzleminde yorumlandığı radikal aşamalara ulaşmıştır (Tansuğ, 1997, s. 16). Daha önce kullanılan edebiyat, tarih ve din kaynaklı konular sekülerleşmeyle birlikte erimiş, mitolojik yapılanma eğer tercih edilecekse de daha çok Batı mitolojisine ait yahut tamamı Anadolu kaynaklı olanları tercih edilmiştir. Bu anlayış özellikle XX. yüzyıl çağdaş Türk resim sanatında kendini çok daha fazla hissettirmiştir.

Türk sanatı içerisinde sürrealist unsurların kullanımı, Türk mitolojisinin bir yansıması olarak çok eski dönemlere kadar gitmektedir. Nitekim Anadolu Selçukluları zamanında "Konya'da eski sur kapısının iki tarafını süsleyen kanatlı ve uzun saç örgülü başlarında süslü taçları ile iki melek figürü taş rölyefi ile sur duvarları; beyaz mermerden heykeller, rölyefler, ayet kitabeleri, tılsımlar ve ejderlerle süslenmiştir. Bunlar arasındaki çift başlı kartal görünümü, Selçuklu sultanlarının arması olarak değerlendirilir" (Aslanapa, 1993, s. 312). Yine Selçuklu devrine ait üzerinde vücudu düğümlü, kanadı rumi şeklinde ve kuyruğu ejder başı biçiminde nihayetlenen ejder kabartması ile püsküllerle süslü bir tepeliği ve koşum takımları olan bir fili takip eden rumi biçiminde kanatlı efsanevi bir hayvan rölyefi gibi taş eserler bulunmuştur. Bunların üslupları Gaznelilerin figürlü taş plastiği ile çok yakın benzerlik göstermektedir (Aslanapa, 1993, s. 313). Kullanılan bu mitolojik unsurlar, kültürel yapılanmada yaşanan devamlılığın bir neticesi olarak, kademeli bir biçimde, ortaya çıkan sanatsal oluşumlar içerisinde daima kendini göstermiştir. Anadolu'da Selçuklularda gözlemlenen bu yapılanma, süreç içerisinde Osmanlılarda ve sonrasında da Cumhuriyet Dönemi Türk resminde de çok farklı ve bir o kadar da özgün bir şekilde tekerrür etmiştir.

Mehmet Siyah Kalem Resimleri

Türk resim sanatının tarihsel geçmişine göz atıldığında, mitolojik unsurların kullanılması bağlamında, ilk dikkat çeken kişilik, ortaya koymuş olduğu çok özgün ve karakteristik çalışmalarıyla Mehmet Siyah Kalem'dir. Tam anlamıyla kim olduğu, nerede ve ne zaman yaşadığı, ne zaman öldüğüne ilişkin kesin bir bilgi olmamasına rağmen kendisine, "Heratlı Muhammed Nakkaş", bazı kaynaklara göre de "El ha Muhammed nakkaş" denildiği görülmektedir. Adının bile gerçek olup olmadığı hususunda kesin bilgiler bulunmamaktadır. Onunla ilgili her şey o kadar muamma taşımaktadır ki, Siyah Kalem'den günümüze ulaşan minyatürlerin tek bir elden çıkmadığı konusu, ilgili sanat tarihçilerinin hemfikir olduğu bir konudur. Söz konusu minyatürlerin, benzer teknikler kullanan birden fazla sanatçının eseri olmaları, hatta sanatçıların aynı ekolden gelmeleri olasılığı yüksektir. Ona atfedilen minyatürlerin XIV. yüzyıl sonu ile XV. yüzyıl başında Türkistan'da yapıldıkları; "Yavuz Sultan Selim döneminde Osmanlı sarayına getirildiği; içlerinde Fatih'in portrelerinin bulunmasına izafeten "Fatih Albümleri "olarak adlandırılan II. Abdulhamid tuğralı iki albümde yer aldığını; ipe ve kaba Çin kağıdı üzerinde yapıldıklarını; özgün hallerin rulolar halinde olduğu görülmektedir." (Erginer, 2004, s. 120). Zeki Velidi Togan Siyah Kalem'i Çin Uygur geleneklerine bağlı bir sanatçı olarak tanımlamakta ve faaliyet sahasını Altın Orda Özbek hanlıklarının siyasi sınırlarıyla kuşatmaktadır (Işın, 2004, s. 8). Dolayısıyla da Togan Siyah Kalem'in Uygur kökenli olduğuna yönelik hipotezler sürmektedir (Esin, 2004, s. 64). E. Kühnel, bazı minyatürlerin üzerinde yapmış olduğu incelemeler sonrasında bunların Batı Türkistan'da XV. yüzyılda yapılmış olabileceğini söylemiştir (Karamağaralı, 2004, s. 14). Bazı araştırmacılar ise bu resimlerin 1300'lerin sonundaki bir dönemden 1400'lerin başına kadar olan bir döneme tarihlenebileceği konusunda fikir yürütmektedirler (Roxburgh, 2004, s. 98). Türk Sanatı kitabının yazarı Oktay Aslanapa albümleri hayvan, süvari ve av, dans, kuş ve çiçek tasvirleri olarak gruplandırmakta, diğer araştırmacıların tezlerini doğrularcasına, bunları Uygur ressamlarının kısmen Herat'ta yaptıklarını ve Fatih zamanında İstanbul'a gelirken beraberinde getirdiklerini, büyük kısmının da İstanbul'da yapıldıklarını ileri sürer (Karamağaralı, 2004, s. 18).

Eserin Fatih Albümü adını alması iki şekilde ele alınmıştır. Bunlardan birincisi Topkapı Sarayı Müzesi eski müdürü Tahsin Öz'ün içinde Fatih'in portrelerinin bulunmasından dolayı böyle bir adlandırmaya gitmesidir. Diğeri ise M.Ş. İpşiroğlu ve S. Eyüboğlu, bol resimli ve güzel basılmış müşterek eserlerinde Fatih Albümü'nün "Fatih devrinin zihniyetini aksettiren bir vesika" olduğunu, "Fatih devrinin havasını taşıdığını", "bütün dağınıklığa rağmen, eserlerin seçilişine de Osmanlı tarihinde ancak Fatih devrine bağlayabileceğimiz belli bir sanat zevkinin, mücerred, zihni kalıplardan kurtulmaya çalışan, şark süzmeciliğini tabiatçı resimle uzlaştırmak isteyen bir anlayışın hakim olduğunu", "Fatih'ten sonraki devirde alakanın daha çok minyatürlere çevrilip bu albümde gördüğümüz sade, az süslü, hatta bazen natüralist desenlerin rağbet görmemesi de, albümü, hiç değilse umumi karakteriyle, Fatih devrine bağlamakta" olduğunu; ayrıca devrin icabı olarak bu resimlerde şark ve garp tesirlerinin karıştığını ileri sürmektedir (Karamağaralı, 2004, s. 8).

Belki de büyük bir çoğunluğunun İstanbul'da yapılmış olduğu savı da hakimdir. "İstanbul albümlerinde toplanan kökeni belirsiz çalışmalar arasında son derece farklı tarzlarda olmakla beraber genel ikonografik unsurlarla yakından bağlantılı görünen çizimler ve resimler, bazıları kaligrafik, diğerleri el yazısıyla yazılmış yazılarla Siyah Kalem'e atfedilir. Bu çalışmalar eklektizm içinde XII. ve XV. yüzyıllardaki İç Asya ve Yakın Doğu kültürel geleneklerinin karışımını yansıtarak Moğol, Moğol sonrası, Türkmen ve hatta Osmanlı-İslam karışık çevresini gösterir" (Esin, 2004, s. 63). Bu eserlerin Yavuz Sultan Selim'in İran seferi sırasında ganimet olarak getirilen yapıtlar arasında buldukları düşünülmektedir. Çin sanatından da etkilenen bu resimlerin XIV. yüzyıl sonlarında, şamanlıkla ilgili, Orta Asya kökenli bir bozkır kültürü içinde yapıldığı öne sürülmektedir (Büyük Larousse-15, 1986, s. 7943). Diğer taraftan Max Van Berchem, çok çeşitli resimleri, karışık yazı örneklerini, farklı devirlere ait sultan ve sanatkar isimlerini ihtiva eden bu albüme kesin bir tarif verilemeyeceğini, albümün bir hükümdar için düzenlenmiş olamayacağını ve herhangi bir savaş neticesinde Timur sülalesinden Osmanlı sarayına intikal ettiğini söylemektedir (Karamağaralı, 1984, s. 5).

Bu minyatürler içerisinde yer alan insan figürleri üzerlerinde kullanılan atkı, şal, kaftan vb. kıyafetler; küpe ve halka gibi takılar; baston, asa ve iş aletleri gibi kullanım eşyaları, taşımış oldukları orijinallik ve zenginlikle hemen dikkat çekmektedir. Aynı şekilde figürlerde kullanılan renk ve ton zenginliği de karakteristik bir özellik taşımaktadır. Resimlerin bir kısmının Tebriz ve Herat, bir kısmının da Semerkand'da yapılmış olma ihtimalinin çok yüksek olduğunu belirten Karamağaralı bu minyatürleri şu şekilde gruplandırmaktadır:

I. Grubun bir kısmı aharsız kağıt üzerine yapılmış, on ikisi imzalı ve on dokuzu imzasız olmak üzere otuz bir minyatür ihtiva eder. Ölçüleri yaklaşık olarak 16,5x17,5 cm yükseklik 24-25,5 cm olmak üzere değişmektedir. Bunlar resimli roman gibi birtakım olayları anlatmaktadır. II. Grupta hepsi aharsız kağıt üzerine yapılmış beşi imzalı üçü imzasız sekiz minyatür bulunmaktadır. III. Grupta ki resimlerin biri Şeyhi imzalı, dokuzu imzasızdır. IV. Grupta on ikisi Muhammed Siyah Kalem, ikisi Şeyhi imzalı, yirmi yedisi imzasız olmak üzere kırk bir minyatür bulunmaktadır. Bunların bazıları bez üzerine yapılmıştır. V. Gruptaki minyatürlerin bir kısmı kağıt ve bir kısmı da kumaş üzerine yapılmıştır. Muhammed Siyah Kalem imzalı dört, imzasız yedi minyatür ihtiva eder. VI. Grupta kağıt üzerine yapılmış yirmi dokuz adet resim bulunmaktadır. Bunlardan dokuzu Muhammed siyah kalem imzalı, on sekizi imzasızdır (Karamağaralı, 2004, s. 39-47).

Yapılan bu minyatürler Asya kültür ortamında yaşam sürmüş olan insanların kültür ortamını yansıtmaktadır. Toplumun yaşam sahnelerinde kesitler alınmış şekliyle göçerler, sıradan insanlar, dervişler, Budistler, şamanlar, Hıristiyan keşişler ve doğaötesi varlıkların görüntüleri resimlerdeki ana temalardır. Bu imgelerin hepsi sürekli hareket halindeki bir toplumsal sahne içerisinde ele alınmıştır (Ekrem, 2004, s. 9). Resimlerdeki figürlerin işleniş şemasında figürler ya seyahat etmekte ya da buna bağlı olarak bir menzilde konaklayıp kendi aralarında sohbet halkası oluşturmaktadırlar.

Yol kesenler, maceracılar, hırslı tüccarlar ve bütün hayatları bir menzilden diğerine geçen dervişler, hacılar, misyonerler kadrosunun meydana getirdiği insan malzemesi, Siyah Kalem'in gündelik hayatla beslenen sanatına bir tek tarihi dekor çizmektedir. Eski dünyaya ait bütün metafizik tasarımlar, büyü ve esoterik öğretiler ya zihinlerde yada bedenlenmiş mistik kimliklere kervanlara eşlik ederler. Bir konaklama esnasında ortaya çıkıveren Şaman'ın dansı, binek hayvanlarını son kez gözden geçiren tüccarın kaygılı çehresi, icra ettiği müzikle arkaik destanların gizemli dünyasını dile getiren ozanın gururu bu minyatürlerin ruhuna sinmiştir. Çamaşır yıkayanlar, güç gösterisinde bulunalar, gündelik işlerin rutini içinde kendi hayat kozalarını örerler, Siyah Kalem'in insanlarıdır (Ekrem, 2004, s. 119).

Bazı kompozisyonlar gerçekçiliğiyle diğer kopyacılarından ayrılır. Az çok Moğol özelliklerini yansıtan, doğaya uygun, kısa, sağlam yapılı Türk-Moğol giysileri içindeki İç Asyalı figürleri tereddütte yer bırakmayan bir güvenirlilik damgası taşır. Gök ejderini kontrol eden melekler gibi hayal ürünü figürlerde bile aynı sağlamlık söz konusudur. Minyatürlerde mitolojik ve sürrealist unsurlar taşıyan melek, demon ejder gibi hayali varlıklar görülmekte olup, melekler insanlardan sadece kanatlı olmaları ile ayrılmaktadır. Elbiseler, kemer, başlık, çorap ve ayakkabılarla; atkı, şal gibi örtüler; küpe, halka gibi takılar ve baston, asa gibi çeşitli eşyalardan oluşmaktadır. Bütün bu kıyafetlerde orijinal ve zengin biçimler ile renkler, en çok dikkati çeken unsurlar olarak ön plana çıkmaktadır (Karamağaralı, 1984, s. 20).

Siyah Kalem bir taraftan coğrafyaya –resimler, ortaya çıkmış olduğu coğrafyada öncesi olmayan bir anlayış sergilemektedir- bir taraftan da zamana –resimlerin, yapılmış olduğu dönem itibarıyla öncesi görülmemektedir- kafa tutmuş bir ressam yahut ressamlar topluluğudur. Resimlerde görülen klasik anlamda, yüzeyin tamamında hareketsizlik ve sessizliğin ve bunun sonucu olarak da dinamizmin görülmediği minyatür resmin iki boyutlu dünyasının dışına çıkmış, özgün tasarım anlayışının hakim olduğu resimler dizini ortaya koymuştur. Batur, Siyah Kalem hakkında şunları belirtiyor: “Benim aklıma Uzak Doğu'dan Uzak Batı'ya büyük ve derin bir yolculuğu tamamlamış, Kuzey'e çıkan Güney'e inen bir merdivenin basamaklarında dolaşmış, hünerini sonra rulolara düşürmüş çizgi dışı biri geliyor. Siyah Kalem'den kalan resimlerde, bir filmin provalarına ilişkin ön çalışmaları okuyorum” (Batur, 1999, s. 266). Resimlerin çok geniş bir coğrafi çevre içerisinde, belki de çok geniş bir zaman diliminde sentezlenmiş olabileceğine yönelik çok ciddi belirtiler görülmektedir.

Erginer bu minyatürlerin oluşumuyla ilgili olarak üç farklı yaklaşım üzerinde durmakta olup; bunların üçü de sanatçının hayal gücüne dayanmaktadır. Bu yaklaşımlardan birincisi sanatçının kültürlenme sürecinin bir yansıması olarak çevresinde anlatılan, hayali unsurlarla zenginleştirilmiş yabancı, vahşi uzak bir kültürün insanlarına ait yaşam sahnelerini anlatmaktadır. Sanatçının yaşadığı dönem olarak kabul gören XIV-XV. yüzyıl Türkistan'ında çok çeşitli etnik grupların, inanç sistemlerinin ve özellikle tek tanrılı inanç sisteminin dışında çok sayıda doğa tapınmalarına ait özelliklerin varlığı bu tezi güçlendirmektedir (Erginer, 2004, s. 126). Aynı zamanda bu doğa tapınmalarına ait inanç biçimleri dışında Maniheizm, Brahmanizm, Nesturianizm, Hinduizm, Hıristiyanlık, Müslümanlık gibi dinler de

yoğun bir dağılım göstermektedir. Şu da çok iyi bilinmektedir ki, birçok inanç sisteminde benzer bir şekilde doğüstü evren kurgulamasının referansı, beşeri yaşam biçimi olmuştur. Çoğunlukla da bu tür yaratıklar, örgütlenme, acıkma, yeme-içme, çalışma, eğlenme, dövüşme, kindar yahut sevecen, cezalandırma ve ödüllendirme gibi insanlara ait niteliklere sahiptirler. İnsan gibi bir yaşam sürerler. Diğer bir husus bu minyatürlerin sanatçının mensubu olduğu inanç sisteminin hoşuna gitmeyen öte dünya ile ilgili, iyi betimlenmiş ve doğüstü evrendeki yaratıkların özelliklerini ve yaşam biçimlerini yansıtmalarıdır. Diğerleri de minyatürler, bir söyleneceyi masal dünyasını konu edinmektedir (Erginer, 2004, s. 126). "Rulolara yapılmış, öngörölmüş (tasarlanmış), işlevsel bir yan yana gerilişe göre düzenlenmiş bu resimler, görüntüler, görüntü dörtgenleri, çağımızın çizgi romanlarından kalıbına alışık olduğumuz bir zincir oluşturuyorlarmış. İmdi, bu anlatı özellikleri, ne Doğu'da (başta Binbir Gece Masallarının iç içe geçen halkalı öykülerinde olduğu gibi), ne Batı'da (ünlü Bayeux halısında, vitraylarda, Rönesans kapılarında) yadırganan özelliklerdir-dibi, kökü, kökeni belirgin bir yordamdır bu" (Batur, 1999, s. 263).

Mehmet Siyah Kalem Resimlerinin Özellikleri

Resimlerdeki Konu Özellikleri: Resimlerde konu olarak günlük hayattan çeşitli enstanteneler, iş hayatından kareler, hayvanların güdülmesi ve onların bakımları, görüşme, takdim, eğlence-müzik ve içki, raks, yolculuk vb. sahneler ele alınmıştır. Çoğunlukla demonlar dışında İpek Yolu, kürk yolu gibi ticari bir rota üzerinde bulunan, dört bir yandan yoğun trafiği olan bir ticaret ya da çeşitli dinlere dayalı hac merkezlerindeki değişik yöre ve ülkelerden gelmiş insanlarla ilgili günlük yaşam, insanlar arasındaki morfolojik (ırksal) farklılıklar, toplumsal rol ve statü durumu, işbölümü, insanların ilgi alanları ve meslekleri, giyim kuşam, kapkacak, silahlar, pazar yeri, yerli ve gezgin tüccarların alış verişleri, mal tanıtımları, pazarlıkları, göz bağıcılarının yeteneklerini sergilemeleri gibi konularla ilgilidir. Minyatürlerde bir yaşam biçiminden ziyade bir göç olgusundan söz edilebilir (Erginer, 2004, s. 121). Hem insanlar hem de cin yada şeytan olarak değerlendirilen demonlar, adeta bir janr resmi sahnesi içerisinde gösterilmiştir.

Resimlerdeki Figürlerin Fiziki Özellikleri: Resimlerde görülen figürlerde başlar vücudada göre daha büyük, insanların boyları kısa ve orta boylarda, vücutları iri ve kemikli, kalın ve tıknaz, gövdeleri ise yüksek olarak resmedilmiştir (Görsel 6). Figürlerin en dikkat çekici uzuvlarından birisi elleri olup, adeta bir pençe gibi tuttuğunu kavrar, iri ve aynı zamanda çok kuvvetlidir. Ayaklar yere çıplak basar, iri, yamru yumru, parmaklar uzun tırnaklı ve eğri büğürdür. Demonlar çoğunlukla hareketli, enerjik, kuvvet dolu korkunç yaratıklar olarak resimlenmiş, başlarında kalın bazen budaklı boynuzlu ve kulaklarının yukarısında ve dirseklerinde tüy demetleriyle gösterilmiştir. Yüzler ablak, burun basık ve yassıdır. Bazılarında uzun, gür, siyah veya beyaz sakallar görülmektedir. Yüzlerindeki korkunçlukları dudaklarından dışarı çıkan dişler artırmaktadır. Her ne kadar resimlerde yer alan insan figürlerinde tekdüzelik hakim ise de demonlarda birbirlerinden farklı değişik tipler yaratılmıştır. Ayaklar

iri ve hantal olup, çoğunda düz olarak veya ejder başlı bir kuyruğu vardır ve bu ejder başları da çoğunlukla mücadelelere katılırlar (Karamağaralı, 1984, s. 20). Bu ejder başlı kuyruklar, bir taraftan kendi aralarında bir mücadele verirken, diğer taraftan da bağlı bulunduğu yaratığın da çeşitli yerlerini ısırır vaziyette resmedilmiştir.



Görsel 6. Mehmed Siyah Kalem, ykl. 15.yy. TSM Hazine 2153 112a (33,8X15,6 cm)

Resimlerdeki Kıyafet Özellikleri: Resimlerde genellikle elbiseler düz ve üzerinde herhangi bir desen olmadan kullanılmış, kalın kumaştan astarlıdır. Bu elbiseler, kollar ve bacaklarla birlikte bir bütün olarak vücudu örten ve tek parça olarak ele alınmıştır. Bunların farklı açıklıkları bulunurken; bazıları önden göğüs altına kadar, bazıları bele kadar bazıları ise boydan boya açık olarak resmedilmiştir. Özellikle siyah figürlerde diz kapağın hizasına kadar uzanan belden büzgülü, kısa eteklikler, düz ve desensiz, kalın bir kumaştan astarlı olarak dikilmişlerdir. (Görsel 7). Bazılarında bol paçaya sahip şalvar görülürken; omuzlardan geçirilip uçları öne ve arkaya doğru sarkmış vaziyette görülen atkılar mevcuttur. Figürlerin birçoğunda kıl veya keçeden yapılmış aşağıdan yukarıya doğru daralan, tepeden ponpon veya püskülleri bulunan kavuklar bulunurken; bazılarında kıl, keçe veya kürkten yapılmış, üzeri bir kumaşla üçte bir nispetinde sarılmış, sarığın uçları yandan sarkıtılmış kısa kavuklar görülmektedir. Aynı zamanda kaplan, pars veya herhangi bir hayvan postundan yapılmış, üst kısımları sivri veya yuvarlak, tepesinde tüy veya sorguç bulunan başlıklara rastlanmaktadır. Figürlerin ayaklarında hantal ve büyük çizmeler, yatay halkalar halinde kabarık kıvrımlarla kaplıdır. Elbise renkleriyle uyuşan çizmelerin altı iki sıra kabarık ve demirlidir. Ayrıca uçları bir kısmında sivri bir kısmında hafifçe yuvarlatılmış üstü açık pabuçlar bulunmaktadır. Kadın kıyafetleri erkeklerinkinden başlarına örttükları büyük örtülerle ayrılırlar (Karamağaralı, 1984, s. 24-26). Demonların hepsinde eteklikler görülürken, tamamının başları, gövdeleri ve ayakları çıplaktır. Bazılarında atkı ve şal görülür ve çoğunun kol ve bacaklarında sarı veya yaldızlı boyalı halkalar takılıdır.



Görsel 7. Mehmed Siyah Kalem, ykl. 15.yy.
TSM Hazine 2153 38a (25,7X16,7 cm)



Görsel 8. Mehmed Siyah Kalem, ykl. 15.yy.
TSM Hazine 2153 31b (34X50 cm)

Resimlerdeki Figür-Zemin İlişkisi: Minyatürlerde çoğunlukla kağıt yüzeylerinde büyük boşluklar görülmektedir. Dolu olan yüzeylerde ise gri-bej, gri-yeşil yahut gri-pembe renkler kullanılarak yüzey doldurulmuştur. Ancak bazı minyatürlerde yüzey üzerinde küçük aralıklarda olsa da taşlar ve ağaçlar kullanılmıştır. Adeta çocuk resimlerinde olduğu gibi mekan belirtmeye yönelik çizgiler görülmezken sahneyi doldurma kaygısının olmadığı görülmektedir. Yüzeylerde oluşturulan farklı bölmeler bulunurken; bunların bazılarında resimler kullanılırken bazılarında ise yazılar yer almaktadır. (Görsel 8).

Resimlerdeki Figür Dizilişi: Minyatürlerde ağırlıklı olarak iki ya da üç figür grubu kullanılmış; çoklu figür gruplarına yer verilmemiştir. Bir şekliyle çoklu figürler kendi aralarında küçük gruplar haline dönüştürülmüş ve öyle resmedilmiştir. Burada oluşan yapay grupların kendi içerisinde kaynaşmadıkları görülmektedir. Bazı gruplarda değişik hayvanlar ilave edilmiştir. Çoğunlukla büyük baş hayvanlar ele alınmış olup, bunların bazıları farklı hayvanların uzuvlarının bir araya gelmesinden oluşmuştur. Binek hayvanı olarak at ve eşeğin, özellikle kaburga kemikleri ritmik bir etki yaratacak şekilde ele alınmış ve yoğun olarak da grinin farklı tonlarıyla zenginleştirilmiştir. O ritmik yapı demonların vücutlarında ve sıradan insan figürlerinin kumaş kıvrımlarında da tercih edilmiştir. Resimlerdeki temel yapı bu ritmik dilimlemeler üzerine oturtulmuştur. Ton alanında yapılan bu zenginleştirme, figürlerin üç boyutlu bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Aynı zamanda bu hayvanların hep hareket halinde verilmesiyle de dinamik görünümleri özellikle önemsenmiştir. Aslan, geyik, zümrüdü anka kuşu, aslan ve geyik av sahneleri, çarpışan geyikler, inekler, köpekler ve ejderha gibi mitolojik yaratıklar da ele alınan hayvanlar arasındadır. Bazı hayvanlar bu dünyaya ait iken bazıları ise gerçeküstü alemin bir parçası haline gelmiştir. Nitekim bazen aslanlar gerçek görünümüyle aktarılmışken, aynı aslan diğer bir yüzeyde gerçeküstü, bu dünyaya ait olmayan bir görünümle ifade edilmiştir. Çoğunlukla av sahnelerinde gerçekçi verilen aslan, insan ile ilgili karelerde mitolojik bir görünüm kazanmıştır. Resimlerde kullanılan figürler bir hat üzerinden birbirlerini kapatmayacak şekilde dizayn edilmiştir.

Resimlerdeki Hareket Zenginliği: Resimlerde çok hareketli görünümlerin varlığından söz edilebilir. Özellikle farklı materyallerin resimler içerisinde dinamizmi artırmak için kul-

lanıldığından bile bahsedilebilir. Bu tavırlar ise plastik bir kaygı göstergesi olarak değerlendirilebilir. Nitekim figürün hareketlerinde elde kullanılan sopa yardımıyla dinamik şekil ve hareketler sağlanmıştır. Gerek demonlar gerekse insan figürlerinde durağan bir duruş görmek çok zordur. Aynı durum hayvanlar için de geçerlidir. Karşılıklı oturur durumda bulunan demonlar devamlı birbirleriyle mücadele halinde gösterilmiştir. Bunlar bazen birbirleriyle çatışma halinde, bazen herhangi bir müzik enstrümanı ile, bazen birbirlerine her hangi bir şey takdim ederken, bazen ağaç keserken, bazen birbirleriyle oyun oynarken bazen ise sohbet ederken resmedilmiştir. Ama hepsinde de bir hareket söz konusudur. Demonların kuyruklarının ucundaki hangi hayvana ait olduğu net olarak seçilemeyen dişli bir baş da, daima bir yerlere müdahale ederken ve devamlı saldırgan bir durumda gösterilmiştir. Bu baş bazen kendini taşıyan vücudun kol veya bacaklarına müdahale ederken verilmiştir. Bu durum da resimlerdeki dinamizmi artıran unsur haline gelmiştir. Resimlerde standart duruş ve yürüyüşlerin dışında şiddetli ve zıt hareketlerle, gerçekle ilgisi olmayan pozisyonlara başvurulmuş; vücutlara ve ayaklara garip görünüşler verilmiş ve deformasyona gidilmiştir.

Figürlerdeki Duygusal Yön: Ele alınan figürlerin gerçeküstü yönleri ile duygusallıkları arasında doğru orantılı bir bağlantı kurulmuştur. Bunun sonucu olarak figürler, oldukça gergin, yüzlerinde abartılı bir öfke, hayret ve dehşet görünümüne sahiplerdir. Bunlardaki bu ruhsal yapıda, göçebeliğin vermiş olduğu bir vasıf olarak asabi ve sert mizaçlı karakterin izleri görülebilir. Figürlerde kullanılan konturlar adeta bu gerginliğe uygun olarak çok sert olarak verilmiştir. İnsanlar daima hareket halinde ve uyanık olup, oturanlarda bile sıçramaya hazır bir hal vardır. Daima üzgün, şaşkın, gerilimli yüz ifadeleri demon ya da insan figürlerinde tercih edilirken, gülen ya da ağlayan yüzler görmek hemen hemen imkansızdır. Gerilimin en aza indiği yüzlerde ise bir duygusuzluk söz konusudur.

Resimlerdeki Renksel Durum: Resimlerde genel anlamda nötr bir renk armonisinin kullanıldığından bahsedilebilir. Bunun bir yansıması olarak da renkler çok donuk olarak kullanılmıştır. Özellikle kahverengi, kiremit kırmızısı, kızıl, bordo, mavi, lacivert ve siyahın birçok tonu kendi içerisinde kontrastlık oluşturacak bir şekilde kullanılmıştır. Bazı figürlerde siyahın çok güçlü bir şekilde kullanılması, o figürlere zenci etkisi vermektedir (Görsel 7). Resimlerin hemen hemen tamamında saf ve parlak renkler çok küçük yüzeylerde görülür. Renklerin kendi içerisinde farklı açık koyu tonlarda kullanılması figürlere bir modle katmakta ve üç boyutlu görünümü güçlendirmektedir. Bu resimleri dönemi bakımından karakteristik ve yenilikçi kılan en önemli unsurlardan bir tanesi de zaten renk ve ton anlayışındaki bu arayışlardır (Karamağaralı, 1984: s.32-33).

Mehmet Siyah Kalem Resimlerindeki “Demonlar”

Burada yer alan resimlerde, insanlar, eşekler ve atlar gibi hayvanların dışında ağırlığını hayvanla insan arasındaki yaratıkların oluşturduğu canlılar resmedilmiştir. Bu garip aratıkları İpşiroğlu “demon” diye adlandırıyor. (Görsel 9). Demon olarak tanımlanan bu canlılar,

insana kötülük yapan, doğaüstü güçleri bulunan, korkunç görünüşlü ruhsal varlıklardır. Aslında bunlar tam anlamıyla şeytana karşılık gelmektedir. Demonlar insanların düşmanıdır. Orta ve Kuzey Asya Türk ve Moğol toplumlarında yolculukları sırasında insanların yollarını şaşırtırlar, onlara dolap çevirirler belki de en önemlisi onların ruhlarını çalmakla uğraşırlar (Turan, 2004, s. 115).



Görsel 9. Mehmed Siyah Kalem, ykl. 15.yy.
TSM Hazine 2153 48a (15,6X27,3 cm).



Görsel 10. Mehmed Siyah Kalem, ykl. 15.yy.
TSM Hazine 2153 129b (18,9X27,6 cm).

Demon tasvirlerine İran, Hint, Çin, Tibet ve Japon resimlerinde de bol bol rastlanmaktadır. Şamanizm, Brahmanizm, Hinduizm'de ve Lamaizm'de devler önemli yer tutarlar. Asya'nın her bölgesinde halk arasında, korku saçan varlıklar olarak anlatılan demonlarla ilgili çeşitli efsaneler dolaşır; demonlar insanları kaçırrır (Görsel 10), insanlarla mücadele eder, birtakım ayinler yaparlar (Karamağaralı, 1984, s. 23). Ancak her bölgenin demon tasvirleri farklıdır. Buradakiler iri bir insan yapısında, çok hareketli, hırslı ve dehşet verici yaratıklardır. İran bölgesi demonları ile aralarında bazı benzerlikler görülse de ifadeler tamamen ayrıdır. İran bölgesi demonları hareketli, enerjik, hırslı ve dehşet saçan mahluklar değillerdir (Karamağaralı, 1984, s. 33) (Görsel 11).

Yer-gök ikiliğini tanımlayan bir düşüncenin ürünü olarak değerlendirilen bu garip ve bir o kadar da ilgi çekici olan yaratıklar, aynı zamanda iyi ve kötü ikilemi olarak da değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme ile iyi-kötü, yer-gök ikiliği bir taraftan insana benzeyen imgelerle anlatılmaya çalışılmış ve insanın karşısına ona benzeyen bir canlı olarak demonlar konmuştur. Hayal gücünün ürünü olan bu güçlü varlıklar, ruhlarla dolu bir dünyada gizli doğa güçlerini demonlaştıran ve bu yoldan onları bağlamaya çalışmaktadır. İnsana benzer şekilde çizilen bu yaratıklara bakıldığında, demon kılığına girerek cinlere karışmış, gerçek

içgüdülerin akışına kendini kaptırmış insanlarla karşı karşıya kalınmış gibi bir etki görül-
mektedir (İpşiroğlu, 1985, s. 88).



Görsel 11. Mehmed Siyah Kalem, ykl. 15.yy. TSM Hazine 2153 37b (23,7X19,3 cm)

Siyah Kalem'in bu tür yaratıkları neden çizdiği yönünde bir görüş ortaya atıldığında Türk mitolojisinin tarihsel kaynakları hemen ön plana çıkmaktadır. Nitekim Türk Mitolojisinde yeraltına mensup kötü ilah ya da ruhlar zümresinin başında, şeytana karşılık gelebilecek olan ve güçlülük olarak değerlendirilen ve bir açıdan da ölüm tanrısı olarak kabul edilen Erlik, önemlidir. Eski Uygur Budist metinlerinde yer altındaki karanlık dünyanın hakimi, ölüm ruhu Yama'ya Erklig Yama denilmektedir. Bu Erklig Şamanlığa bağlı olanlar tarafından kötü ruhların başkanının adı olarak kullanılmıştır (Kaya, 2011, s. 72). İnsanlara ve hayvanlara hastalıklar ve korkunç felaketler getiren Erlik, fiziki olarak atletik vücutlu, yaşlı bir adam, kömür gibi kara kaşlı, gözlü, dizlerine kadar uzamış ikiye ayrık sakallı, köpeğin azı dişi gibi bıyıklı, tokmağa benzer çeneli, ağaç kökleri gibi boynuzlu ve kıvrıkcık saçlı olarak tanımlanmıştır. Erlik kanlı yemekler yer, akciğer kanı içer, yük hayvanına ya da kel bir öküze biner; yer altındaki gölleri, ırmakları, deniz ve deniz canavarlarını idare eder ve vakitlerini çoğunlukla oyun ve eğlenceyle geçirir (Kaya, 2011, s. 73). Ancak bunun dışında Umay'la ilgili olan Albastı, Alkarısı gibi kötü ruhlar da vardır. Dişi ruh olarak Umay Gök tanrıyı temsil eden hükümdarın hanımına denk gelir; O, hanım Umayı temsil eder (Parman, 2004, s.130). Umay iyesi sadece insan yavrusuna yönelik bir davranış değil, aynı zamanda bütün canlıların yavrularını büyüyünceye kadar korumak ve kollamakla yükümlüdür. Umay iyesi hakkında Mahmud Kaşgari kadın doğduktan sonra çıkan son olarak bir tanımlama yapar. Bunun aslında adı "eş-son yani plasentan"dır. Kadınlar, Umay ile tefeül ederler, Umay'a taparlarsa oğul olur, derlermiş (Kalafat, 1999, s.18). Daha sonra bir birey olarak varlık gösterecek olan çocuk, anne karnında plasenta ile yani Umay ile tek bir ruha sahipken, doğumla birlikte ondan, eşinden ayrılmaktadır. Lacan, göbek kordonunun kesilmesinin bebeği annesinden değil anatomik eşinden, plasentadan ayırdığına dikkati çeker. Aslında ilk ayrılık ve eşin ilk

ortaya çıkışı bu olayla olur (Parman, 2004, s.131). Plasenta Kazak ve Kırgız kadınlar tarafından toprağa gömülür ve etrafı tütsülenir. Umay iyesi Bengü taş yazıtlarında çocuk için çok önemli bir misyona sahip olup, koruyuculuk görevini, doğum sırasında, doğumdan sonra, çocuklar ergenlik çağına ulaşıncaya ve adını kazanıncaya kadar sürdürür. Yakut Türkleri tarafından Ayısıt olarak adlandırılır. Avrupa sahasındaki Türkler, günümüz Orta Asya ve Sibirya Türk kavimleri arasında çoğunlukların ve loğusa kadınların koruyucu iyesi olarak fonksiyonunu sürdüren Umay, bu yörelerde de aynı adla anılmaktadır (Kalafat, 1999, s.18). Sigmund Freud çocuk doğduktan sonra beraber çıkan eşe arabulucu, birleştirici bir işlev yüklerken bu eşi hem iyimserliğin hem de kötümserliğin temsili olarak değerlendirir. Bu eşin ilk etapta benliğin koruyucu meleği olarak iyimserlik yönü ortaya çıkarken, giderek kötü yöne dönüşürken ona düşmanlık eden bir hale gelir. Bu değişimin nedeni, bireyi bazı eylemelerinin ya da eğilimlerinin sorumluluğunu almaktan bilinçdışı olarak kaçmaya zorlayan takıntılı suçluluk duygusudur. Burada sorumluluk gizli bir şekilde maskeli ve tanınmayacak bir öteki bene, diğer bir şekilde ifade edilirse eşe devredilir. Tüm bu yaşananlardan sonra da benlik kendinin gizli düşmanı haline gelir. Bir yönüyle buradaki eş bir zıt benlik halini alır; şeytan biçiminde ortaya çıkar, kişinin reddettiği kendi ölümlü, dayanıksız bölümünün yerine geçer. Aslında Siyah Kalem bu tiplerle insanın kötü olmakla birlikte onsuz yapamayacağı eşlerini çizmiştir. Yani buradaki demonları, insanın kendine yabancı olarak görmek istemediği yanını. İnsanın, sarhoş, kendinden geçmiş, tanımak istemediği eşini; kendinde kötü, zavallı, acemi gördüklerini (Parman, 2004, s.134).

Demonların sürrealist resimlerle birleştiği noktaların başında mitsizimle kurgulanmaları ve derinliklere inen bir düşünce biçimine sahip olmaları gelmektedir. Resimler içerisinde zıtlıklardan oluşan bir görünüm dikkati çekerken, düşünle gerçeğin yaşam ile yaşam dışı unsurların birlikteliği görülmektedir. Resimlerde birbirinin zıddı olan düşünle gerçeğin, ölümün, söylenebilene söylenemeyenin, alçakla yüksekliğin kontrast olarak görülebildiği manevi bir nokta yansımaktadır. Resimler yalnız imgesel veya gerçek olanın birlikteliğinden, hiçe indirgenebilen algılarla, düşlere karışan görünümle birleşmektedir. En anlamsız biçim bile her şeyin göstergesi olabilmektedir (Ersoy, 1998, s. 131).

SONUÇ

Sanatçı eserini ortaya koyarken, yaşamış olduğu deneyimlerden, duygu ve düşüncelerden oluşan bir sentez kullanmayı, eserin özgünlüğü ve değeri bakımından çok iyi tasarlamalıdır. Bu öznel yaklaşımlar ise, o sanatçının içinde hayat bulduğu toplumun yaşadığı coğrafyadan, iklimten ve kültürel değerlerden bağımsız olarak düşünülemez. Bu kültürel değerlerin sanat eseri içerisinde bir imge olarak kullanılması, bir taraftan o topluma özgü kültürel değerlerin devamlılığı bakımından önem arz ederken, diğer taraftan da taşımış olduğu özgünlük bakımından, gerek ulusal gerekse uluslararası alanda, sanatsal yapıda yaşanan çeşitliliğin de artmasına neden olmaktadır. Toplumların sahip olduğu mitolojiler de taşımış oldukları özge yapıdan dolayı önemli bir yapıya sahiplerdir. İşte toplumların yaşanmışlıkları

ve dolayısıyla da kültürel geçmişleri ve dinamikleri hakkında bilgi veren mitolojik unsurlar, sanat nesnesi olarak kullanıldığında, bir taraftan taşımış oldukları pitoresk yapıdan dolayı zengin bir görünüm oluştururken, diğer taraftan da toplumun hafızası hakkında bilgiler vermektedir. Bu konuda Batı resim sanatı güzel bir örnek teşkil etmektedir. Nitekim Batı resim sanatının tarihsel geçmişinde Yunan ve Roma mitolojilerinin çok baskın olduğu görülmektedir. İşte Sürrealizm sanat akımı bir yönüyle mitolojik mekanların görünümelerini resim yüzeyi üzerinde kullanmıştır. Farklı mekanlarda farklı malzemelerin kullanılmasıyla gerçeküstü bir alemin kapıları aralanmıştır. Aynı ve gerçek yaşamda hiçbir zaman bir araya gelmeyecek nesnelere, aynı mekan içerisinde verilmiştir. Gerek insan gerekse hayvan figürlerinde yapılan müdahalelerle gerçeküstü aleme ait unsurlar resim yüzeylerinde yoğun olarak kullanılmış, yapılan deformasyonlarla canlılar gerçek görünümlerinden uzaklaştırılmıştır.

Türk resim sanatı içerisinde önemli bir yere sahip olan Mehmet Siyah Kalem resimlerinde zengin Türk kültürü ve mitolojisine ait unsurları görmek mümkündür. Bu resimler, gerek ele alınan konular gerekse konuları ifade ediş biçimindeki yaklaşımlardan dolayı çağının çok ilerisinde bir görünüm arz etmektedir. Yaklaşık olarak XIV. ya da XV. yüzyıllarda üretildiği tahmin edilen bu resimlerde modleyi vermeye yönelik yapılan müdahaleler çok kusursuzca ifade edilmiştir. Hakim olan minyatür resmin perspektiften uzak, standart olarak oluşturulmuş ve bireysellikten uzak tavrına karşı Siyah Kalem resimleri, karakteristik ve öncü bir nitelik taşımaktadır. Yüzyıllar sonra birçok sanatçıya ilham verecek eserler, döneminin çok ilerisinde olma özelliğinin yanında, kusursuz ifade biçimleriyle daima kendini gündemde tutmuştur. Yaklaşık altı yüz yıl sonra bile sanatçılara kaynaklık etme özelliğini yitirmemiştir. Günümüz sürrealist sanatçıları bu resimlerden almış oldukları ilhamı her ortamda dile getirmişlerdir. Bu resimler Türk resim sanatına o kadar nüfuz etmiştir ki, üretilmelerinin üzerinden yüzyıllar geçmiş olmasına rağmen, etkilerini hala çok güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Nitekim XX. yüzyıl çağdaş Türk resim sanatını oluşturan, özellikle sürrealist yaklaşımlarda, Mehmet Siyah Kalem'in izlerini görmek mümkündür.

Kaynakça

- Aksel, M. (2011). *Sanat ve Folklor*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Arslan, N. (1997). *Yüksel Arslan*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-1 İstanbul: Yem Yayın.
- Aslanapa, O. (1993). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Batur, E. (1999). Fatih Albümü, Mehmed Siyah Kalem İçin Bir Cin Fısıltısı. *Sanat Dünyamız*. 73, 263- 276.
- Buğra, H. B. (2000). *Cumhuriyet Döneminde Resim Edebiyat İlişkisi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BÜYÜK LAROUSSE-15. (1986). İstanbul: Interpress Basın ve Yayıncılık A.Ş..
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahtarları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çubukçu, İ. A. (1991). *Türk Düşünce Dünyasında Felsefe Hareketleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ekrem, I. (2004). Şölen ve Büyü Mehmed Siyah Kalem'in Gizemli Dünyası, *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7-12.
- Erginer, G. (2004). Siyah Kalem Minyatürlerine Farklı Yorumlar. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 119- 127.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Esin, E. (2004). Muhammed Siyah Kalem ve İç Asya Türk Geleneği. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 63-96.
- Esin, E. (2006) *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1991). *Anadolu Uygarlığı*. İstanbul: Der Yayınları.
- Güleryüz, M. (2004). Modern Türk Resmi İçin Önemli Bir Dayanak: Siyah Kalem. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 143- 147.
- Işın, E. (2004). Şölen ve Büyü Mehmed Siyah Kalem'in Gizemli Dünyası. *Ben Mehmed Siyah*

Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 7-12.

İpşiroğlu, M. Ş. (1985). *Bozkır Rüzgarı: Siyah Kalem*. İstanbul: Ada Yayınları.

Kalafat, Y. (1999). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Karaca, F. (2003). *Sürrealizm ve Sanat*. Ankara: Düşle Edebiyat ve Kültür Dergisi, 20, 21.

Karamağaralı, B. (1984). *Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Karamağaralı, B. (2004). *Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler*. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 13-60.

Kaya, M. (2001). *Mitolojiden Efsaneye Türk Mitolojisinin Türkiye'deki Efsanelerde İzleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Parman, T. (2004). *İnsanın Eşi olarak Demon*. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 129-134.

Passeron, R. (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Rosenberg, D. (2000). *Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Roxburgh, D. J. (2004). *Saçaklardaki Tasvirler: Mehmed Siyah Kalem ve Türkmen Sanatçıların Cevapları*. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 97-111.

Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Tansuğ, S. (1986) *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turan, G. (2004). *Siyah Kalem'in "Ötekiler"i*. *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinler Ustası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 113-118.

Yenişehirlioğlu, F. (1993). *Sanatta Osmanlı İmparatorluğu Fransa Etkileşimi*. *Osman Hamdi*

Bey ve Dönemi. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 57-68.

BİR ÇAĞDAŞ SANAT STRATEJİSİ OLARAK ZANAAT VE KOLEKTİVİTE

CRAFT AND COLLECTIVITY AS A STRATEGY OF CONTEMPORARY ART

ÖĞR. GÖR. FUNDA SUSAMOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
fundasusam@gmail.com

Geliş Tarihi: 27.02.2014

Kabul Tarihi: 14.06.2014

Öz: Çağdaş sanat alanında zanaat kavramının, sosyal ve politik uzantıları ile sanat gündemine yeniden taşındığını görmekteyiz. 20. yüzyıl görsel kültür politikalarının etkileri ve modernist sanatın dışarıda bıraktığı el becerisini, kavram olarak yeniden mercek altına alan örnekler, dışarıda kalan bilgiyi tekrar gözden geçirme olanağı sunmaktadır. Konu bu makalede, bilgi ve deneyime dayalı geliştirilen beceri ile ilişkili olan zanaat ve onun kolektivite kavramı ile olan bağı özelinde ele alınmaktadır. Ardmore Seramik Atölyesi'nin Güney Afrika'da AIDS konusuna dikkat çekmek üzere yaptığı üretim ve sanatçı Ai Weiwei'in "Ayçiçeği Çekirdekleri" projesi üzerinden zanaat ve kolektivite kavramları bir çağdaş sanat stratejisi olarak incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Zanaat, Beceri, Kolektivite, Çağdaş Sanat, Ardmore Seramik, Ai Weiwei.

Abstract: The concept of craft in contemporary art, has been brought back to agenda of art with its social and political extensions. The impact of 20th century visual culture policies and modernist art excluding the hand skill, the examples bringing back the concept under the spotlight, offers the opportunity to review again the bating information . The topic in this article discusses in private, the concept of craft associated with knowledge and experience based development of skill, and its bond with the concept of collectivity. As a contemporary art strategy the concept of craft and collectivity are examined through the Ardmore Ceramic Studio's production to draw attention on AIDS in South Africa and the artist Ai Weiwei's "Sunflower Seeds" project.

Keywords: Craft, Skill, Collectivity, Contemporary Art, Ardmore Ceramics, Ai Weiwei.

Bir Çağdaş Sanat Stratejisi Olarak Zanaat ve Kolektivite

Sanatın zanaat ile yollarının ayrılması, geçmiş 18. yüzyıla kadar uzanan bir konudur. Hüner ve bilgiye dayalı yapılan tüm insan etkinlikleri bütüncül bir kavrayış ile “techne” olarak ifade edilirken; zanaat, sanat ve bilim ayrı alanlar olarak varlık göstermeye başlar. Bugün ise çağdaş sanat alanında zanaat kavramının, sosyal ve politik uzantıları ile sanat gündemine yeniden taşındığını görmekteyiz. 20. yüzyıl görsel kültür politikalarının bir uzantısı ve modernist sanatın dışarıda bıraktığı el becerisini, kavram olarak yeniden mercek altına alan örnekler, dışarıda kalan bilgiyi tekrar gözden geçirme olanağı sunmaktadır. Konu bu makalede iki ayrı yaklaşım üzerinden, bilgi ve deneyime dayalı geliştirilen beceri ile ilişkili olan zanaat ve onun kolektivite kavramı ile olan bağı özelinde incelenecektir.

Glenn Adamson “Zanaat Üzerinden Düşünme - *Thinking Through Craft*” adlı kitabında, “beceri” kavramının pratik anlamda sadece bir şeyi nasıl yapacağını bilmekten öte, bir kişinin kendisini inşa etme sürecinde önemli bir sosyal güç olduğunu tartışmaktadır. Kavramın zihinsel ve manuel (elle işletilen) olarak kendi içinde ikiye ayrılmasının, eksik bir kavrayışa neden olduğunu savunur. Becerinin içeriğindeki sorun çözme, risk alma ve karar verme süreçlerine dikkat çekmektedir. Yaparık anlamak ve yol almak, zihinsel olarak edilgen olmayan, deneyimi merkez alan bir süreç olarak ele alınmaktadır (Adamson, 2007, s. 69-73).

Beceri kazanma, ustalaşma sürecini merkeze alan zanaat, işbirliğine dayalı sosyal bir süreçte şekillenmesini yanı sıra üretim alanı kolektif bir belleğin parçası olarak değerlendirilmektedir. Richard Sennett “Zanaatkar” adlı kitabında bu konuya vurgu yapmaktadır; “Sanat, benzersiz ya da en azından ayırt edici olan bir çalışmaya dikkat çeker gibidir; oysa zanaat daha anonim, kolektif ve süregelen uygulamaları tanımlar” (Sennett, 2009, s. 92).

Birçok kişi veya nesnenin bir araya gelmesi sonucu olan, ortaklaşa yapılan anlamındaki, kolektivite kavramı; mutlak yaratıcı modernist sanatçı figürünün yerini alan sanatçı kolektifleri ve ortaklaşa gerçekleştirilen projelerle sanat gündeminde yaygınlık kazanır. Zanaat kavramının çağdaş sanat alanında tekrar görünür olması da kolektif bellek ve zanaatın sosyal bağlarıyla yakında ilişkilidir. Sennett’in önerisi, gündelik hayatın içindeki bir figür olarak zanaatkarın, hayata karşı tutum ve davranışlarını modern toplumda yitirilen bir tavır olarak tekrar ele alınmasıdır. Hayatı kavrama şekli olarak bizzat tecrübe etme ve bir yaşantı üzerinden bilgi edinme deneyimi öne çıkarılmaktadır.

Çağdaş sanat alanında benzer bir tutum ile sanatın gündelik hayata yaklaşma ve ortak bir belleği dönüştürme gayreti bir strateji olarak okunur hale gelir. Bu yaklaşımın köklerini Joseph Beuys, 60 hareketleri sonrasında sanatın baktığı alanda yaşanan değişimi, sanatçının bir figür olarak toplumda aldığı konuma ilişkin görüşlerini “Sadece Birkaç Kişi Değil, Herkes Davetli” başlıklı konuşmasında ifade etmektedir.

İnsanlar ister sanatçı, makine montajcısı ya da hemşire olsun, konu bütüne katılmak-

tan ibaret. Sanat duyarlılığın bir biliş organı haline getirildiği ve böylece biçimsel mantıktan çok farklı alanları araştırdığı bir sahaya bakar (Beuys, 2011, s. 953).

Bu bakış açısı, sanatın kolektif bir bilince katkı sağlaması ve toplumsal hayatın bizzat parçası olması görüşü üzerine şekillenmektedir. Modernist sanatçının biçim üzerine yükselen yaklaşımı yerini toplumsal olanla daha doğrudan ilişki kuran bir tavıra dönüşmüştür. Bu doğrultuda sanatın gündemi ekonomi, yerel üretim ve değer, toplumsal bellek ve kimlik konuları üzerinden bakış açısını zanaat alanına tekrar çevirmiştir.

Bu metinde konu zanaat ve kolektivite çerçevesinde, çağdaş sanat alanından iki ayrı örnek üzerinden incelenecektir. İlki 1985 yılında Güney Afrika'da kurulmuş olan sanatçı ve zanaatçı kolektifi Ardmore Seramik Atölyesi ve AIDS konusuna dikkat çekerek, halkı bilinçlendirmek üzere yaptıkları üretim üzerinden ele alınacaktır. Atölye'nin üretimi olan seramik çömlekler 2011 yılında düzenlenen 12. İstanbul Bienal seçkisine dahil olmuştur. Bienal çerçevesi sanatçı Felix Gonzalez-Torres'in, kişisel olanın aynı zamanda siyasi de olduğu vurgusunu yapan, genelde "İsimsiz" olarak adlandırdığı ve gündelik nesnelere kurguladığı kavramsal yaklaşımı üzerine şekillenmiştir. Sanatçının özel hayatının uzantısı olan üretimi, 70'ler sanatında AIDS ve cinsel kimlik kavramlarını gündeme taşımıştır. Bu bağlamda sergide yer alan seramik parçalarında yer alan, el dekoru boyama illüstrasyon ve rölyefler AIDS hastalığı ve korunma konusuna alışık olmayan bir formda dikkat çekmektedir. (Görsel 1-2).



Görsel 1-2. Ardmore Seramik Atölyesi. (2011). Seramik Tabak.
<http://bibbiforsman.blogspot.com>.

Güney Afrika hükümeti'nin HIV ve AIDS karşısındaki tutucu tavırları, sanatçıları Zulu kültürünün bir parçası olan hikayelerle anlatı geleneğini, seramik çanak ve çömleklerin üzerinde konuyu hikayelendirerek bir farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Çanak ve çömlek geleneğinin yerel halk için tanıdık oluşu, ürünlerin izlenirliğini ve iletişim kurma gücünü arttırmaktadır. Sergide yer alan çömleklerin, el boyaması illüstrasyon ve rölyefleri güncel bir konunun geleneksel bir teknik ile doğrudan hikayelendirilme şekilleri çarpıcıdır. Canlı

renkli dekorları ile yerel etkilerini korurken bu zamana ait bir bilgi taşımaktadırlar. (Görsel 3).



Görsel 3. Ardmore Seramik Atölyesi. (2008). Yeşil Aids Canavarı / The Green Aids Monster. <http://www.gerisch-stiftung.de>.

Önemli bir diğer nokta, bu işlerin tek bir kişinin tasarımı ve uygulamasından ziyade kolektif bir üretim pratiğine dayanmalarıdır. Atölye'nin ilk kuruluş amacı seramik tekniklerinin öğrenilmesi süreci, ustanın amatöre bilgiyi aktarmasının farklı süreçlerinde işler elden ele geçmektedir. Burada amatörlük verimli bir alan olarak görülmektedir. "Amatör" kelimesi kabaca "seven, sevgili" anlamında Latince "*amare*" sevmek kökünden gelmektedir. Sanat alanında amatör, genel anlamda eleştirel bakış açısından yoksun, salt kendini memnun etmek üzerine kurulu bir ters kutup oluşturmaktadır (Adamson, 2007, s. 140). Ancak bu projede gündeme gelen, amatörlük durumunun bir tür potansiyele çevrilmesi ve bir ortak bilinç yaratmak üzere hareket etmesidir. Çalışmaların bir ustalık sergilemekten ziyade, canlı ve neşeli karakteri, taşıdığı bilginin ağırlığı ile yarattığı çelişki dikkat çekicidir. (Görsel 4-5).

Bir alanda deneyim ve beceri kazanma sürecinin farklı aşamalarında birlikte üretme ve düşünme pratiği güçlenmekte ve bir ortak bellek oluşmaktadır. Atölyenin bienalin bir parçası olma nedeni aynı zamanda bu kolektif dönüşüme olanak sağlaması, yerel halkın seramik tekniklerini öğrenme olanağı bulduğu, üretimin bir gelire dönüştüğü ve beraberinde seminerler, çeşitli sağlık hizmetlerinin gerçekleştirildiği bir sosyal sorumluluk alanına dönüşmüş olmasıdır.



Görsel 4-5. Ardmore Seramik Atölyesi.
<http://www.nightjartravel.com/art-craft/ardmore-ceramics>.



Görsel 6. Weiwei, A. (2010). Ayçiçeği Çekirdekleri / Sunflower Seeds.
<http://blog.edwardbrydon.com>.

İncelenecek ikinci örnek, Çinli sanatçı Ai Weiwei'in 2010 yılında Londra'da Tate Modern sanat merkezinde sergilediği "Ayçiçeği Çekirdekleri" projesi de kolektif bir üretim sürecinin sonucunda gerçekleşmektedir. (Görsel 6). Galeri alanını dolduran yüz ton porselen çekirdeğin yapım süreci, serginin asıl vurgu noktasıdır. Her biri el boyaması olan porselen çekirdek taneleri, seramik üretim geleneği olan Jindezeng kasabasında, 1600 zanaatkarın işbirliği ile üretilmiştir.

Ai Weiwei izleyiciyi sergi alanına yığılan porselen çekirdeklerinin üzerinde yürüme ve içine gömülme deneyimini yaşamaya davet etmektedir. (Görsel 7-8). Uzaktan algılanan gri yığına yaklaştıkça görülen çekirdek taneleri ve ardından da her birinin aslında çekirdek değil porselen, el boyaması parçalar olduğunun fark edilmesi soru işaretleri uyandırmaktadır.

Yığının içindeki biricik algısı çarpıcıdır ve kişiyi doğrudan bu işin üretim şeklini ve üretim nedenini sorgulamaya itmektir. Sergi süresince internet üzerinden izleyicilerin sorula-

rına cevap verildiği bir tartışma platformu oluşturulmuştur. Sanatçının dikkat çekmek istediği Çin endüstrisi, kitle tüketimi, kıtlık ve kolektivite kavramı da beraberinde tartışmaya açılmaktadır.



Görsel 7-8. Weiwei, A. (2010). Ayçiçeği Çekirdekleri / Sunflower Seeds. <http://en.wikipedia.org>, Kaynak 6: <http://artradarjournal.com>.



Görsel 9-10. Weiwei, A. (2010). Ai Weiwei: Ayçiçeği Çekirdekleri / Ai Weiwei: Sunflower Seeds Belgesel Görüntüleri. <http://www.aiweeweiseeds.com>.

Projenin ekonomiyle olan doğrudan bağı göz ardı edilemez. Porselen üretiminin zahmetli geleneği, o coğrafyanın tarihinde taşıdığı önem ve ağırlığı doğal olarak günümüzde çözülmektedir. Seramik üretimin gündelik hayatın içinde fonksiyonunun zayıflaması ile birlikte, geleneksel Çin seramik endüstrisinin parçası olan yöreler bugün ekonomik olarak sıkıntı yaşamaktadır. Sanatçı bu bölgelerde yaptığı uzun araştırma sürecinde bu bilgi ve geleneği çağdaş hayatın içine nasıl taşıyacağını düşündüğünü ifade etmektedir. Projenin yapım sürecini belgeleyen videolar, kasaba halkının aslında ne anlama geldiğini çok kavramadıkları, ancak bir gelir kaynağı olan bu işin bir parçası olmaktan memnun olduklarını ifade etmektedir. (Görsel 9-10). Neredeyse tüm kasabanın bir aşamasında çalışma imkanı bulunduğu proje, insanların gündelik hayatının parçası olarak, evinde, yemek yaparken, birlikte vakit geçirirken bir yandan üretim sürecini devam ettirebilmesi, gündelik hayatın içine kolaylıkla yerleşebilmesi bu memnuniyeti desteklemektedir.

Projenin üretim sürecinin kasaba tarihinde hatırlanır bir ortaklık yarattığı ifade edilmektedir. Projenin kurgusundaki politik gönderme ülke tarihi ile de yakından ilgilidir ve sanatçının kültürel değer ve sosyal tarihi sorguladığı yaklaşımı geçmiş işlerinde de okunaklıdır. 1995 yılında gerçekleştirdiği performansın fotoğraf serisinden oluşan “Han Dynasty Çömleğini Düşürmek” adlı çalışması, iki bin yıllık gelenek ve kültür mirası kabul edilen antik çömleğin kırılması eylemini gösterir. (Görsel 11).



Görsel 11.Weiwei, A. (1995). Han Dynasty Çömleğini Düşürmek / Dropping a Han Dynasty Urn. <http://arttattler.com/archiveiweiwei.html>.

Tarihi bir nesneyi yok etme eylemi, beraberinde taşıdığı anlama dikkati çevirirken, sanatın ve kültürün sosyal rolünün değişimine işaret etmektedir. “Ayçiçeği” de bir simge olarak Çin imparatorluk tarihi süresince, güneşe yüzünü dönen, imparatoru ve ona olan sadakati simgelemiştir, sanatçı bu kez ayçekirdeklerini kullanırken çoğunluğun gücünü vurgulamak istemiş ve daha sonraki dönemlerde Çin yönetimini eleştiren söylemleri gözaltına alınmasına neden olmuştur. Kültürün iktidar ile olan ilişkisi ve politik bir araca dönüşmesi bu kez sanatçının elinde yeniden kurgulanmaktadır.

Çağdaş sanat alanında yer bulan bu iki örnek, sanatın hayata yaklaşma stratejisini gerçekleştirme gayretindedir. Ancak strateji kavramının sistem ile olan bağı, çağdaş sanat alanında da bir soru işareti yaratmaktadır. “Strateji” kavramı, Michel de Certeau’ya göre kurum ve güç odakları dahilinde hareket ettiği gerçeğini içinde barındırmaktadır, “stratejiler, ait olunan bir mekan ya da kurum aracılığıyla korunan ve onları bu biçimde destekleyen erkle ilişkilerini, nesnel hesaplamalar ardına saklarlar” (De Certeau, 2008, s. 55). Bienal, müze işbirliği gibi büyük organizasyonların parçası olarak sanat alanında varlık gösteren bu iki proje de, yerleşik sistem dahilinde eleştirisini ortaya koyabilmektedir. Çağdaş sanat alanında 80’ler sonrasında yaygınlaşan, temelde ekonomik bir yaklaşımın ürünü “proje” kavramının, samimiyetle girilmiş bir dönüştürme arzusu olup olmadığı ve sonuçta sistemde gerçek bir değişim yaratıp yaratamadığı konusu da bir soru işareti olarak varlığını korumaktadır.

Hiç kimsenin, bu post-sosyalist ekonomik tiyatroya katılmamak gibi bir seçeneği yoktur ve (çağdaş) sanatçı da bir istisna değildir. Herkes gibi o da her yere nüfuz etmiş

girişimcilik mantığını uygulamalı ve projelendirilmiş kültürel deneyimler arasındaki serbest rekabet ortamına katılmalıdır (Esanu, 2013, s. 122).

Çağdaş sanatın parametreleri dahilinde tartışmaya açılan konulardan biri olarak kolektivitte, zanaat ile yerel ve sosyal bağları üzerinden ilişkilendirilmekte, verimli bir alan olarak ele alınmaktadır. İncelenen her iki yaklaşımda da zanaat hayatın içine sızmak ve ortak bir değişim yaratmak üzere bir araç olarak kullanılmaktadır. İlk örnekte bir zaanati öğrenme süreci ve atölye ortamında iş bölümü bu ortak belleğin oluşmasında merkezdeyken, ikinci örnekte zaten var olan ancak işlerliğini yitirmiş bir tecrübe tekrar proje kapsamında kolektif bir üretimin parçası haline gelmektedir. Her iki projenin odak noktası kolektif üretim sürecinin kendisidir, ortaya çıkan ürünler bir sonuç olarak sergide yer almaktadır. Uygulamanın kendisi bir tür odak noktası olmaktan öte, zanaat kavramının sağladığı sosyal olasılıklar, yerel kültür ve ekonomik politikalar ile olan doğrudan ilişkisi, ağdaş sanatın ilgi alanına girme nedeni olarak görülebilir.

Kaynakça

Adamson, G. (2007). *Thinking Through Craft*. Oxford: Berg Publishers.

Beuys, J. (2011). Biçim Karşısında Tutumlar. C. Harrison, P. Wood (Ed.) (S. Gürses, Çev.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (s. 951-953). İstanbul: Küre Yayınları.

De Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-I*. (L. A. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Esanu, O. (2013). Çağdaş Sanat Aslında Neydi? Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri. A. Artun, N. Örgü (Ed.). (N. Örgü, Çev.). *Çağdaş Sanat Nedir?* (s. 95-123). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sennett, R. (2009). *Zanaatkar*. (M. Pakdemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

MARDİN SÜRYANİ KİLİSELERİNDE RESİM

PAINTING IN MARDIN SYRIAC CHURCHES

YRD. DOÇ. **SERDAR TOKA**

Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi
serdartoka@gmail.com

Geliş Tarihi: 09.05.2014 | Kabul Tarihi: 16.06.2014

Öz: Mardin'deki Süryani dinsel sanatında iki tür resme rastlamaktayız. Birincisi, yok olmanın eşiğinde olan geleneksel basma sanatındaki resimlerdir; konuları ya bilinen Hıristiyan konularıdır ya da Süryanilere özgü olanlardır; renkleri ve tarzı bakımından ise oldukça nitelikli ve özgündür. Bu resim türü, perdelerde, çeşitli örtülerde ve dinsel kıyafetlerde, dinsel tasvirler, semboller ve ikonlar ya da bunların bileşimleri şeklinde kendini gösteren bir Süryani karakteristiğidir. İkincisi ise Süryani kilisesine sonradan girmiş olan figüratif tuval resmidir. Bu resimler ikonografik açıdan anlamlıdır ve Süryani cemaatinin bu yöndeki beklentilerini karşılamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Süryani, Sanat, Resim, Basma Resmi, Süryani Kiliseleri ve Manastırları.

Abstract: We encounter two types of painting in Assyrian religious art in Mardin. First, paintings in traditional chintz art which on the verge of destruction; the subjects of them are common Christian issues or issues special to Syrians; they are very qualified and unique in terms of colours and styles. This painting type is a characteristic of Syriac shows itself on curtains, linens and a variety of religious clothing, religious imagery, symbols and icons or combinations thereof. The second is the Syriac church, which came later figurative paintings on. These pictures they are meaningful in terms of iconography and meet the expectations of the Syriac community in this path.

Keywords: Syriac, Art, Painting, Chintz, Syriac Church and Monasteries.

Giriş

Süryaniler bilindiği gibi Mezopotamya'nın kadim halklarından. Tarihte bilinen ilk Ortodoks Hıristiyan kiliselerinden birine tabi olan Süryani cemaati, Arami dilinde "tanrının hizmetkârlarının dağı" anlamına gelen Tur Abdin bölgesinde yoğunlaşmıştır. Süryanilerin kökenini inanç ve dil yakınlığı üzerinden Asurlulara, Babillilere, Aramilere, Keldanilere dayandıran farklı görüşler mevcuttur. Ağırlıklı olarak bir grup araştırmacı Süryanilerin kökenini Asurlulara ve bunlarla kaynaşmış diğer Mezopotamya halklarına dayandırırken, bu oluşuma karşı olanlar ise Süryanilerin kökenlerini Aramilere dayandırma yoluna gitmişlerdir (Bilge, 2001, s. 31-32). Süryanilerin esas yerleşim alanları Mezopotamya, Anadolu ve Suriye bölgesidir. Süryaniler, günümüzde yaklaşık beş milyon olduğu tahmin edilen nüfuslarıyla Türkiye, Suriye, Irak, Lübnan, Ürdün, İsrail ve Hindistan'da ikamet etmektedir (Tezokur, 2005, s. 311). Türkiye'deki Süryaniler başta İsveç olmak üzere Avrupa ülkelerine göç etmiş, kalanlar ise yoğun olarak İstanbul ve Mardin il merkezi, ilçelerinde ve köylerinde yaşamaktadırlar.

Mezopotamya, figürlü sanatlar açısından önemli bir tarihi birikim barındırır. Bu topraklarda Antik kültürün taşıyıcısı olarak Süryanilerin figürlü sanatla ve özelde resimle ilgileniyor olmaları çok önemlidir. Süryani kilise resimlerinin Antik Mezopotamya sanatına dayandığı iddia edilemese de günümüzde Süryaniler geçmişten gelen figürlü sanat geleneğini yaşatan bir topluluktur.

Mardin merkez ve çevresinde, kayıtlara göre Süryani cemaatine ait birçok kilise ve manastır bulunmaktadır. M.S. 397 yılında kurulan Mor Gabriel Manastırı ve eski Patrikhane olarak faaliyet gösteren Deyrulzafaran Manastırı'nın da aralarında bulunduğu tarihi Süryani manastırları ile Kırklar Kilisesi, Hah Kilisesi, Mor Mihail Kilisesi, Mort Şimuni Kilisesi, Mor Petrus ve Pavlus Kilisesi, Mor Cercis Kilisesi, Mor İliyo Kilisesi ve Mor Malki Kilisesi halen faaldir¹. Mardin'deki Süryani kiliselerinin çoğunda, dinsel atmosferi tamamlayan önemli öğelerden birisinin resimler olduğunu görürüz. Duvarlarda tablolar, mihraplarda resimli basma perdeler ile kürsülerde örtüler ve dinsel kıyafetlerde çeşitli simgeler bulunmaktadır. Kiliselerde resmin bu derece yaygın olmasının önemli bir nedeni vardır: Süryanilerde resim dini açıdan yasaklanmadığı gibi, dini konuların anlatılmasının araçlarından biri olarak da görülmektedir. Mardin Süryani kiliselerinden Mor Gabriel Manastırı, Deyrul-Zafaran Manastırı, Kırklar Kilisesi, Hah Kilisesi, Mor Stefanos Kilisesi ve Mor Malki Kilisesi'ndeki resimlerin niteliği ve somut görünümleri üzerinde yapılan bu çalışmanın, Süryani kültürü hakkında yapılan çalışmalara katkı sağlayacağı umut edilmektedir.

¹ Mardin Süryani kiliseleri hakkında tarihsel ve sosyolojik açıdan detaylı bilgi için bkz. Akyüz, G. (1998). *Mardin İl'i'nin Merkezinde, Civar Köylerinde ve İlçelerinde Bulunan Kiliselerin ve Manastırların Tarihi*. İstanbul: Süryani Ortodoks Kilisesi Yayınları; Aydın, S., Emiroğlu, K., Özel, O., Ünsal, O. (2001). *Mardin Aşiret-Cemaat-Devlet*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.

Bu çalışma şu temel sorulara cevap aramaktadır: Söz konusu resimlerin tarihsel olarak kaynağı var mıdır? Resmedilen konular nelerdir? Yapılış teknikleri nasıldır ve ne derece özgündür? Plastik açıdan değerli midir? Resimlerin birbirleriyle ve dünyadaki başka Hıristiyanlık görselleriyle etkileşimleri var mıdır?

Erken bir tarih olarak 3. yüzyıla ait Edessa'da² bulunan Süryani mozaikleri o dönemde kilise dışı mozaiklerin yaygın olarak yapılmakta olduğu ihtimalini güçlendirmektedir. Midyat'taki 6. yüzyıla ait Mor Gabriel Manastırı mozaiği ise o yüzyıllarda bölgede dini konulu mozaiklerin yapıldığını göstermektedir. Süryanilerin, minyatür sanatı ile bağının 6. yüzyıla kadar dayandığını günümüze kadar kalabilmiş minyatür örneklerinden görmekteyiz. 6. yüzyıldan itibaren Süryani kiliselerinde resmin dönüşümünü el yazması İncillerde yer alan bu minyatürler aracılığıyla izleyebiliyoruz. Bu noktada "Bizans, Rusya ve Batı Avrupa'da olduğu gibi Hıristiyanlık dininin Süryani'lerde de sanatsal anlamda resimde bir ilerlemeye aracılık edip etmediği" sorulabilir. Batı'da Hıristiyanlık dini ile resim sanatı arasında etkileşimin, Süryanilerde daha farklı gerçekleştiği görülmektedir. Süryanilerde el yazması İncillerin, bin beş yüz yıldan fazla bir süre, arkaik ve Bizans tarzı minyatürün geliştiricisi değil daha ziyade uygulayıcısı olduğu söylenebilir (Hatch, 2002, s. 20).

Günümüze geldiğinde, Süryani kiliselerinde yaygın olarak basma resmi ve tablolar olmak üzere iki tür resim bulunmaktadır. Basma resminin, Mardin'deki Süryanilere özgü bir resim üretme biçimi olduğunu görmekteyiz. Basmacılık olarak adlandırılan tekniği, bugün aile mesleği olarak temsil eden Nasra Şimmes'in uygulayışını inceleyerek anlayabiliriz. Şimmes, ailesinden kalan ahşap kalıplarla baskı yapmakta, fırça aracılığıyla çizgiler ve renk lekelerini boyayarak ve naif figürler betimleyerek kendine özgü bir tarz ortaya koymaktadır. Süryani kiliselerinde yaygın olarak karşılaştığımız diğer resim türü yağlı boya ile yapılmış tablolarıdır. Kilise yetkilileri bu resimlerin geçmişi için en fazla iki yüzyıllık bir tarih verebilmektedir. Konuları, ya çok bilinen Hıristiyan konuları, bunların Süryani yorumları ya da Süryanilere özgü konulardır. Aralarında tek tük küçük tabloların da bulunduğu bu tabloların resimsel olgunluğa ulaşmamış oldukları görülmektedir.

Resimlerinin kaynağı ve onların birbirleriyle nasıl etkileştikleri ise, aralarında görsel karşılaştırmalar yapılarak incelenmektedir. Konuları, kompozisyonları ve figürlerin yerleştirilmesinde, Batı resminin etkilerinin yanı sıra ele alınan resimlerin birbirleri ile etkileşimleri ortaya konulmaktadır.

² M.Ö. 132 yılında bölgede egemen olan Süryâniler, Urfa'da Edessa Krallığı'nı kurarak 376 yıl süreyle bölgenin hâkimi olmuşlardır. Bkz. Kürkçüoğlu, A. C., Akalın, M., Kürkçüoğlu, S. S. ve diğerleri (t.y). *Şanlıurfa, Uygarlığın Doğduğu Şehir*. Şanlıurfa Kültür, Eğitim, Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları. Erişim: 16.07.2014, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80829/edessa-mozaikleri.html>.

1. Mezopotamya Sanatı ve Figür

Mezopotamya, figürlü sanatların insanlık tarihiyle birlikte başladığı ve geliştiği bir bölgedir. Antik Mezopotamya sanatından günümüze oldukça çok sayıda heykelcik, heykel, figürlü kabartmalar ve mozaik kalmıştır. Figürün gelişmesi bakımından bu dönem, Sümer'de görülen primitif heykelciklerden Babil'de görülen insan anatomisiyle ilgilenilmeye ve kasların yapısına varan ayrıntılara girilmesine kadar süren geniş bir süreci içermektedir. Sümer'de daha çok dinsel amaçlar taşıyan figür yapımı Asur, Babil ve Akad'da savaşlar, av sahneleri, zaferler ve kahramanlık imgeleriyle gelişerek devam etmiştir (Collon, 1995, s. 41-89, s. 128-187; Turani, 2007, s. 77-108). Genel olarak Antik Mezopotamya kabartmalarında figürler belli görünüşleri –sadece cephe ve/veya profil- olarak biçimlendirilmiş ve hareketli görünüşlere girilmemiştir. Basitçe figürlerin gövdeleri ve yüzleri, ya profilden ya da cepheden ele alınmıştır. Antik Mezopotamya sanatında kaydedilen bu gelişme, figürlü sanatta önemli geçiş noktalarından birini temsil etmektedir (Bertman, 2005, s. 213-241).

Antik Mezopotamya sanatında resmin varlığını da sorgulamak gerekir. Çünkü resim tarihsel olarak heykelden önce gelmektedir. Rölyef ve heykelin bulunduğu yerde en azından çizim yapmak zorunludur. Fakat resmin malzeme olarak binyıllara dayanan kalıcılığının sağlanması imkânsızdır. Mezopotamya'da Erken Hanedanlar dönemine ait Ur'da bulunan "Ur Standartları" panosu, bize resmin Sümer döneminde yaygın olduğunu ve daha öncesine dayandığını gösteren önemli eserlerden birisidir. Zira böylesine bir çalışma ancak bir birikimin ve geleneğin sonucu olarak ortaya çıkabilir. Deniz kabukları ve mozaikle kaplı panonun üzerine savaş ve barış dönemlerinde yapılan işler betimlenmiştir. Figürler, Sümer sanatına özgü stilize edilmiş primitif figürlerdir. Panodaki renk kullanımı da o dönemde renk bilgisinin hiç de zayıf olmadığını göstermektedir; soğuk ve sıcak renk ilişkisi başarıyla ve zevkli bir biçimde uygulanmıştır. (Görsel 1). Aynı döneme ait az sayıdaki diğer arkaik üsluba sahip resimlerde yer alan mitolojik figürlerde, vücut oranlarının başarıyla uygulandığını görüyoruz. Bu eserlerden Antik Mezopotamya'da figürlü sanatın belli bir resim geleneğine dayandığı ve belirli bir yetkinlik ve renk zevkine ulaştığı görülmektedir. Antik Mezopotamya döneminde, resmin yaygın olarak yapıldığını gösteren eserler günümüze ulaşmasa da eserlerde böylesine bir düzeye ancak belirli bir birikim sonucu ulaşılabileceği bir gerçektir.

2. Süryani Kiliseleri ve Resim

Süryaniler, figürlü sanatlar açısından önemli bir aşamanın yaşandığı Mezopotamya bölgesinin, kadim halklarından. 10 Emirden ikincisinin "Put yapmayacaksın" olması heykel ve rölyef yapmanın Hıristiyanlık açısından büyük oranda yasaklanması anlamına gelmektedir. Bu nedenden olsa gerek, İncil kapaklarındaki metalden yapılmış kabartma tasvirler ve az sayıda rastladığımız mihraplardaki melek figürlü kabartmalar dışında Mardin Süryani kiliselerinde üçüncü boyut taşıyan eserler olan heykel ve kabartmalar pek bulunmaz. Kırklar Kilisesi Başpapazı Gabriyel Akyüz ile yapılan görüşmede, heykel konusundaki bu olumsuz yak-

laşımın devam ettiğini, ancak Süryanilerde resmin dinsel olarak yasak olmak bir yana dini konuların anlatılmasında tıpkı müzik gibi bir araç olarak görüldüğü dile getirilmiştir. Ancak buna rağmen kiliselerde üç boyutlu sanat eserleri olan kabartmaların istisnai örneklerine rastlanabilir. Kırklar kilisesinin avlu kapısındaki at üzerinde 1859 tarihli Mor Behnam kabartmaları taş işçiliğinin iyi bir örneği olarak gösterilebilir. (Görsel 2). Aynı zamanda yüz elli yıl öncesine kadar Mardin’de figürlü taş eserlerin yapılmakta olduğunun bir göstergesidir.



Görsel 1. (MÖ 2600). Ur standartları “Savaş” paneli. Londra, İngiltere: British Museum. http://realhistorywww.com/world_history/ancient/Misc/Sumer/images/Standard_of_Ur_1.jpg.



Görsel 2. (1859). Atlı Mor Behnam Tasviri. Mardin, Türkiye: Kırklar Kilisesi. Kilisenin avlu kapısında bulunmaktadır.

Turabdin dışındaki bir bölgede, Edessa'da, ortaya çıkarılan 3. yüzyıla ait din dışı konuları betimleyen Süryani mozaikleri, kiliselerde erken dönemlerde mozaik yapılıyor olması ihtimalini güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu mozaikler çoğunlukla mezar odalarında bulunan portreler ya da ailelerin resimleridir; genellikle üzerlerinde birer yazıt bulunmaktadır.

Önemli oranda tahrip olmuş olan ve Midyat'taki Mor Gabriel Manastırı'ndaki 540 tarihli Bizans tarzı mozaik, Bizans İmparatoru Anastasias'ın yaptırdığı manastırdaki Tedora Kubbesi'nde bulunmakta ve hayat ağacı ile asma ve şarap gibi motifleri dekoratif biçimde ele almaktadır. (Görsel 3).



Görsel 3. (540). Teodora Kubbesi Mozaiği'nden ayrıntı. Mardin, Türkiye: Mor Gabriel Manastırı.

6. yüzyılın ortalarından itibaren Süryani kiliselerinde resmin değişimini el yazması İncillerde yer alan minyatürler aracılığıyla izleyebiliyoruz:

Bilinen en erken Süryani minyatürleri M.S. 568'de Mezopotamya'da Bêth-Zagbâ'da yazılan Peshitta versiyonundaki Dört İncil'in kopyasında yer almaktadır. Yazanın ismi Rabbûlâ olarak bilinmekte ve kitap Rabbûlâ İncilleri olarak adlandırılmaktadır. Resimlerin geç onuncu veya on birinci yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir (Hatch, 2002, s. 20).

Nitekim bir el yazmasındaki en erken çarmıha gerilme sahnesi Rabbûlâ İncillerinde görülür.

Mardin'deki kiliselerde el yazması Süryani İncillerinde de minyatürler bulunmaktadır. Resimde (Görsel 4) Midyat'taki Hah Kilisesi'nde 1227 tarihli Hah İncili'ndeki minyatürlerden birini görüyoruz.

Süryani minyatürleri hakkındaki araştırmalarıyla bilinen William H. Hatch'ın değerlendirmesine göre, minyatürlerle süslenmiş Süryani el yazmalarına çok sık rastlanmaz. Yunan modellerinin sıkça etkisi görülen bu minyatürler yazara göre kayda değer bir özgünlük kazanmamıştır (Hatch, 2002, s. 20).



Görsel 4. (1227). Hah İncili'nde "Meryeme Müjde " tasviri. Mardin, Türkiye: Hah Kilisesi. Kilise arşivinde bulunmaktadır.



Görsel 5. (Tahminen 1200 civarı). Bir fresk kalıntısı. Mardin, Türkiye: Mor Stefanos Kilisesi Kubbesi.

Süryani kiliselerindeki resmin durumunu anlamaya çalışırken kimi kiliselerde nadir de olsa fresklerle karşılaşırız. Bunların ilki Midyat yakınlarındaki Mor Stefanos Kilisesinde bulunmaktadır. (Görsel 5). Tamamına yakını yok olmuş durumdaki bu freskte boya kalıntıları arasında ortada bulunan İsa'nın yüzü ve etrafında bulunan bazı figürler seçilebilmektedir. Kilisenin naosa açılan kapısının solundaki yazıtta 778/79 tarihleri okunmaktadır. Resmin ne zaman yapıldığı tam bilinmese de 13. yüzyıldan daha eski olduğunu sanıyoruz. O tarihlerde Mardin'deki Süryani kiliselerinde fresk yapıldığını gösteren tek kalıntı olma özelliği taşımaktadır. Bir diğer fresk Deyruzzafaran Manastırı'ndaki Mor Hananyo Kilisesi'nde bulunan ve yakın döneme ait (150 ila 200 yıllık olduğunu tahmin ettiğimiz), 793 yılında Manastır'da büyük bir restorasyon yaptıran Aziz Hananyo'yu tasvir etmektedir. Bu resmin eskiden oradaki tek fresk olmadığını belirten Efram Barsavm şunları söylüyor:

Kilisenin duvarları önceden güzel ve tarihi fresklerle kaplıydı. Bunlar; İsa Mesih'in vaftizi, tecellisi, dirilişi, göklere yücelişi, İncil'in dört yazarı ve Aziz Mar Evgin'in cenazesinin manastıra taşınmasını tasvir eden fresklerdi. 1903 yılında Patrik II. Abdulmesih'in Kilise duvarlarını kireçle sıvatması nedeniyle freskler kayboldu. ... Manastır sahibi Mar Hananyo freskinin dışında kurtulan bir fresk olmadı (Barsavm, 2006, s. 4).

Bugün Mardin'deki Süryani kiliselerinde, kilise resmi olarak, Mor Stefanos Kilisesindeki fresk ve Mor Gabriel Manastırı'ndaki 540 tarihli Bizans tarzı mozaik dışında yaklaşık 200 yıldan daha eski resimler günümüze kadar ulaşmamıştır.

2.1. Günümüzde Mardin Süryani Kiliselerinde Resim

Günümüzde Mardin'deki Süryani Kiliselerinin çoğu neredeyse birer galeri gibi resimlerle donatılmıştır. Tablolar ile tekstil işleri olan resimli perdeler, örtüler ve basmalar bulunmaktadır. Bu resimlerin tekniklerini ikiye ayırmak mümkündür: Süryanilere özgü olan basma resimleri ve dışarıdan alınıp benimsenmiş yağlıboya tablolar. Basma resim tekniğinin bölgedeki Süryanilere özgü iken yağlı boya tekniğinin kullanılması ve kilise duvarına tablo asma geleneğinin Batı'dan etkilenilerek başlatıldığı düşünülmektedir. Basma perdelerin ölçüleri değişmekte; 8 m²'ye kadar çıkabilmektedir. Çerçevelemiş ve kimi zaman camlı olarak sergilenen tabloların ölçüleri 75 cm² ile 6 m² arasındadır. Bunların dışında az miktarda küçük tablo ve kumaşa basılı resimler gibi fabrikasyon nesnelere de rastlanmaktadır.

a. Basma Resimleri

Süryani kiliselerinde basma resimleri teknik ve özgün uygulamalarıyla öne çıkmaktadır. Bunlar çoğunlukla perde ya da örtü şeklinde kullanılmaktadır. Bazıları ise duvara asılmak suretiyle sergilenabilmektedir. (Görsel 6).

Süryanilerde basma sanatının çok eskilere dayandığı hatta Akad ve Asurlular döneminde başladığı yerel halk arasında iddia edilmektedir; ancak bu konuda herhangi bir bilimsel

kayda rastlanmamıştır. Ahşap kalıpların ve basma malzemesinin dayanıksız olması nedeniyle resimlerin günümüze kalamayacağı da düşünülmesi gereken bir gerçektir. Bu konuda sözlü bilgi veren uygulamacı 89 yaşındaki Nasra Şimmes de basmacılığın aile mesleği olduğunu, babasının ve başka akrabalarının bu mesleği yaptığını söylemektedir, fakat kaç kuşak eskiye dayandığını bilmemektedir.



Görsel 6. (20. yüzyıl). Bir Süryani Basma Resmi. Mardin, Türkiye: Mor Malki Kilisesi. Kilisenin naos bölümünde asılıdır.

Kilise görevli ve yetkililerinden öğrendiğimize göre, kiliselerin perde ya da örtü şeklindeki yeni basma resimler edinmesi kırk yıl kadar öncesinde gerçekleşmiştir. Görüştüğümüz kaynak kişi Nasra Şimmes, bu tespiti destekler bir biçimde “çocukluğunda öğrendiği basma resimlerine ara verdiğini ve 1970’lerde yeniden yapmaya başladığını” söylemektedir. Hans Hollerweger, 1970’ler olarak belirtilen bu tarihi doğrulamaktadır (Hollerweger, 1999, s. 154).

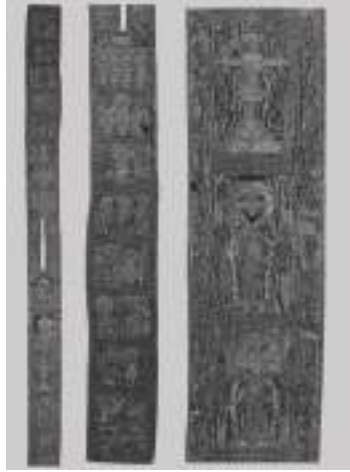
Az sayıdaki daha eski tarihlerde yapılmış olan basma resim örneklerinde, geçmişe gidildikçe figürün daha az ön planda olduğu veya hiç bulunmadığı gerçeğiyle karşılaşyoruz. Oysa yakın tarihli resimlerde figürler öne çıkmaktadır. Şimmes ailesi tarafından yapılmış olan 1903 tarihli perdede (Görsel 7), hem daha küçük hem de bitkisel ve soyut süsleme motiflerine göre daha az figür yer almaktadır. Bu örneklerde figürlerin de birer bitkisel motif gibi ele alınmış olması dikkat çekicidir.

Süryanilere ait geçmişte tekstil üzerine basma resimlerine benzer tarzda figür kullanıldığına dair önemli bir eser bulunmaktadır. New York’ta Metropolitan Museum of Art’ta bulunan batrashil, Orta Çağ Suriyesi’nde Süryani ayin kıyafetinin eşsiz bir örneğidir. Batrashil kitabesinde, Batrashil’in Suriye’deki Mar Musa al-Habashi kilisesi piskoposu Athanasius Abraham Yaghmur için MS. 1534-1535 yıllarında yapıldığı kayıtlıdır. İpek üzerine tel ile işlenmiştir.

Üzerindeki betimlemeler ve stili, geç Orta Çağ Süryani Ortodoks el yazmalarında bulunan minyatürlerle paralellik taşır (Ball, 2006, s. 6).



Görsel 7. Şimmes, İ. (1903). Süryani basma resmi: Çarmıhta İsa ve Azizler. Mardin, Türkiye: Kırklar Kilisesi. Kilise arşivinde bulunmaktadır.



Görsel 8. Daniel Kızı Shaqra (1534-35) Suriye'de bulunmuş bir Süryani batrashili ve ayrıntıları. New York, ABD: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_14.137.jpg.

16. yüzyıldan kalma bu batrashil örneği, günümüzde ve geçmişte dinsel ayinlerde kullanılan kıyafetler arasında bir süreklilik olduğunu göstermektedir (Ball, 2006, s. 26) .

Bu tekstil işi (Görsel 8) figür kullanımı ve figürlerin biçimi açısından Süryani basmaları ile de benzerlik taşımaktadır. Üzerinde bulunan çok sayıda sahne tıpkı günümüz Süryani basma resimlerinde olduğu gibi çerçevelerle sınırlandırılmıştır. 16. yüzyıldan kalma bu örnek tekstil üzerinde dinsel figürler ve konuların ele alınışının köklü bir geçmişi olduğuna işaret etmektedir.

Basma resimleri, eskiden Mardin’de üretilen el dokuması bez üzerine yapılırken günümüzde hazır patiska üzerine yapılmaktadır. Dikdörtgen şeklindeki patiskanın kenarlarına genellikle kalıplarla elde edilen bitkisel motiflerden oluşan bir çerçeve bulunur. Basma yüzeyi, çoğunlukla siyah çizgilerin sınırladığı alanların kırmızı başta olmak üzere boyandığı ana renk lekeleriyle kaplıdır. Bir resimde çoğu zaman birden fazla sahne veya figür bulunur ve bu sahneler dairesel çerçevelerle birbirinden ayrılırlar. Böylece patiska yüzeyinde resim yapılan farklı alanlar oluşmaktadır. Çerçevelerin içinde fırça çizgileriyle sınırları iyice belirlenmiş olan figürler, ressama bağlı olarak ya kısmen birbirine yakın ve az renkle ya da belirgin alanların tümünü dolduran canlı ve homojen renklerle boyanmıştır.

Cemil Şimmes Hindi imzasıyla 1975 yılında yapılan “İsa’nın Çarmıha Gerilmesi” resminde (Görsel 9) sadece kırmızı, gri ve siyah kullanıldığını görüyoruz. Oysa Nasra Şimmes Hindi tarafından yapılan aynı konulu resim çok daha renklidir. (Görsel 10). Başka bazı resimlerde figürlerin bu kez sadece çizgilerle bölünmüş alanlar olarak belirlenip, sade bir şekilde canlı renklerle doldurulduğunu görmek mümkündür.

Basma resimlerinde figürler, anatomik oranlardan uzak naif çizimlerdir. Vücutlarda eklem yerleri yoktur. Çıplak figürler dahi giyinik gibidir. Başlar genellikle vücuda göre büyüktür ve oval şeklindedir. Yüzlerde gerçek görüntülerine göre değil algılamaya göre çizilmiş belirgin gözler, kaşlar ve burun bulunur; figürler kulak yapmaya ihtiyaç duyulmayacak kadar ayrıntıdan uzaktır.

Bu çalışmalar Nasra Şimmes örneğindeki gibi ressama bağlı olarak kişisel karakter kazanabilmektedirler. Figürlerdeki deforme yapı ve basma resmi tekniği, yani çizgilerin kalın olması, boyanın yüzeyde katman oluşturmaması, bitkisel motiflerden oluşan çerçevelerle süslenmesi ve sonuçta ortaya çıkan nesnenin duvara asılı bir bez olması ile bütünleştiğinde kendi bağlamı içinde estetik bir sonuç verir.

Resimsel elemanları sınırlı olan basma resminin etkileyici tarafı kendi bağlamı içinde tutarlılık taşımasıdır. Bu tutarlılığı şöyle tarif edebiliriz: Alışılmış basmaların yüzeyinde dekoratif özellikli bitkisel ve geometrik motifler bulunmaktadır; bunlar çizgilerle sınırlanmış alanların boyanmasıyla elde edilmektedir. Motiflerin oluşmasını sağlayan resimsel elemanlar aynı kalınlıktaki çizgiler ve homojen renk lekelerinden oluşmaktadır. Süryani basmalarında figürler, dekoratif motifleri oluşturan resimsel elemanlar kullanılarak yapılmıştır ve resmin tümü ele alındığında bu figürlerin öne çıktığı görülür. Böylece basmalarda yer alan alışıl-

miş bitkisel ve geometrik motiflerin, figürleri destekleyen süslere dönüştüğü söylenebilir.



Görsel 9. Hindi, C. Ş. (1975). Çarmıhta İsa ve Melekler tasviri. Mardin, Türkiye: Mor Malki Kilisesi. Kilisenin naos bölümünde asılıdır.



Görsel 10. Hindi, N. Ş. (1989). Çarmıhta İsa ve Süryani Azizleri tasviri. Mardin, Türkiye: Mor Malki Kilisesi. Kilisenin naos bölümde asılıdır.

Basmadaki figürün ağırlık kazanmasıyla ortaya çıkan bu değişim başlı başına etkileyicidir. Figürler bitkisel ve geometrik motifler gibi sadece kalın çizgiler ve homojen renklerle oluşturulmuştur. Baştan elimine edilmiş bir iddia olduğu için tonlama, figürlerde anatomik doğruluk ve realizm bu resimlerde aranmaz.

Diğer yandan bu resimler hazır nesnelere değil el yapımlarıdır ve biriciklik özelliğine sahiptir. Her birinde el yapımı olmanın sonucu olan tavırlar, rahat çizgi ve renk değerleri mevcuttur. Bir basma resminin masalsi etkisi, asıldığı tarihi taş duvarlarla ve bulunduğu dinsel atmosferle bütünlük oluşturmaktadır.

Bir Basma Ressamı Olarak Nasra Şimmes

Basma sanatının yaşayan son temsilcisi olarak bilinen Nasra Şimmes'in çalışmasını yakından incelemek, bize bu resim türü hakkında daha iyi fikir verecektir. Resimleri Mardin dışında dünyanın birçok yerinde Süryani kiliselerinde bulunmaktadır. Yapılan görüşmede Nasra Şimmes, basmacılığı 7 yaşından itibaren babasını gözleyerek öğrendiğini söylemektedir. O yıllarda başka akrabaları da basma resmi yapmaktadırlar.

Çalışmalarında aile yadigârı ahşap kalıplar (Görsel 11) kullanır. Bunlar arasında en dikkat çekenleri stilize edilmiş güvercin, bitkisel motifler ve soyut çerçeve desenleridir. Eskiden babası tarafından yapıldığını söylediği kök boyaları bugün artık İstanbul'daki çeşitli yerlerden temin etmektedir.

Nasra Şimmes Eski Mardin'deki atölyesinde ya da bahçede uygun bir yere serdiği basmaların üzerine uygulamalar yapmaktadır. Önce kurşun kalemle çizimler yapar, siyah ve gri tonlardaki ana hatları kalıplarla basar ve çizer; sonra bu çizgileri ve sınırlarla belirlediği alanları fırçayla boyar. (Görsel 12).



Görsel 11. Nasra Şimmes'in kullandığı eski ağaç kalıplardan bazıları.



Görsel 12. (2012) Nasra Şimmes çalışırken. Mardin, Türkiye.

Bu çalışmalarda resimsel elemanlar çok sınırlıdır. Sadece aynı kalınlıktaki çizgiler ve bu çizgilerle sınırlanmış renk yüzeyleri oluşturur; tonlama ve renk geçişlerine hemen hiç rastlanmaz. Renk paleti siyah ve patiskanın beyazı dışında neredeyse sadece ana renklerle sınırlıdır. Renk kullanımında sıcak soğuk renklerin dengesi ve iç içe olması dikkati çeker. Sahnelerde mekân ve perspektif yoktur. Figürler ve yüzler ya cepheden ya da profilden çizilmiştir.

Kendine özgü bir üslupla, anatomiye önem vermeksizin naif figürler oluşturmaktadır. Bu figürlerin yüzlerinde minyatürlerde olduğu gibi ifade yoktur, hatta bu yüzler geleneksel Şahmaran figürlerinde olduğu gibi abartılmış ve çocuksu çizgilerle şematize edilmiştir. İzleyiciye bakan gözlere özel bir önem verilmiş, vurgu yapılmıştır. (Görsel 13).

Bir basma üzerinde bazen bölüm bölüm birkaç sahne, bazen de tek bir imgeden oluşan sahne veya figür betimlenmektedir. Sahneler çoğu zaman dairesel çerçevelerle ayrılmış bölümlere yerleştirilmiştir. Çizgileri keskin değildir; adeta kurşunkalemle çizilmiş gibi yumuşak ve rahattır. Renkli çizgiler ve lekeler arasında transparan ilişkiler göze çarpar. Çizgilerin kalınlığı ve renk lekelerinin dağılması, bunlar arasındaki resimsel ilişki resimlere plastik özellik kazandırmaktadır.

Nasra Şimmes imgelerini çocukluğundan beri gördüğü figürler, dinlediği hikâyeler ve kutsal kitapların tasvirlerinden oluşturmaktadır. Dolayısıyla bunlar, Mardin'e özgü hikâye ve efsaneler ile Süryanilere özgü dinsel konulardır. Dini temalı çalışmalarında, Meryem Ana, İsa, 12 havari, aziz ve azizeler, melekler, kutsal hac sık kullandığı figürlerdir.



Görsel 13. Hindi, N. Ş. (2011). Aziz George Tasviri. Özel Koleksiyon.

b. Tablolar

Mardin Süryani kiliselerinde yaygın olarak görünen diğer resim türü de yağlıboya tablolarıdır. Çoğunda tarih ve imza bulunmamakla birlikte, dini görevliler en eski tabloların 150-200 yıllık olduğunu belirtmektedir. Batı tarzı tablo resminin Türkiye'deki geçmişi de yaklaşık 200 yıllıktır³. Kilise görevlileriyle yapılan görüşmelerden edinilen bilgiye göre, Süryanilerde tuval resminin kullanılmaya başlanmasında, Batı kiliseleri ile ilişki kurulması ve bu kiliselerle ilgili yayınların takip edilmesi ile tablo resminden haberdar olunmasının büyük payı vardır. Resmi, dini konuların anlatılmasının araçlarından biri olarak gören Süryaniler, bir geleneğe dayanmaksızın tabloların kilise ve manastırlarda asılmasında bir sakınca görmemişlerdir.

Yağlıboya resimler iki türde karşımıza çıkmaktadır: Az sayıda olan küçük resimler ve çok sayıda olup henüz bir karakter kazanmamış şematik resimler. Ne yazık ki her ikisi de resim sanatı açısından plastik bir değere sahip değildir.

³ III. Selim (1793) ve II. Mahmud (1835) zamanında *Mühendishane-i Bahri-i Hümayûn* ve Mektebi Harbiye-i Şahane'ye ilk defa resim dersleri konulmuştur.

Bu resimlerin konuları ve yapılış yöntemleri benzerdir. Hemen hepsi anonim olup, imzalı olanların da ressamı bilinmemektedir.

Resimlerin içeriğini, Çarmıhta İsa, Son Akşam Yemeği gibi geleneksel Hıristiyan resminin konuları ya da Kırkların Öyküsü, Azizler gibi Süryanilere özgü konular oluşturmaktadır. Bunların çoğunda figürler ve nesnelere yerleri ve şekli önceden bellidir. Aynı konulu tablolar birbirinin tekrarı tasvirlerden oluşmaktadır. Tablolardaki kompozisyonlar da birbirlerinin tekrarıdır.

Kiliseleredeki bu resimlerde, anatomik oranların dikkate alınmaya çalışıldığı ancak bunun doğru biçimde gerçekleşmediğini görüyoruz; figürler karakteristik olmayan bir şekilde deforme edilmiştir; söz konusu olan resimsel bir soyutlama değildir; henüz ortak değerlendirmeyi gerektirecek bir özgünlük kazanmamışlardır. Bu çalışmalar genel olarak, konularını samimiyetle ele alsalar da malzeme bilgisi bakımından yetersiz deneyimle, eksik resim bilgisi ve becerisiyle, insan anatomisi ve desen açısından yetersizlik içinde yapılmaya çalışılmış resimlerdir.

c. Görsel Karşılaştırmalar

Süryani Kiliselerindeki resimlerle ilgili yapacağımız bazı karşılaştırmalar, bunların kaynağı, kiliseler dışındaki resimlerle ve birbirleriyle nasıl bir etkileşim içinde olduklarının ipuçlarını vermektedir.



Görsel 14. Da Vinci, L. (1495–1498). Son Akşam Yemeği/Last Supper. Milan, İtalya: Santa Maria delle Grazie Manastırı. [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_\(Leonardo_da_Vinci\)#media-viewer/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_(Leonardo_da_Vinci)#media-viewer/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg).



Görsel 15. (Tarih bilinmiyor). Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği eserinin bir kopyası. Mardin, Türkiye: Mor Gabriel Manastırı. Manastır yemekhane kapısında bulunmaktadır.

“Son Akşam Yemeği” (Görsel 14) örneğinde bir karşılaştırma yaptığımızda, bu resmin Mardin’deki versiyonlarının Leonardo da Vinci’nin yaptığı Santa Maria Della Grozia Manastırı’nın yemekhanesinde bulunan aslından kaynaklandığını görebiliriz. Bu durum, Mardin’deki Süryanilerin Batı Avrupa kilise resminin muhtemelen baskı ve çoğaltma yoluyla yayılmış örneklerini -son 200 yıldır- görerek etkilendiğini gösterir. Mor Gabriel Manastırı’ndaki tuvalde (Görsel 15) Leonardo’nun Son Akşam Yemeği’nin bir benzerini yapmak suretiyle yeniden resmedildiği görülür. Figürlerin duruşları ve sırası, tabakların ve kapıların biçimleri aynen resme aktarılmaya çalışılmıştır, amacın bu resmin benzerini yapmak olduğu söylenebilir.

Aynı konunun basma resimlerine uygulanışına baktığımızda da benzer bir durumla karşılaşırız. Sadece basma resminin bu örneklerinde gerçeğe uzaklaşmış, naïfçe soyutlamalara gidilmiş olduğu görülmektedir.

Mardin kiliselerinde Süryanilere özgü bir konu olan Mor Malki tasvirlerini karşılaştırdığımızda aralarındaki benzerlikler dikkat çekmektedir. Resimlerde, Mor Malki’nin Bizans İmparatoru’nun kızının içinden şeytanı çıkarışı ve onu tutsak ederek Mardin’e getirişi inancı tasvir edilir. Bu tasvirlerde, figürlerin biçimi ve yerleştirilişleri kuşku götürmeyecek derecede benzerdir. Resmin ön planında başında bir hale olan şeytanı tutsak etmiş Mor Malki, ilerde ağaçların altında İmparatorun iyileşmiş kızı ve en gerideki dinsel yapının önünde imparator ve imparatoriçe betimlenmeye çalışılmıştır. Resimler arasındaki bu ortaklıktan, ilkin bir Mor Malki resminin yapıldığı ve sonra bu tasvirin biçim açısından yinelendiği anlaşılmaktadır. (Görsel 16).

Roma İmparatoru tarafından Sivas’ta öldürtülen Kırk İman Şehidi’nin öyküsünü tasvir eden şematik resimlerin birbirine benzemesi bu imgenin de ilk eserden kopyalanmak suretiyle ortak bir resimsel imge haline geldiğini göstermektedir. (Görsel 17). Her tasvirde figürlerden büyük yapılmış atın üzerindeki pelerinli imparator, mızraklı ve atlı ordu, Kırk İman Şehidine katılmayan rahibin yerine geçen soyunmuş Romalı asker, hatta kırkların duruşlarındaki ayrıntılar bile aynı şekilde ele alınmıştır. Konunun adeta görsel olarak şemalaştırılmış olduğunu görürüz.



Görsel 16. (İsim ve tarih bulunmamaktadır) Mor Malki tasviri örneği. Mardin, Türkiye: Kırklar Kilisesi. Kilisenin naosunda asılıdır.



Görsel 17. (İsim ve tarih bulunmamaktadır) Kırk İman Şehidi tasviri örneği. Mardin, Türkiye: Kırklar Kilisesi. Kilisenin naosunda asılıdır.

Sonuç

Süryanilerin dini inançlarında resmin serbest olması sayesinde, Süryani kiliselerinde dini konuların anlatılmasının bir aracı olarak resmin yer alması mümkün olabilmektedir.

Süryanilerin erken dönemlerde resimle ilgili olduğunu 3. yüzyıla ait Edessa mozaikleri, Midyat'taki Mor Gabriel Manastırı'nda bulunan 6. yüzyıla ait mozaik örneklerinden anlamaktayız. 6. yüzyıldan itibaren ise daha istikrarlı ve belirgin belgeler olarak el yazması İncillerdeki minyatürleri görüyoruz.

Bugün elimizde, fresk ve mozaiklerin dışında, kilise resimleri örnekleri olarak basma resimleri ve tablolar bulunmaktadır. Ne yazık ki, bunların geçmişi iki asırdan daha eski bir tarihe dayandırılmıyor. Yapılan analizlerden ve görüşmelerden kiliselerdeki tablo resmi fikrinin kaynağının Batı'da bulunan dini konulu resimler olduğu, yağlıboya resim tekniğinin de tamamen dışarıdan alındığı ve benimsendiği anlaşılmaktadır. Öte yandan bu tablolar plastik açıdan değerli olmayan, Hıristiyanlığa ait dini konuları, bunların Süryani versiyonlarını ve yerel Süryani konularını anlatan resimlerdir. Aynı konulu tablolar birbirine benzer şekilde betimlenmiştir. Bu durum, tabloların dinsel imgelere göre bir ilk betimlemesinin olduğunu ve diğer örneklerin onlardan yararlanılarak yapıldığını göstermektedir.

Süryanilere özgü basma resimlerinin daha yerel bir uygulama/gelenek olarak dikkate değer özellikte olduğu düşünülmektedir. Bu resimlere benzer mantık ve içerikte tekstil üzerinde figür kullanma pratiğinin 16. yüzyılda da yapıldığını gösteren bir batrashil örneği Süryanilerde tekstil ve resim ilişkisinin aslında köklü bir tarihe dayandığını kanıtlamaktadır.

Basma resimlerin konuları ve bunları betimleme biçimleri yağlıboya tablolarla benzerlik taşımaktadır. Aynı konular aynı şematiklikle ele alınmıştır. Ancak, bu resim türü yağlıboya tablolarından daha değerlidir; çünkü öncelikle tamamen Süryanilere özgüdür. İkinci olarak yağlıboya tabloların aksine kendi bağlamları içinde tutarlı oldukları görülmektedir. Nasra Şimmes'te olduğu gibi her ressamın bir tarzı olabilmektedir. Basma resimleri, Süryanilere ait bir resim yapma biçimi ortaya koymaktadır. Süryani resimli basmaları kendi bağlamı içinde tutarlı, geleneksel olmaları yönüyle otantik, yaratıcısının ve dinsel Süryani karakterinin bir yansıması olmasıyla özgün; masalsı atmosferi ile etkileyici nesnelere sahiptir.

Basmacılığın Süryanilerde aile mesleği olarak çok eskilere dayandığı iddia edilse de bunu somut verilere dayandırmak mümkün değildir. Bu geleneğin son temsilcisi olan Nasra Şimmes bunun aile mesleği olduğunu doğrulamaktadır, fakat ne kadar eskiye dayandığını bilmemektedir. Görüştüğümüz 89 yaşındaki temsilcisi dışında bu tekniğin takipçisi bulunmamaktadır ve bu sanat biçimi yok olmanın eşiğine gelmiştir.

Resimler arasında yapılan karşılaştırmalardan, Süryanilerin özellikle Batı Hıristiyanlığı ile ilişki içine girdikleri, onlardan etkilendikleri ve aynı şekilde yerel konuları ele alan kilise resimlerinin kendi içlerinde birbirlerinden etkilendiği gözlenmiştir. Resimlerin ilk örnekleri yapıldıktan sonra bunların yaygın hale geldiği ve diğer resimlerde bu örneklerin tekrar edildiği söylenebilir.

Süryani ikonografisi ve basma resim tekniği Süryani kültürünün yaşaması ve gelişmesi açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda Süryani resmi yaşatılmaya ve geliştirilmeye açık bir zenginlik ve çeşitlilik barındırmaktadır.

Kaynakça

Ball, J. L. (2006). A Sixteenth-Century Batrashil in the Metropolitan Museum of Art. *Hugoye: The Journal of Syriac Studies*, 9(1), 3-35.

Barsavm, E. (2006). *Zihniyetlerin Bahçesinde Deyruzzafaran Manastırı'nın Tarihi ve Mardin Abraşiyesi İle Manastırlarının Özet Tarihi*. (G. Akyüz, Çev.). İ. Özcoşar – H. H. Güneş (Ed.). Mardin: Mardin Tarihi İhtisas Kütüphanesi.

Bertman, S. (2005). *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia*. New York: Oxford University Press.

Bilge, Y. (2001). *Geçmişten Günümüze Süryaniler*. İstanbul: Zvi-Geyik Yayınları.

Collon, D. (1995). *Ancient Near Eastern Art*, California: University of California Press.

Hatch, W. (2002). *An Album of Dated Syriac Manuscripts*. New Jersey: Georgias Press 20. LLC.

Hollerweger, H. (1999). *Turabdin: Canlı Kültür Mirası*. (S. Gülçur, Çev.). Linz: Freunde des Turabdin.

Kürkçüoğlu, A. C., Akalın, M., Kürkçüoğlu, S. S. ve diğerleri (t.y) *Şanlıurfa, Uygarlığın Doğduğu Şehir*. Şanlıurfa Kültür, Eğitim, Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları. Erişim: 16.07.2014, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80829/edessa-mozaikleri.html>.

Tezokur, M. H. (2005). Süryanilerde Namaz. *Süryaniler ve Süryanilik I*. Ankara: Orient Yayınevi.

Turani, A. (2007). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

