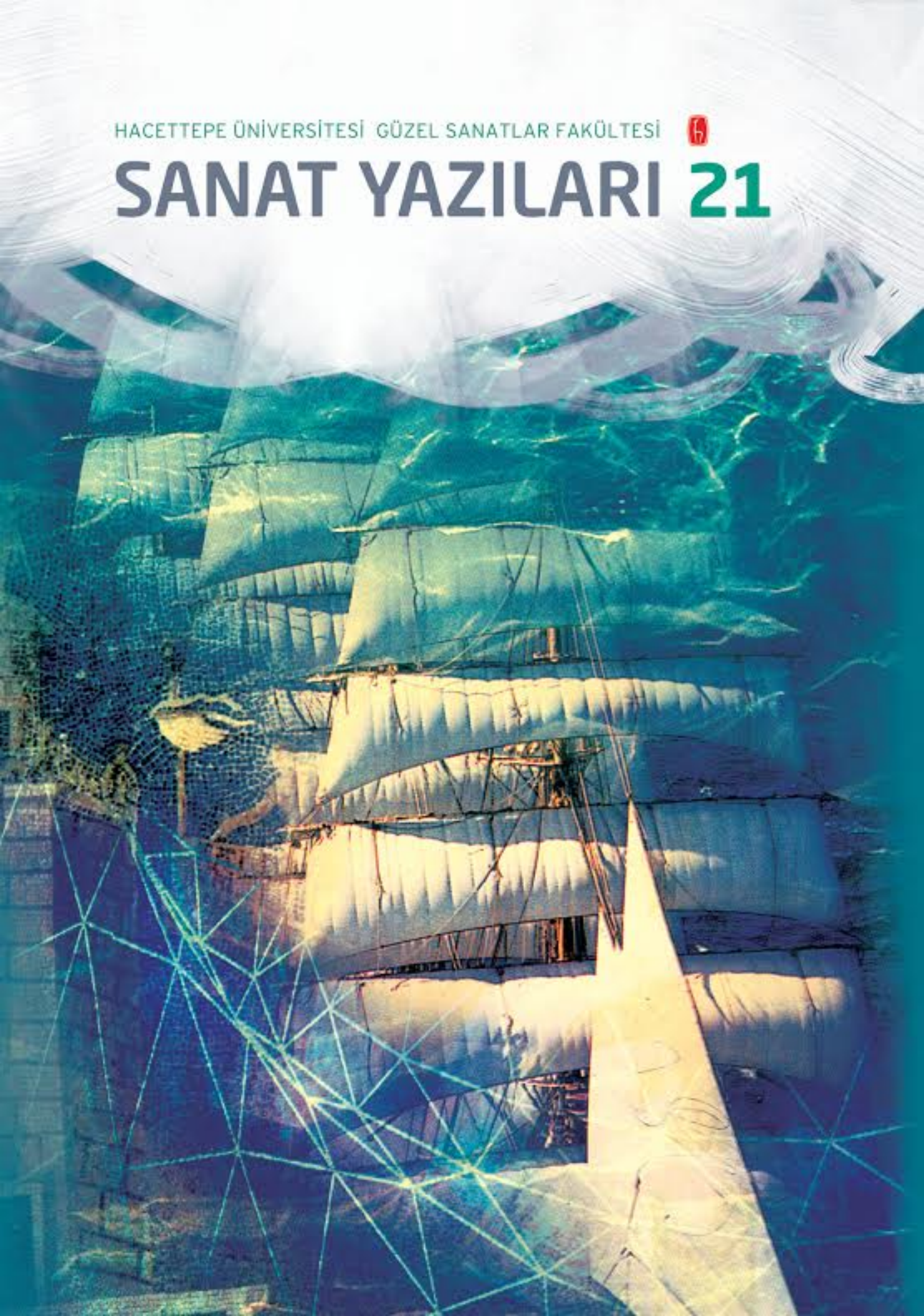


HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



# SANAT YAZILARI 21



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ



# SANAT YAZILARI 21

## **SANAT YAZILARI 21**

2009 Güz, yılda iki kez yayımlanır.

### **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları**

No: 36

#### **Sahibi**

Prof.Dr. Uğurcan Akyüz  
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

#### **Sorumlu Yazı İşleri Müdürü**

Prof.Dr. İncilay Yurdakul  
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

#### **ISSN: 1300-6665**

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın  
Yayın Şekli: Yılda İki Defa - Türkçe  
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi, 06800 Beytepe / Ankara

#### **21. Sayının Hakem Kurulu (ünvan ve soyadı sırasıyla)**

Prof.Dr. Uğurcan Akyüz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof.Dr. Aylin Görgün Baran - H. Ü. Edebiyat Fakültesi  
Prof. Ayşe Müge Bozdayı - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof.Dr. Ayşe Çakır İlhan - Ankara Ü. Eğitim Bilimleri F.  
Prof.Dr. Ruşen Keleş - Ankara Ü. Siyasal Bilgiler F.  
Prof.Dr. Oğuz Onaran - Ankara Ü. İletişim Fakültesi  
Prof. Nazan Sönmez - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof.Dr. Tansel Türkdoğan - Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof.Dr. Filiz Yenişehirlioğlu - Başkent Ü. GSTM F.  
Prof. Mehmet Yılmaz - Gazi Üniversitesi GSF.  
Prof.Dr. İncilay Yurdakul - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Doç.Dr. Sevilay Çelenk - Ankara Ü. İletişim Fakültesi  
Doç. Turhan Çetin - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Doç. Emre Feyzoğlu - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Doç. Ayşe Sibel Kedik - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Doç. Namık Kemal Sarıkavak - H. Ü. Güzel Sanatlar F.  
Doç. Pelin Yıldız - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi  
Doç.Dr. Meltem Yılmaz - H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

#### **Yayın Kurulu**

Prof.Dr. İncilay Yurdakul  
Prof.Dr. Candan Dizdar Terwel  
Arş.Gör. Banu Bulduk  
Arş.Gör. Gülçin Cankız Elibol  
Arş.Gör. Aslı Işıksal  
Arş.Gör. Ekin Kılıç  
Arş.Gör. Seval Şener

#### **Düzeltili**

Prof.Dr. İncilay Yurdakul  
Arş.Gör. Ekin Kılıç

#### **Grafik Tasarım**

Arş.Gör. Banu Bulduk

#### **Kapak Görseli**

Prof.Dr. İncilay Yurdakul  
(Akdeniz Büyüsü, Dijital Fotografi, 70x100 cm)

#### **İsteme Adresi**

Hacettepe Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı  
06580 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:** 2011

**Baskı Adedi:** 500 adet

Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

# Sunu

---

**Sanat Yazıları** yirmi birinci sayısı, değerli yazarlarımızın çağdaş sanat görüşlerini içeren yazıları ile zenginleşmekte, sanat okurlarına hizmet vermeye ve sanat incelemelerine katkıda bulunmaya tüm hızıyla devam etmektedir.

Yirmi birinci sayımızda, bilgilendirme tasarımından iç mekan analizlerine dek; geçmişten günümüze kahve mekanlarından, estetik çevre eğitimi ve sanata kadar uzanan, özdeşleşim ve karakter makyajı tasarımına değin farklı konular özgün yaklaşımlarla ele alınarak dergimizde yer almaktadır. Çoğu akademisyen olan yazarlarımız, yayınlarımızdan kendileri yararlandıkları gibi, araştırmalarıyla ülkemiz akademik yaşamına da katkı sunmaktadırlar. Bu nedenle; yazarlarımız ve dergimizin okurlara ulaşacak şekilde gelmesinde emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Dergimizin TÜBİTAK hakemli dergi olma özelliğini koruyarak; hem deneyimli, hem de sanat yaşamına henüz başlamış genç akademisyenlere kendilerini ifade etme ortamı yaratmaya başarıyla devam ediyor olmasından da ayrıca gurur duyduğumuzu belirtmek isterim.

**Sanat Yazıları** dergimizin yeni sayılarında buluşmak dileğiyle.

Saygılarımla.

**Prof.Dr. Uğurcan Akyüz**

Dekan



# İçindekiler

Bilgilendirme Tasarımı: İnfografik

7

*Design Information: Infographic*

Yrd.Doç. **Didem Çatal**

Çağdaş Rekreasyon Mekanları Olarak  
Alışveriş Merkezlerinde  
İç Mekan Kurgusu

23

*Interior Space Organizations of  
Shopping Centers as Contemporary  
Recreational Areas*

Dr. **Gözen Güner Aktaş**

Musorgski ve  
Bir Sergiden Tablolar

41

*Musorgsky and  
Pictures at an Exhibition*

Doç. **Hande Dalkılıç**

“Özne”, “ Metin”,  
“İzleyici” Bağlamında Auteur  
Kuramını Yeniden Düşünmek

55

*Rethinking Auteur Theory within  
The Context of “Subject”, “Text”,  
“Audience”*

Yrd.Doç.Dr. **Hülya Önal**

**Osmanlı Döneminden Günümüze  
Kahvehane Mekanları**

**71**

*Coffeehouse Spaces from Ottoman  
Period to Present*

Öğr.Gör. **Nur Ayalp**

**Sanat Festivalleri**  
**99**

*Art Festivals*

Dr. **Ödül Işırtman**

**Estetik Çevre Eğitimi ve Sanat**  
**111**

*Aesthetic Environmental  
Education and Art*

Doç. **Turhan Çetin**

**Güzel Sanatlar Fakültesi  
Yayın Organı Sanat Yazıları  
Yayın İlkeleri**

**123**

**Dizin**

**125**

# Bilgilendirme Tasarımı: İnfografik



*Design Information: Infographic*

Yrd. Doç. **Didem Çatal**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Grafik Bölümü

*didem\_catal@hotmail.com*

**Özet:** Modern dünyada giderek yaygınlaşan, karmaşık veri ve bilgilerin çok kısa sürede aktarılmasına olanak sağlayan yenilikçi ve kullanışlı infografikler, bir dizi imgesel göstergeler sistemi yoluyla bilgiyi korur ve bu bilgiyi çok kısa sürede hedef kitleye iletir. İnfografikler, veri ve bilgilerin görsel dille anlatımı anlamına gelir ve hedef kitlenin veri ve bilgisiyi daha organize ve kolay almasını sağlar. Bugün her alanda kullanılan infografikler, gazetelerde, istatistiksel değerlerin girdilerinde ya da bir konu anlatımında ve özellikle de internette sıkça kullanılan birçok bilgiyi çok daha kolay, net ve kısa sürede iletmek için tasarlanmaktadır.

Bu makalede infografiğin görsel iletişim alanındaki yeri ve önemi üzerinde durulmakta, bilgi ve verilerin örnek infografiklerle görselleştirilmesine ve kullanıcıyla arasındaki ilişkinin nasıl olabileceği sorularına cevap vermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** İnfografik, Veri, Bilgilendirme Tasarımı, Bilgilendirme Grafiği.

**Abstract:** *Infographics that are allowing transfer complex data and information in a very short period, innovative and useful, gaining popularity in the modern world; through a system of indicators, a series of imaginary protects the information and transmits this information to the target audience in a short time. Infographics, means the visual presentation of data and information and makes it easier and more organized for the target audience perception. Today infographics used in all areas especially designed to transmit many information that is used frequently in internet, newspapers, statistical values or entries in the expression of a subject more easily and as clear as possible in short time.*

*This article is emphasis on the role and significance of infographics in audio-visual area , visualizes the data and informations by sample infographics and answers the question how the relationship might be with the user of infographics.*

**Key words:** *Visual Communication, Infographic, Information Design, Information Graphic.*

## Bilgilendirme Tasarımı: İnfografik

Modern insanın yaşamı gittikçe karmaşık bir hal alırken anlaşılması imkânsız görünen büyük miktarda verinin açıklanması için kullanılan infografiklerin yapısındaki dizgesel üstünlük ve işleyişinin kolayca izlenmesi, bu verilerin algılanmasını kolaylaştırmaktadır. Uzun cümlelerle ve güçlkle anlatılabilecek bilgilerin bir bakışta anlaşılmasını sağlayan, estetik, geçmişten gelen ve popüleritesi hızla artan bilgilendirme tasarımları, günümüzde grafik tasarım alanı içinde yerini “bilgilendirme tasarımı” ya da “infografik” olarak almaktadır.

İnfografikler, karmaşık ve çok sayıdaki veri, bilgi ya da enformasyonun en kısa, net ve anlaşılır olarak görsel dille ifade edilme biçimidir (Wikipedia). İnfografikler, hedef kitleye aktarılacak verilerin görsel iletişim ve grafik tasarım alanlarında kullanılan tasarım ilkelerine uygun olarak tasarlanır. Güler'e göre “Bilgilendirme tasarımı kullanıcıların belirlenen gereksinimleri doğrultusunda, mesajın taşıyacağı içeriğin ve sunulacağı ortamın belirlenmesi, planlanması ve biçimlendirilmesidir” (Güler 2008:8). Etkili bir infografik oluşturmak için tüm verilerin gerçek bilgiye dayanması önemlidir. İnfografiklerin bu özelliği bilginin korunması anlamında belge niteliği taşımaktadır.

İnfografik; “Bir bilginin, olayın ya da içeriğin tek başına yazı ile değil de yazı ve görselin bir bütün olarak tasarlanarak sunulmuş haline verilen isimdir” (Photoshopmagazin2010). Bilgi tasarımı belirli hedef kitleye ulaşmak için sunulacak olan özel bilgilerin ayrıntılı planıdır. İnfografikler kullanıcı yararına tasarlanmış görsel bilgilerden oluşur. Redish, infografiklerin “bir süreç sonunda toplanan çok sayıdaki karmaşık verinin sayfa ya da ekran üzerinde grafik elemanlar kullanılarak tasarlanan görsel sunumlar olduğunu söylemektedir (Redish 2000:163). Görsel bilgi imgelerden meydana gelir. “İmgeler insanlarla konuşur, çünkü görmek bedeninin hem içinde hem dışında olmak demektir.” (Burnett 2007: 53). “Dur” işareti gördüğümüzde verdiğimiz reaksiyon bu görsel dili okumamızdır. “Amaç, görsel ve sözel iletişimi güçlendirerek gündelik yaşamın kalitesini yükseltmektir” (Irwin, Akt. Güler 2008:11).

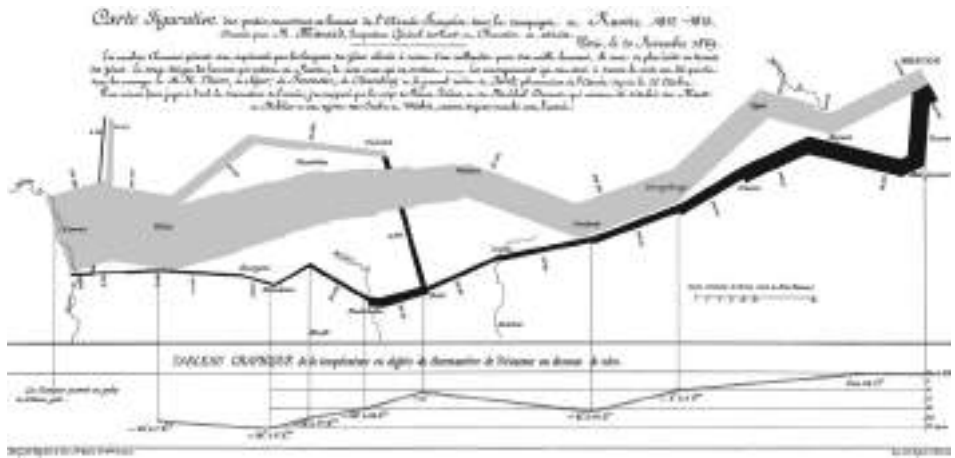
Modern bilgi tasarımının ilk örneklerinden biri John Snow'un 1850'lerde Londra'daki kolera salgınının ortaya çıktığı yerleri gösteren “Nokta Haritası” olmuştur (Görüntü 1). Snow eğer bulaşıcı toksinlerin kaynağı izole edilirse, kolera salgınını kontrol altına alabileceğine inanmış ve ölümleri harita üzerine aktarmıştır. Hastalığın kaynağının Broad Street sokağındaki bir su tulumbasından geldiği sonucuna ulaşmıştır. Kısa zaman içinde insanlar su içmeyi durdurmuş ve koleradan ölenlerin sayısı çarpıcı bir biçimde azalmıştır (Altundağ 2009). Snow'un bu çalışması, hedef kitle üzerindeki görsel etkinin büyük olması ve kolera salgınındaki ölüm oranını etkilemesi açısından önemlidir.

Fransız İnşaat mühendisi Charles Joseph Minard bilgi grafiği sahasındaki buluşları ile anılır. 1861 yılında tasarladığı, Napoleon'un 1812 Rus harekatını anlatan diyagramı iki-boyutlu birkaç değişken içerir (Görüntü 2). Diyagramda yer alan veriler, ordunun

konumunu, yönünü ve bazı birliklerin ayrılıp sonra tekrar katıldıkları yerleri göstermektedir. Edward Tufte, The Visual Display of Quantitative Information (Nicel Bilginin Görsel Sunumu) adlı eserinde kullandığı bu grafik için “gelmiş geçmiş en iyi istatistiksel grafik olabilir” demiştir ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Joseph\\_Minard](http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles_Joseph_Minard)).

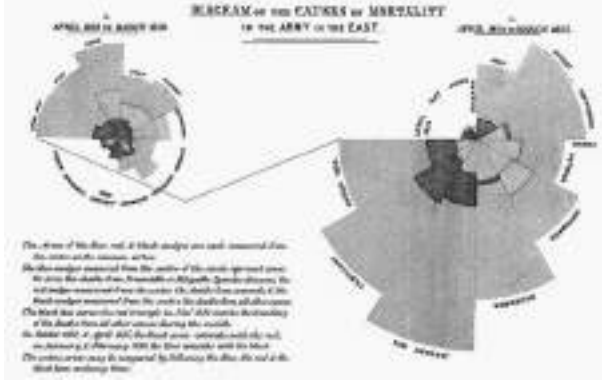


**Görüntü 1:** Harita Londra, Broad Street yakınlarında bulunan su dağıtım pompalarının olduğu yerleri ve ölüm oranlarını göstermektedir (<http://www.scribd.com/doc/17016942/Info-Graphic-Handout>).



**Görüntü 2:** Charles Joseph Minard'in Napoleon'un 1812 Rus hareketini anlatan 1861 diyagramı ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Joseph\\_Minard](http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles_Joseph_Minard)).

Bir diğer önemli örnek Florence Nightingale'in 1850 yılı Kırım savaşı sırasında gönüllü hemşire olarak çalıştığı zaman ordunun ölüm oranlarını İngiliz Hükümetine duyurmak için hazırlanmış olduğu grafikdir. Nightingale'in "coxcomb" adını verdiği infografik inandırıcılığı ve ikna ediciliği yüksek bir çalışmadır. Polar alan grafiği olarak bilinen bu tasarım biçiminde, bütün dilimler bir daire içinde ve aynı derecedir. Dilim büyüklükleri her dilimin daire merkezinden ne kadar uzak olduğu ile ifade edilir. Böylece tek bir dairede değişik kategoriler aynı açıda olan dilimler şeklinde olup dışarı taşmaları ile büyüklükleri karşılaştırılabilmektedir (Görüntü 3).



**Görüntü 3:** Florence Nightingale tarafından Kırım Harbi sırasında hazırlanan Üsküdar Selimiye Kışlası hastanesindeki ölüm sebeplerini gösteren diyagramı ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Dairesel\\_grafik](http://tr.wikipedia.org/wiki/Dairesel_grafik)).

"Sanayi devriminin yarattığı sosyo kültürel değişimler ve daha pek çok oluşum sayesinde 1920'lerden sonra günümüz standartlarında bilgilendirme tasarımı çalışmalarının ortaya çıktığı görülmüştür" (Güler 2008:149). Bilgi Grafiği terimi, ilk kez Londra Grafik Tasarım Danışmanlığı Pentagram tarafından diğer tasarım türlerinden ayrı olarak, açıklamak, amacıyla kullanılmıştır. 1970'lerde multidisipliner (birden çok akademik disiplini ilgilendiren) çalışma alanı olarak kullanılmaya başlanması ve 1979 yılında Information Design Journal'da yayınlanması ile grafik tasarım içinde bir alan olarak yerini almıştır. 1980'li yıllarda bilgi tasarımı, mesaj içeriği ve sunuş biçimini de içine alarak genişlemiştir.

Bilgi ve veri tasarımının terimsel karşılığı olan İnfografikleri, kullanım alanları ve bilgiyi iletme özelliklerine göre üç ana kategoride toplamak mümkündür.

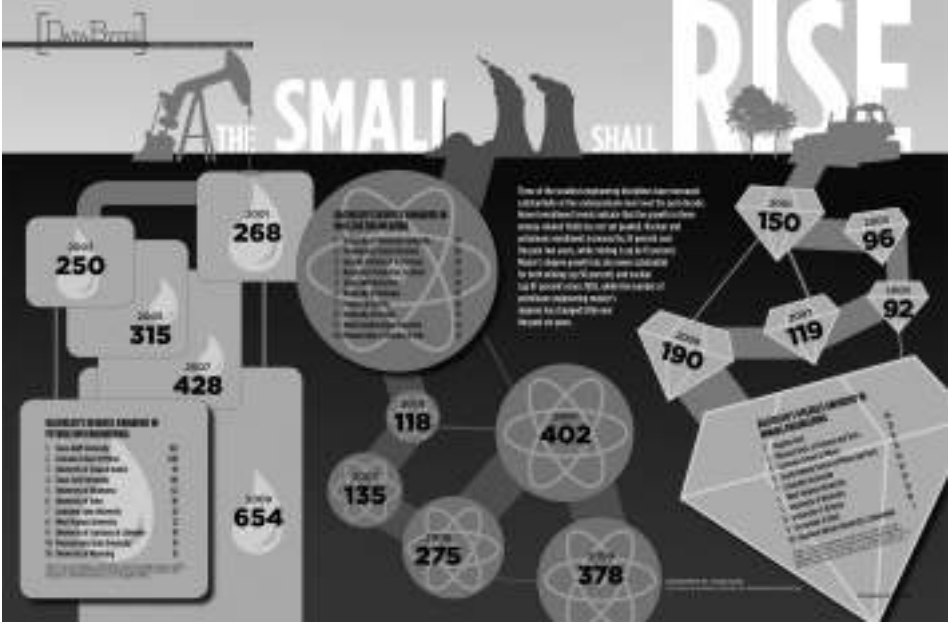
**1. Statik İnfografikler:** Karmaşık birçok verinin tek bir sayfada toplandığı ve üzerinde dinamik- hareketli öğelerin yer almadığı infografiklerdir (Korcheg 2011). Bu tür infografikler, özellikle tablolar, diyagramlar, grafikler, haritalar ve kullanım klavuzlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Bunlar özellikle istatistiksel bilginin yatay çubuk grafikler, dikey sütun grafikler ya da pasta grafikler şeklinde gösterilmesiyle oluşturulur (Ross 2011).

“Karmaşık süreci ya da soru işaretleriyle dolu bir bilinmeyi infografikler daha başarılı bir şekilde açıklayabilir. İki boyutlu olmaları nedeniyle tek bir açıdan izlenerek izleyiciyi konuya daha kısa sürede çekebildikleri gibi durağan yapıları sayesinde de izleyiciye üzerinde istediği kadar inceleme yapma (ve dolayısıyla bilgilene) olanağı sağlarlar” (Güler 2011:84).

İtalyan tasarımcı Alberto Antoniazzi, İtalya'nın, bölgesel kültür enformasyonunu iletmek amacıyla tasarladığı ve ülkenin coğrafik yapısına göre tipografik kolaj ile oluşturduğu infografiği statik bilgi grafiğine iyi bir örnektir (Görüntü 4).



**Görüntü 4:** İtalyan tasarımcı Alberto Antoniazzi İtalya'nın bölgesel kültür enformasyonunu iletmek amacıyla oluşturduğu çalışması ( <http://pinterest.com/pin/2305500/>).



**Görüntü 5:** Amerika'da mühendislik eğitimi veren üniversitelerin petrol, nükleer ve maden mühendisliği bölümlerindeki lisans eğitim durumunu gösteren infografiği. (<http://www.prism-magazine.org/dec10/databytes.cfm>)

Bu infografik çalışmada, 2001 ve 2009 yılları arasında nükleer, maden ve petrol mühendisliği alanlarındaki eğitim durumu oransal olarak gösterilmektedir. Buna göre lisans eğitimi son iki yılda maden mühendisliği alanında yüzde onaltı artarken, nükleer ve petrol mühendislikliği alanlarında yüzde yirmidört artış göstermiştir. Görselde her mühendislik alanını ifade eden bir imge ve piktogram kullanılmıştır. Petrol mühendisliği damla, maden mühendisliği elmas ve nükleer mühendisliği de atom ile belirtilmiştir. Bu çalışma konuya uygun renk, imge ve tipografi kullanımı açısından statik infografiklere çağdaş bir örnek oluşturmaktadır (Görüntü 5).

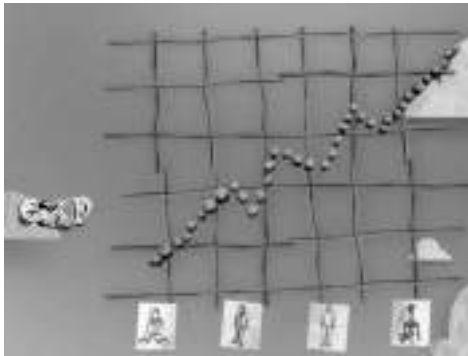
**2. Hareketli İnfografikler:** Dijital ortam içindeki verinin video ya da animasyon tekniği ile görselleştirildiği, yazı, ses, müzik ve efektlerin de kullanıldığı etkili tasarımlardır. Son yıllarda oldukça fazla sayıda infografik bu yöntemle hazırlanmaktadır. Bilgi tek bir karede ifade edilmek zorunda değildir. Özellikle Reklam, Banner, Belgesel, video-klip, film jenerikleri, televizyon haberleri gibi alanlarda kullanılmaktadır. Örneğin Norveç'li elektronik müzik grubu Röyksopp "Remind Me" adlı parçasına çektiği video klibi hareketli İnfografik şeklinde hazırlamış, büyük ilgi toplayarak 2002'de MTV Video Müzik Ödüllerinde en iyi video klip ödülünü kazanmıştır (Görüntü 6-7) (Photoshopmagazin 2010).



**Görüntü 6-7:** Röyksopp “Remind Me” video klip çalışmasından infografik görüntüler. ([http://www.dailymotion.com/video/xjmpl\\_royksopp-remind-me\\_music](http://www.dailymotion.com/video/xjmpl_royksopp-remind-me_music))

**3. İnteraktif (etkileşimli) infografikler:** Okuyucunun ilgisini üzerinde tutabilen ve onunla doğrudan etkileşime geçen infografiklerdir. Etkileşimli infografikler özellikle dijital araçlarda (Tv, bilgisayar, mp4, e-book ve cep telefonlarında) yaygın olarak kullanılmaktadır. Günümüzde bir ders, bir konu ya da bir belgeselin anlatımı bu yolla yapılmakta, görüntünün, yazı, ses, müzik ve efektlerle anlatımının etkisi çok daha akılda kalıcı olmaktadır.

Vincent Lui tarafından hazırlanmış olan infografik çalışma, bir insanın gelişim süreci sırasında karşılaşılabileceği olasılıkları anlatması açısından oldukça etkilidir. Hareketli görsel imgeler ekran yüzeyinde dans eder gibi yerleştirilmiştir. Metne dayalı bir seslendirme ile birlikte müzik ve efektlerle desteklenen, yazının tipografik düzenlenmesi ve metin ile ilişkisi iyi planlanan, verilerin bir dizi halinde sunulduğu oldukça başarılı bir interaktif çalışma örneğidir (Görüntü 8-9).



**Görüntü 8-9:** Vincent Lui Tarafınfan bir okul için hazırlanmış “Grow up” isimli infografik çalışmasına ait görseller. (<http://www.youtube.com/watch?v=WgwbxatZPw&feature=related>).

Görüntü 10'daki infografik çalışmada ülkelere göre cinayet oranları gösterilmektedir. Pan American Sağlık Örgütü tarafından yapılan bir araştırma sonucu dünya ülkelerindeki en düşük ve en yüksek cinayet oranlarının etiketlenerek belirtildiği bu çalışmada düşük oranlar mavi yüksek oranlar kırmızı ile ifade edilmiştir. İnteraktif özelliği bulunan bu infografik çalışma ekran üzerindeki bilgilere daha iyi ulaşmak için zoom özelliği kullanılmış ve izleyici ile etkileşim sağlanmıştır.



**Görüntü 10:** Pan American Sağlık Örgütü tarafından cinayetlerin işlenme oranlarının ülke göre oransal dağılımını gösteren infografik (<http://awesome.good.is/transparency/web/0910/murder-rates/flash.html>).

Ryan ve Conever iyi bir infografiğin aşağıdaki bileşenlerden oluştuğunu ifade etmektedirler.

**1. Başlık kısmı:** İnfografiklerin açık, anlaşılır ve dikkat çekici olması için mümkün olduğu kadar az sözcük içeren konuya uygun başlık kullanılmalıdır. Grafiklerin kullanımında temel amaç bilgiyi izleyenlere en hızlı şekilde iletmektir. Başlıkla ilintili etiket ve kavramların kullanımı, okuyucuyu grafiğin amacına odaklar. Özellikle

etiketlerin grafik elemanlarının üzerine konması, izleyicilerin bir rehber ihtiyacı duymaksızın grafiği anlamalarına yardımcı olur.

**2. Özet:** Özet infografiğin ne ile ilgili olduğu ve bilginin neden önemli olduğuyla ilgili kısa bir paragraftır. Bazen birkaç cümle hem hikâyeyi özetler hem de başlığı zenginleştirir.

**3. Görsel:** Görsel öğeler, bir bilgiyi açıkça anlaşılabilir bir hale dönüştürür. Görselleştirme süreci, enformasyonun iletilmesinde estetik ve biçimsel meselelere duyarlı olmak zorundadır. Enformasyonun nasıl görselleştirileceği insan algısı ile ilişkilidir ve “bu bağlamda görsel metaforlar, enformasyon ile deneyim arasındaki ilişkiye hizmet edip bu ilişkiyi kuvvetlendirmek için tasarlanırlar” (Gershon ve Page, Akt. Burnett 2007:275).

Marcelle Lapow Toor, Gestalt teorilerinin prensiplerini insanoğlunun görsel imgeleri nasıl algıladıklarını göstermek için kullanır. İnfografik tasarımlardaki grafik elemanların farklı dizilişi ilgiyi artırır. Oysa grafik elemanlar yüzeye simetrik bir şekilde yerleştirilirse, beyin gönderilmek istenen mesajı almaz, çünkü her şey tam da beklenildiği gibidir. Görsel ilgi, obje sayfanın beklenmedik bir yerinde sunulduğunda oluşturulur. İnfografikler gözün izleme ve gruplama özelliğini düşünerek tasarlanmalıdır. Göz aynı özellikteki objeleri gruplandırır. Objelerin sayısı arttıkça, beyin tarafından işlenecek daha az sayıda birleşik öğe olabilmesi için göz gördüklerini gruplar. Aksi takdirde, beyin hafızası dolar ve dolmuş bir beyin imgeyi tanıyamaz. Aynı zamanda göz birbirine yakın objeleri de gruplandırır. Eğer objeler benzer değilse, göz, mesajı beyne göndermekte zorlanır. Bu da hedef kitle üzerinde imgeye yönelik anlam kargaşasına yol açar. Etkili infografik için benzerliklerin birlikteliğinden yararlanmak mümkündür (Toor 1998).

Görüntü 11’de dünyadaki değişik ülkelere ait tanınmış elli bankanın büyüme ve mal varlığına ait veriler farklı boyutlardaki dairelere yerleştirilmiş olarak görülmektedir. Her ülkenin farklı bir rengi vardır ve o ülkeye ait bankaları simgeleyen daireler kendi aralarında gruplanmıştır. Bu gözün bilgiyi okumasında etkili bir yöntemdir. Böylece istenen ülkeye ait bilgi çok daha kolay ve hızlı bir şekilde okuyucusuna, hedef kitlesine iletilir.

2009 yılının ikinci çeyreğinde Amerika’da yemek yiyen insanların sayısı giderek artan bir büyüme göstermiştir. Amerikalı tüketicilerin Burger King, Taco Bell IHOP ve Rubio gibi şirketlerin normal restoranlara göre daha çok tercih edildiğini gözlemlenmiş ve bu görselleştirilmiştir (Görüntü 11). Görselde bir çatal imgesinin kullanılması yemek ile ilgili bir veriyi iletmede etkilidir. Çatalın her bir dişi farklı bir firmanın oransal büyüklüğüne göre uzun ya da kısadır. Kırmızı çatal fast food yiyeceklerin yenildiği yerleri mavi çatal ise restoranları ifade etmektedir. İmgelerin seçimi, oranların grafiksel biçimi ve

etkili renklerin kullanılması, infografiği sade ve kolay anlaşılır olması açısından başarılı kılmıştır.



**Görüntü 11:** Dünyadaki değişik ülkelere ait önemli 50 bankanın büyüme ve mal varlığı ile ilgili bilgileri veren küme şeklindeki infografik (<http://www.guardian.co.uk/news/datablog/2009/mar/25/banking-g20#>)



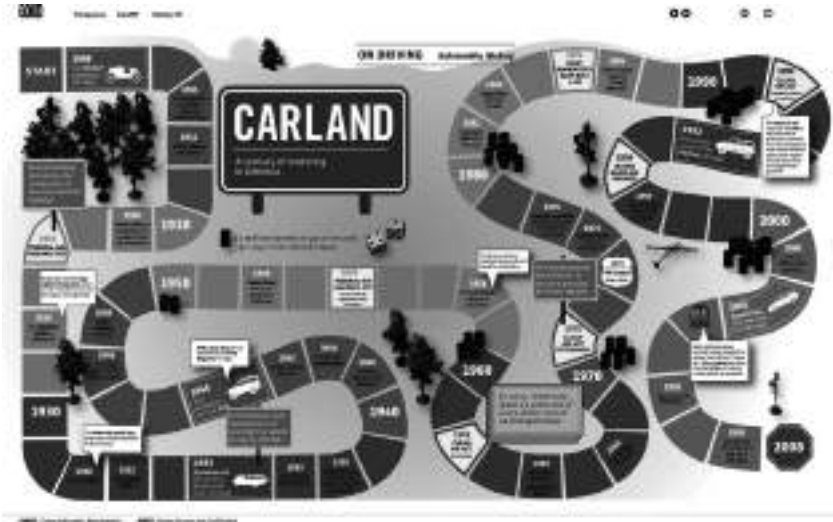
**Görüntü 12:** Amerika'da fast food restoranları ile normal restoranlar üzerine yapılan bir araştırmayı gösteren infografik (<http://www.infographicsshowcase.com/fork-it-over-restaurant-spending/>).

İnfoğrafik tasarımlarda tekrar eden imgelerin tek bir bütün olarak algılanmasını sağlamak önemli bir diğer kullanım biçimidir. Örneğin, aynı sıradaki on ayrı renk tişört, gözler tarafından devamlı bir imge olarak algılanır (Görüntü 13).



**Görüntü 13:** 2009 Seçimlerinde kullanılan infografikte seçim yapmanın tişört seçmeye benzemediğini ve oy verirken düşünülmesi gerektiğini vurgular (<http://www.instantshirt.com/2009/06/07/infographic-designs-overview-examples-and-best-practices/>).

Zaman çizelgelerine dayalı infografikler belirli bir süre içinde meydana gelen olayları kronojik bir sıra ile verirler. Okuyucu hızla zamansal ilişkiyi kurabilir. Genellikle bir hat üzerinde yatay ya da dikey olarak tasarlanırlar (Ross 2011). Görüntü 14'deki tasarım otomobil ve trafik kurallarının tarihi gelişimini göstermektedir. Bir oyun şeklinde tasarlanmış etkili bir örnektir.



**Görüntü 14:** Otomotiv sanayi ve trafiğin, 1908'den 2008'e kadarki 100 yıllık tarihi gelişimini göstermektedir (<http://awesome.good.is/transparency/009/trans009ondriving.html>).

Görüntü 15' teki örnekte de ünlü müzik grubu U2'nun solisti Bono'nun 1979 ile 2006 tarihleri arasındaki hayatını konu alan infografik yer almaktadır. Çalışma son derece sade ve anlaşılırdır.



**Görüntü 15:** Ünlü müzik grubu U2'nun solisti Bono'nun başarılarla dolu yaşam hikayesini kronolojik biçimde anlatan infografik. (<http://awesome.good.is/transparency/004/transparency004bono.html>).

Özellikle gıda ürünlerinde, ilaçların kullanımında, yemek tariflerinde, içeceklerin içindeki maddelerin oranları hakkındaki bilgilerin kısa sürede aktarılmasına olanak tanıyan ve anlamayı kolaylaştıran infografikler karışık prospektüslerin ya da menülerin önüne geçmektedir. Lokesh Dhakar tarafından tasarlanan kahve çeşitleri ve kahvenin içindeki karışım oranlarını gösteren tasarım oldukça başarılı bir uygulamadır (Görüntü 16). Bu tasarım sayesinde hedef kitle istediği içeceğin adını söylerken kahvenin içindeki oranlar hakkındaki bilgiyi hemen okuyabilmektedir. Tasarım kolay, net ve kısa sürede algılanmaktadır.



**Görüntü 16:** Dhakar tarafından tasarlanan kahve çeşitleri ve içindekilerinin oranlarını gösteren infografik (<http://www.lokeshdhakar.com/2007/08/20/an-illustrated-coffee-guide/>).

**4. Kaynak:** İnfografikler gerçek ve somut verilere bağlıdır. Bu verilerin nereden ve nasıl ortaya çıktığı son derece önemlidir.

Ron Burnett, yaratıcı sürecin “bilgi, enformasyon ve düşüncenin kesişimlerine yanıt vermek kadar bunları yaratmakla, bu kesişimleri tanımak kadar üretmekle de ilgili bir şey olan görselleştirme” nin önemini ifade eder. Bilgi, estetik ve düşünüşsel bir süreç sonucu görsel olarak tasarlanır ve infografiği yaratır. Bu bağlamda yaratıcılık ve gerçeklik birbirine eş bir bağımlılık haline gelmektedir.

“Açıktır ki belirli durumlarda enformasyon, bilgiye çok yakın, hatta denk olabilir. Bilgi bir yandan, kendinin farkında olma ve kendi üzerine düşünme yoluyla üretilen öznel bir durumdur. Bir yandan da nesnel, sistematik ve genellikle doğrulanabilir bir olgu topluluğuna işaret eder. Enformasyon insanların ilgili oldukları meseleleri ve çözmek istedikleri sorunları anlamak için kullandıkları hammaddedir (Burnett 2007: 104).

**5. Tasarımcı:** İnfografik çalışmalar nitelikli grafik tasarımcılar tarafından tasarlanmaktadır. Atkinson'a göre iyi bir tasarımcı; gerçek veri ile planlama yapar, hedef kitleyi iyi analiz eder, görsel imge ve grafik tasarım elemanlarının bir bütünlük içinde sunulmasında titiz davranır (www.MarketingProfs.com).

Dünya toplumlarının ekonomik, kültürel ve siyasal düzeyde iç içe girmesi, infografiklerin önemini ortaya koymaktadır. Bugün giderek artan görsel odaklı ve küreselleşen dünyada başarılı infografikler oluşturmak için artık, insan algısının ve kültürel koşulların çok iyi incelenmesi ve analiz edilmesi gerekmektedir.

Günümüzde küreselleşmenin ivme kazandırdığı bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler her alanı etkilemektedir. Yazılım ve bilgisayar teknolojisinin her gün

gelişerek artması, verilerin hızla yayılmasına ve bir ağ üzerinden bütün insanlara kolayca ulaşmasını sağlamaktadır. Böylece bilgi aynı anda çok sayıdaki bireye ulaşmaktadır. Hemen her gün yeni bilgilerle kuşatıldığımız dünyada teknolojinin hızlı ilerleyişine paralel olarak gelişen infografikler teknolojiye bağlı olarak önemli ölçüde dijital ortamlara taşınmıştır.

Türkiye’de daha çok yeni olan infografik anlatımlar henüz çok fazla örnek içermemektedir. Ancak infografikler, bilgi bombardımanı yaşadığımız dünyada gerçek veriye çok daha hızlı ulaşmak için yaygın bir şekilde kullanılmaya devam edecektir. Oldukça etkili ve estetik görsel anlatımlar, akılda kalıcılık açısından önemlidir. “Teknolojilerin sunduğu olanak ve olasılıkları bilmek, özellikle iletişim ve grafik tasarım alanında onların sınırlarını zorlamak ve yeni yaratıcı üretimlerde kullanabilmek için gereklidir” (Sarıkavak 2005: 122).

İnfografikler yapısındaki dizgisel çözümlenme, etkili anlatım şekli ve estetik sunumu ile bilginin yeni sunuş biçimidir.

## **Kaynakça**

Altundağ, M. (2009). “Sağlık Coğrafyası”, <http://saglikcografyasi.blogcu.com/>

Atkinson, Cliff, 2002. “How to Win Business with Proposal Infographics” (www. MarketingProfs.com)

Burnett, Ron, 2007. “İmgeler Nasıl Düşünür?”, Metis Yayınları, İstanbul.

Dhakar, Lokesh, 2007. “Coffee Drinks Illustrated, Side-by-side diagrams of a few common espresso drinks”. <http://www.lokeshdhakar.com/2007/08/20/an-illustrated-coffee-guide/>

De Bonis, J. Nicholas ve PETERSON, Roger S. 1997. “Managing Business to Business Marketing”, NTC publishing Group U.S.A.

Güler, Tuğcan, 2008. “Grafik tasarımda yeni bir alan: Bilgilendirme tasarımı ve bir uygulama”. Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Korcheg, Edward, 2011. “HOWTO: Design an Infographic Really Worth a Thousand Words”. <http://blog.templatemonster.com/2011/01/26/how-to-design-infographic/>

Kuang, Cliff, 2011. “Infographic of the Day: A Stunning 3-D Chart of Afghan Casualti”. <http://www.plumegraph.org/>

Lester, Paul Martin, 2006. “Visual Communication/Images With Messages” Thomson Wadsworth, USA

Redish , Janice C., 2000. “What Is Information Design?” Technical Communication ,

Second Quarter 2000. <http://dwheelersite.com/PDFs/Articles%20for%20Reading%20List/Redish%20What%20Is%20Information%20Design.pdf>

Ross, Anders, 2011. "InfoGraphic Designs: Overview, Examples and Best Practices" <http://www.instantshift.com/2009/06/07/infographic-designs-overview-examples-and-best-practices/>

Ryan, William ve CONOVER, Theodore, 2004. "Communications Today 4th Edition" Thomson Delmar Learning, USA.

Sarikavak, Namık. "Sayısal Font Üretiminde Teknolojik Gelişmeler", Sanat Yazıları 13, Ankara.

Toor, Marcelle Lapow 1998. "Graphic Design for the Desktop: A Guide for the Non-Designer" John Wiley & Sons, Inc., New York, New York.

Tufte, Edward R., 2001. "The Visual Display of Quantitative Information." [http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Joseph\\_Minard](http://tr.wikipedia.org/wiki/Charles_Joseph_Minard)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Information\\_graphics](http://en.wikipedia.org/wiki/Information_graphics)

<http://www.guardian.co.uk/news/datablog/2009/mar/25/banking-g20#>

<http://www.instantshift.com/2009/06/07/infographic-designs-overview-examples-and-best-practices/>

<http://www.lokeshdhakar.com/2007/08/20/an-illustrated-coffee-guide/>

<http://www.scribd.com/doc/17016942/Info-Graphic-Handout>

[http://www.dailymotion.com/video/xjmp1\\_royksopp-remind-me\\_music](http://www.dailymotion.com/video/xjmp1_royksopp-remind-me_music)

<http://www.youtube.com/watch?v=WgwboxatZPw&feature=related>

[http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2010/09/infografik\\_nedir.html](http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2010/09/infografik_nedir.html)

<http://www.prism-magazine.org/dec10/databytes.cfm>

<http://awesome.good.is/transparency/004/transparency004bono.html>

<http://awesome.good.is/transparency/web/0910/murder-rates/flash.html>

# Çağdaş Rekreasyon Mekanları Olarak Alışveriş Merkezlerinde İç Mekan Kurgusu



*Interior Space Organizations of Shopping Centers as Contemporary Recreational Areas*

**Dr. Gözen Güner Aktaş**

TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

*gaktas@etu.edu.tr*

**Özet:** Çağımızda değişen toplumsal yapı, bireysel yaşam, bireysel tercihler ve yaşam biçiminin sonucu olarak; topluma hizmet veren ortak mekanlar da değişime uğramaktadır. Bu değişimden rekreasyon kavramı ve rekreasyon mekanları da önemli biçimde etkilenmiştir. Günümüzde toplumsal yapının geldiği son noktada alışveriş merkezleri toplumun bir çok kesimi tarafından yeni rekreasyon merkezleri olarak algılanmakta ve hizmet vermektedir. Alışveriş merkezleri yapılarının da mekansal kurguları ve yapılanmaları toplumun bu tercihiyle birlikte şekillenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Rekreasyon, Rekreasyon Mekanları, Alışveriş Merkezleri, Mekan Kurgusu.

**Abstract:** *Changing aspects regarding society, personal preferences and life styles have also altered public spaces which serve the general community. Definitions regarding concepts such as recreation and recreational spaces have been affected by these alterations. Contemporary perception of shopping centers by the majority of the society has turned into recreational spaces. Shopping centers on the other hand have adopted this view and have started to function as such. Spatial organisations and characteristics of shopping centers are thus being formed parallel to these social preferences.*

**Key words:** *Recreation, Recreational Spaces, Shopping Centers, Spatial Organizations.*

## Giriş

Çağımızda değişen toplumsal yapı ile birlikte bireysel yaşam ve bireysel tercihler de değişime uğramıştır. Bu değişimden rekreasyon kavramı ve rekreasyon mekanları da önemli biçimde etkilenmiştir. Temelinde bireyin kendini yenilemesine ve bireylerin kişisel gelişimine hizmet etmeyi amaçlayan bir kavram olan rekreasyon; bu insani ve toplumsal özelliklerini kapitalist sistemin tüketim dayatması altında kaybetmeye başlamıştır. Çağdaş dünyada bireyler, tüketimi esas alan aktiviteler bütünü içerisinde rekreasyon ihtiyacını karşılamaya veya karşıladığını zannetmeye itilmeye başlamışlardır. Bu tip mekanların günümüzde de en belirgin biçimde karşımıza çıkan yapısal örneği 'Alışveriş Merkezleri' dir. Alışveriş merkezlerinin iç mekan kurguları da yeni bir rekreasyon biçimi olan tüketime dayalı rekreasyon kavramı içerisinde biçimlenmektedir.

## Rekreasyon Kavramının Tanımları, Kuramları ve Gelişimi

Rekreasyon kavramı araştırılmaya başlandığı tarihlerden beri üzerinde birbirinden farklı ve çok çeşitli teoriler üretilen bir kavram olarak karşımızda durmaktadır. Torkildsen (1992), rekreasyon kavramını en temel biçimi ile organize edilmiş boş zaman aktiviteleri olarak tanımlamaktadır. Beaty (1994) rekreasyon kavramını rekreasyon aktivitesine istekli olarak katılan kişiye toplumsal ilişkiler anlamında katkı sağlayan sosyal bir olgu olarak değerlendirmektedir. Critcher, Bramham ve Tomlinson (1995) çalışmalarında rekreasyon kavramını bir ihtiyaç giderme aracı olarak tanımlamaktadırlar. Steward (1991) da bu bağlamda rekreasyonu bireysel veya sosyal olarak gerçekleştirilen boş zaman aktiviteleri olarak tanımlamaktadır. Olmsted (1991) çalışmalarında rekreasyonu, içinde hareket, şekilsel çeşitlilik, eğlenme motivasyonu, boş zaman geçirme isteği, belirli bir amaç, yaratıcılık ve esneklik bulunduran bir kavram olarak değerlendirmiştir.

Murphy (1987) çalışmasında rekreasyon kavramını insan organizmasını belli bir zirve düzeyine ulaştıran ve bu yolla insanların öğrenme, keşfetme, araştırma ve katkı sağlama süreçlerine etki sağlayan sosyal bir süreç olarak tanımlamaktadır. Kraus (1991) rekreasyon kavramının, toplumsal alana en önemli katkısının, etrafında sosyal kurumlar oluşturabilmesi olduğunu vurgulamaktadır. Çağdaş dünyadaki sosyal oluşumların bir çoğunun boş zaman kavramı ve bu boş zamanı değerlendirme yöntemleri çevrevesinde, sosyal bir kurum olarak ortaya çıkmaktadır.

Rekreasyon ve boş zaman kavramları 19. yüzyılın sonlarında Batı Avrupa ve Batı Amerika'daki endüstrileşme süreci sonrası ortaya çıkan sosyal yaşam kuralları sonucunda oluşmuş kavramlardır. Sosyal güvence, iş güvencesi ve bu konularda insanların haklarına yönelik olarak yapılan kanuni düzenlemeler sonucunda çalışma saatlerinin belirlenmesi, hafta sonu tatilleri, emeklilik sistemi gibi yeni sosyal oluşumlar

beraberinde yeni toplumsal ihtiyaç ve davranış modellerin gelişmesine sebep olmuştur (Cross, 1987). Bu kavramların, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış kavramlar olmalarına karşın, üzerinde çalışılan çağdaş bir toplumsal olgu olarak karşımıza çıkmaları 20. yüzyılın sonlarını bulmuştur. Torkildsen (1992), çalışmasında rekreasyon kavramını gerçek bir çağdaş ve endüstrileşmiş toplum sorunu olarak tanımlamıştır.

Wilson (1987), 1960'lı yıllarda dünya ekonomisindeki hızlı gelişime paralel olarak toplumda oluşan yeni yapıyı "post endüstriyel toplum" olarak tanımlamıştır. Bu, toplumun tüketime dayalı temel eğilimleri doğrultusunda rekreasyon aktivitelerinin de tüketime dayalı ve tüketimi destekleyen bir model olarak şekillendiğini belirtmiştir. Toplumsal ve sosyal bir olgu olarak rekreasyon toplumdaki tüm gelişim ve değişimlerden birinci derecede etkilenmektedir. Yukarıda bahsedilen temel kavramlardan da anlaşılacağı gibi rekreasyon, boş zaman kavramları ve buna yönelik aktiviteler, farklı toplumsal kesimlerde, farklı sosyal ve kültürel yapılarda değişkenlik göstermektedir.

20. yüzyılın başlarında karşımıza çıkan rekreasyon ve boş zaman kavramları şehirlerin yeniden yapılanmasında etkili kavramlardır. Rekreasyon kavramları ile birlikte ortaya çıkan rekreasyon aktiviteleri (sinema, tiyatro gibi kültürel aktiviteler, spor aktiviteleri, kafe, restoran gibi sosyal birlikteliğin ve sosyal ilişkilerin sağlandığı aktiviteler, parklar, eğlence aktiviteleri gibi) ile günümüzde hızla gelişen bir endüstrinin lokomotifleri olarak karşımızda durmaktadır. Rekreasyon aktiviteleri sadece şehir ölçeğinde varlığını sürdürürken, değişen toplumsal yapının getirdikleri ile şehir ölçeğinin yanı sıra iç mekan ölçeğinde de var olmaya başlamışlardır. Rekreasyonel aktiviteler temel aktivite olma özelliklerinin yanı sıra birçok başka temel aktiviteyi de destekleyici özellikleriyle günümüz toplumsal yaşamı içinde etkili bir biçimde varlıklarını sürdürmektedirler (Aktaş, 2009).

## **Çağımızda Rekreasyonun Toplumsal Yaşamdaki Yeri**

21. yüzyılda rekreasyon alanında yapılan çalışmaların bir kısmı da endüstri toplumunun rekreasyon ihtiyaçlarını belirlemeye yönelik olarak gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar rekreasyon kavramının toplumun geniş bir kesimi tarafından bir ihtiyaç haline aldığı görüşünde birleşmiştir. Rekreasyon kavramının toplum yaşamına sağladığı katkılar psikolojik, sosyolojik, kültürel ve ticari olarak özetlenebilir. Rekreasyon aktivitesinin sosyal psikoloji alanındaki araştırmaları şu mantıksal çerçevede dahilinde yürütülmektedir: bireye ait duygu, algı ve davranış modellerinin, rekreasyon aktivitesi tecrübe eden bir grup insanın duygu, düşünce ve davranış modellerince nasıl etkilendiği incelenmektedir. Söz konusu yaklaşım, araştırmancının iki ana niteliğine işaret etmektedir: bireysel ve toplumsal etkileme. Yapılan araştırmalarda hem bireylerin rekreasyon aktivitelerine karşı tutumları kaydedilmekte, hem de kişilerin rekreasyon aktivitesi

tercihlerinin diğer bireylerin etkilemesiyle ne miktarda değiştiği gözlemlenmektedir. Araştırmanın sonuçlarından bir tanesi farklı bireyler, içinde buldukları farklı şartlar altında değişik rekreasyon aktivitelerine yönelmektedirler. Diğer bir bulguya göre, bireylerin seçtiği rekreasyon aktiviteleri ile bireylerin kişilikleri arasında ilişki bulunmaktadır (Aktaş, 2009).

Rekreasyonel aktiviteler en temel olarak insanlar arasındaki sosyal ilişkileri oluşturan, geliştiren ve bireye psikolojik tatmin sağlayan aktivitelerdir. Temel bir ilke olarak ifade edilebilir ki, insan sosyal bir varlıktır. Toplumla iletişim kurarak ve sosyal olarak yaşamını devam ettirmektedir. Ortak mekanlardaki rekreasyon aktiviteleri insanlara fiziksel ve psikolojik tatmin sağlamaktadır. Rekreasyon aktivitesinin varlığı; mutluluk, keyif, özgürlük ve sosyal bir kazanım hissi olarak insanlara geri dönmektedir. Rekreasyon bazı temel insan ihtiyaçlarını karşılama özellikleri sonucunda sağladıkları tatmin duygusu ile insanlara yenilenme, yaratıcılık ve kendini tanıma olanağı sağlamaktadır (Cordes ve İbrahim, 1996). Bugün rekreasyon ortamının da en az çalışma ortamı kadar rekabetçi bir kimliğe bürünmüş olması durumu, adeta zaman ve mekan kullanımını kontrol altına alma mücadelesini göstermektedir.

## **Çağdaş Rekreasyon Mekanlarının Kapsamları, Oluşumları ve Gelişimleri**

Rekreasyon amaçlı ortak mekanlar, kamusal aktiviteyi barındıran, toplumsal yaşantıyı besleyen ve yönlendiren mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihin en eski devirlerinden beri insanlar bir araya gelebilecekleri mekanlara ihtiyaç duymuşlardır. Toplumun her kesiminden insanın sürekli etkileşim halinde bulunduğu kamusal mekanlar toplumun kimliğini şekillendiren en önemli öğelerden biridir. 21. yüzyıl başında üretimin örgütlenmesine yönelik olarak yapılan bilimsel çalışmalar, gündelik hayatın farklı alanlarında da etkisini göstermiştir. Gündelik hayat her anı planlanan ve organize edilen bir kavram olmaya başlamıştır. Bununla birlikte toplumların tüketim alışkanlıklarının değişmesi ile de kamusal ilişkiler ve bu ilişkilerin yaşandığı mekanların da önemli değişimine sahne olmuştur (Baudrillard, 1997).

Bu oluşum sonucunda insani ve kamusal ilişkiler de kendi kendilerine oluşma özelliklerini kaybetmişler ve yeni bir oluşum biçimi içerisine girmişlerdir. Yeni oluşum biçimleri ile kamusal ilişkinin kurulduğu mekanların da dönüşümünü beraberinde getirmiştir. Yeni çağın bir olgusu olan seri üretimle elde edilen tüketim ürünlerinin tipleşmesi gibi bir sorun, kamusal ilişkinin kurulması ve bu ilişkilere ev sahipliği yapan ortak mekanların planlanmasında ve organizasyonunda da görülmeye başlanmıştır. Tüm bu gelişmeler ortak mekanların da bu tipleşmeye göre oluşturulan kurgu mekanlar haline gelmesine sebep olmuştur (Bırol G. 2005).

Russel (1996) çalışmasında şehirleşme, gelişen teknoloji ve endüstrileşme sonucunda, gelişen toplumlarda rekreasyon davranışlarının ve alışkanlıklarının daha ticari

faaliyetlere yöneldiğini belirlemiştir. Son yüzyıl içerisinde rekreasyon kavramının ve aktivitelerinin satın alınabilir gerçek bir ticari araç olarak karşımıza çıkmasını sağlayan bu sistem günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Rekreasyon aktiviteleri şehre yakın yerleşim birimlerinde insanların sosyal birlikteliğini ve gönüllü katılımlarını sağlayarak ve teknolojinin de katkısı ile oluşan yeni organizasyonlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Francis (1989), çalışmasında sosyal mekan kavramının üç temel unsurunu aşağıdaki gibi tanımlamıştır. Öncelikle sosyal mekanlar topluma mensup her bireyin ve topluluğun sağlığını, güvenliğini, ihtiyaçlarını göz önünde bulundurmaktadır. Sosyal mekanlar ayrıca, toplumun kullanımına açık tüm mekanlarının tasarım kararlarını belirler. Son olarak da, sosyal mekanlar bireyin ve toplumun ihtiyaç duyduğu sosyal hizmetleri vermektedir.

Ancak, sosyal mekanlar bireylerin karakterlerini, toplumların kültürlerini ve şahısların kişisel fikir ve toplumsal değer yargılarını yansıtmaktadır. Sosyal mekanlar topluluk ve şehirli olma duygularını ortak bir paydada buluşturan, geliştiren ve bu olguların birey yaşamındaki önemini güçlü şekilde ifade eden mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özellikleri ile sosyal mekanlar toplumsal yapının ayrılmaz bir parçası olarak, kişisel davranışların, sosyal süreçlerin ve sıklıkla çatışan sosyal değerlerin belirgin biçimde yansıtıldığı bir toplumsal oluşum olarak değerlendirilmektedir (Francis, 1989).

Modern öncesi dönemde alışveriş, doğal ihtiyaçların rasyonel bir biçimde karşılandığı bir etkinlik iken; günümüz toplumsal yapısı içerisinde 20. yüzyılda ortaya çıkan alışveriş merkezi kavramı ise, alışveriş mekanını ve kent mekanını yeniden yorumlayan ve yapılandıran bir oluşumdur. Bu şekilde kentlerin kalbini oluşturan, kamusal ilişkilerin ve kamusal aktivitelerin meydana geldiği ortak mekanlar kent merkezinin dışında yeniden yaratılmıştır. Bu yeni yapı içerisinde bir ihtiyaç giderme etkinliği olan alışveriş etkinliği; bu süreç ile başlı başına bir rekreasyon etkinliğine dönüşmüştür (Biro, 2005).

20. yüzyılda alışveriş merkezi kavramı hayatın içerisindeki yerini almıştır. Bu sosyal gelişmeye paralel olarak, toplumsal yaşam ve aktiviteleri büyük yapılar içerisine farklı rekreasyon aktiviteleri ile desteklenerek yeniden oluşmaya başlamış ve bu oluşum farklı sosyal mekanların bütünleşme sürecinin de başlangıcı olmuştur. Toplumsal yapıdaki değişimler sosyal mekanların oluşumunu, tasarımını ve yönetimini doğrudan belirleyici unsurlar olarak günümüzde de etkisini sürdürmektedirler (Francis, 1989).

Rekreasyon kavramı 21. yüzyılın en çağdaş olgularından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Endüstri devrimi sonrası gelişen teknoloji ve yeni üretim sistemleri sosyal yaşamdaki değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Gelişen teknolojinin insanlara kazandırdıkları, toplumda yapısal değişikliklere yol açmıştır. Değişen toplumsal yapı toplumsal ve sosyal ihtiyaçlardaki değişim ile devam etmiştir. Rekreasyon ve

rekreasyon amaçlı ortak mekanlar da bu toplumsal değişim süreci sonucunda çağdaş bir tasarım olgusu olarak gelişmiştir. Bu çağdaş olgunun hayatımıza ne şekilde nüfuz ettiği, toplumsal yaşamda sahip olduğu önem ve bu kurgu çerçevesinde oluşan yeni bir kültür, yaşam tarzı bunlara hizmet eden yeni yapı tiplerinin de doğmasını sağlamıştır. Çağdaş alışveriş merkezlerinin, günümüzde sosyal ve toplumsal hayatta oynadığı rolü doğru olarak algılayabilmek için rekreasyon kavramının sosyal yaşamdaki gelişimini, değişimini ve toplumsal yapıya etkilerini kavramak oldukça önemlidir.

## **Çağdaş Alışveriş Merkezlerini Hazırlayan, Çağdaş Tüketim Kültürü**

Sınırlı becerileri ve sınırsız istekleri ile insanoğlu, yaşamının hemen hemen her döneminde alışveriş yapma ihtiyacı ile karşı karşıya kalmıştır. Özellikle tarım toplumundan modern yaşama geçişle birlikte artan şehirleşme sürecinde alışveriş olgusu sadece mekanik bir olgu olmaktan çıkıp sosyal yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Özellikle de gelişmiş batılı tüketim toplumlarında alışveriş, günlük yaşamın tamamlayıcı bir parçası ve şekillendiricisi konumundadır (Altunışık ve Mert, 2005).

Günümüzde alışveriş merkezlerinin yaratıcısı olarak kabul edilen Victor Gruen'in, çağdaş kent yaşamı için ticari bir merkez olmanın ötesinde sosyal ve kültürel bir merkez olarak hizmet etmesini öngördüğü alışveriş merkezleri, günümüzde yalnızca tüketim ürünlerinin değil, sosyal ve kültürel aktivitelerin de merkezi haline gelmişlerdir. Günümüz dünyasında alışveriş merkezleri, gelişmiş ve hızlanmış üretim sisteminin devir hızının yükseltilebilmesi ve sürekliliğinin sağlanabilmesi için tüketimin devir hızının moda, gelip geçicilik gibi kavramların ardında yükseltildiği ve tüketimin sürekli kılındığı merkezler olarak varolmaktadırlar. Bu merkezler gündelik hayatının her anı planlanmış olan kent insanların, kent yaşamının içinde, ama kentin dışında bir araya geldikleri ortak mekanlarıdır (Sayar ve Süer 2005).

Baudrillard, (1997) günümüz alışveriş merkezlerindeki yaşam pratiğini araştıran çalışmasında, bu mekanların tüm aile fertlerine hitap edebilecek aktiviteler ile kendilerini herkes tarafından tercih edilir mekanlar haline dönüştürmeye çalıştıklarını vurgulamıştır. Baudrillard'a (1997) göre, alışveriş merkezleri kullanıcılarına her şeyi içinde barındıran küçük bir kent yaşantısı simülasyonu sunma iddiasındadırlar. Bunu sağlamak için de alışveriş merkezi tasarımında kenti yansıtan bir çok unsur iç mekanda tekrar edilmektedir. Koridorlar boyunca yürünen, kentlerin sokaklarını andıran, etrafı dükkanlarla dolu alışveriş aksları, kullanıcıları genellikle kentlerdeki benzerlerini andıran alışveriş merkezindeki aktivitenin odağı olan meydanlar, şehir yaşamını iç mekanda oluşturmaya yönelik çabalarıdır.

Amacı kent içinde yeni, sahte bir kent simülasyonu tasarlamak olan alışveriş merkezlerinin gün geçtikçe büyüyen ve yapı sınırlarını zorlayan son örneklerinden biri de West Edmonton Mall olarak kabul edilir. Bu alışveriş merkezi Kanada'nın Edmonton

kentinde bulunmaktadır. Burası günümüz dünyasının tüketim anlayışının bir sembolü niteliğindedir. Merkezin içerisinde 800'den fazla mağaza, 100'den fazla restoran ve kafe bulunmaktadır. Burası alışveriş merkezi olmasının yanı sıra bir eğlence parkı olarak da hizmet vermektedir. Merkezin içerisinde bir su parkı özellikli eğlence alanı olan *'World Water Park'*, lunapark alanı olan *'Galaxyland'*, plajı ile birlikte hizmet veren bir yapay deniz, deniz aslanlarının şov yaptıkları bir alan, çeşitli hayvanların barınakları, buz panteni alanı ve konaklamak için oteller bulunmaktadır (Aktaş, 2009) (Bkz. Resim 1, 2, 3, 4, 5).



**Resim 1:** West Edmonton Mall iç görünüşü. (Kaynak: commons.wikimedia.org/wiki/Category: West\_Edmonton\_mall -).



**Resim 2:** West Edmonton Mall'ün içinde yer alan yapay göl (Kaynak: commons.wikimedia.org/wiki/Category: West\_Edmonton\_mall -).



**Resim 3:** West Edmonton Mall'ün içinde yer alan su parkı ve yapay deniz (Kaynak: commons.wikimedia.org/wiki/Category: West\_Edmonton\_mall -).



**Resim 4:** West Edmonton Mall'ün içinde yer alan flamingolar (Kaynak: commons.wikimedia.org/wiki/Category: West\_Edmonton\_mall -).



**Resim 5:** West Edmonton Mall'ün içinde yer alan buz pateni sahası (Kaynak: commons.wikimedia.org/wiki/Category:West\_Edmonton\_mall -).

Günümüzde alışveriş merkezleri, birbiriyle anlamsal ve mekansal olarak hiçbir ilişkisi bulunmayan atıklarınca, buz pateni pisti gibi eğlence öğeleri, panoramik asansörler, yürüyen merdivenler gibi teknolojik öğeler; kemerler, kubbeler, köprüler gibi mimari öğelerin bir araya geldiği gerçeküstü mekanlar haline dönüşmüşlerdir. Ancak, şu bir gerçektir ki, alışveriş merkezleri farklı temalardaki tasarım anlayışları ile çağımızın yeni ortak mekanlarıdır. Bu mekanlar içinde kurulan kamusal ilişki de, aynen alışveriş merkezinde kurgulanan yapay dünyaya benzer bir şekilde kendiliğindenliğini kaybetmiştir. İklimlendirmesinden, güvenlik kontrolüne kadar fiziksel ortama dair her şeyin düzenlenmiş olduğu alışveriş merkezlerinde kamusal ilişkiler de düzenlenir hale gelmiştir. Öyle ki, alışveriş merkezi içindeki satış görevlilerinden, güvenlik personeline kadar pek çok çalışanın müşterilerle kuracağı ilişkiler ve söyleyeceği diyaloglar bile bu düzenleme içinde yer almaktadır (Sayar ve Süer, 2005).

Alışveriş merkezlerinin tüketicileri kendilerine çekme ve alışveriş merkezi içerisinde tutma çabası akılcılaştırma (rationalisation) ve büyüleme kavramları temel olarak ele alınarak incelenmektedir. Akılcılaştırma, oluşturulan karmaşık tüketim sisteminin en etkili ve tasarruflu biçimde çalışmasını sağlarken, tasarım kriterini ikinci plana attığı için ortaya soğuk, ruhsuz ve heyecansız mekanlar çıkmasına sebep olmaktadır. Büyüleme kavramı ise tam tersine mekanların çekici ve adeta sihirli olarak algılanmasına yol açmak için tasarım unsurunu çok ön planda ve etkili biçimde kullanmaktadır (Ritzer, 2000).

Ritzer (2000), çalışmasında alışveriş merkezlerinde 'Akılcılaştırma'nın çok etkili olduğunu vurgulamıştır. Alışveriş merkezi planlanmasında 'Akılcılaştırma' kavramı iki program ile yürütülmektedir, bunlar ticari ve mimari programlardır.

Ticari program; alışveriş merkezlerinin kentsel ölçekte yer alacakları yerin ve barındıracakları aktivite çeşitliliğinin sadece mimari ekiplerce değil, emlak-yatırım uzmanları gibi farklı uzmanlık alanlarına sahip ekiplerin de görüşlerinin alınarak belirlenmesini zorunlu kılmıştır. Bu kapsamda öncelik kullanıcı profilinin oluşturulması, yer seçiminin yapılması ve mağaza çeşitliliğinin belirlenmesi olmuştur.

Mimari program ise, ticari programda alınan kararları veri olarak kabul etmekte ve bir sonraki aşama olarak yapının mimari sorunları üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu kapsamda, yatay-düşey sirkülasyon, müşteri ve personel giriş-çıkışları, otopark ve toplu taşıma ulaşım bağlantıları gibi konularda kararlar verilmektedir. Alışveriş merkezleri ziyaretçilerini mümkün olduğunca uzun süre içeride tutmayı hedeflemektedirler.

Büyüleme kavramı yapılarda kendiliğinden veya tesadüfi olarak meydana gelmekten ziyade bilinçli olarak kurgulanmış ve kitlesel tüketime yönelik olarak tasarlanmıştır. Büyüleme kavramı arzulanan etkiyi yaratmada zaman ve mekan değerlerini ve bu iki değer arasında kurulacak etkileşimi ve birbirlerine geçişi kullanmaktadır. Çağdaş kitlesel tüketim alanlarının tamamında ziyaretçiler buldukları yerden ve zamandan kopartılmaya çalışılmaktadır. İç mekan tasarımında kullanılan ve mekanın sınırlarını yok etmeye yönelik ayna ve parlak paslanmaz levhalar gibi yansıtıcı malzemelerin kullanımıyla, bunun yanı sıra aydınlatmadaki çeşitli uygulamalarla da mekanın gerçeklik hissi kaybolmakta ve rüya benzeri mekanlar yaratılmaktadır (Sayar ve Süer, 2005).

Alışveriş merkezlerinde kullanılan malzemeler ve oluşturulan mekanlar, dil bütünlüğü içinde uluslararası bir standardı tanımlamaktadır. Bu uluslararası standarda göre söz konusu mekanlar, yerellikten uzak, herhangi bir kültür, din veya coğrafyaya aidiyet hissini vermeyen, bunun yerine tek bir yere değil, her yere ait olma duygusunun verildiği yerlerdir. Dış cephe kaplaması olarak genellikle renkli cam kullanımı da benzer biçimde bina kütesini bulunduğu yerden, mekandan ve kültürden ayırmakta, böylelikle binanın kendisini de bir tüketim nesnesi haline getirmektedir (Crozier, 1994).

Alışveriş aktivitesi incelendiğinde, amacın sadece mal ve hizmet ihtiyacını karşılamak olmadığı, aynı zamanda alışveriş yapan bireylerin sosyalleşme ihtiyaçlarını da tatmin etmeleri alışveriş aktivitesini barındıran yapıların çeşitli ilave fonksiyonlarla zenginleşmesine sebep olmuştur. Geçmişte kent merkezinde konumlanan örneklerin aksine, günümüz alışveriş ve sosyalleşme alanları; kent merkezinden uzakta, şehir mimari dokusundan bağımsız, kapalı kamusal alanları yaratan, her yaşta katılımçıya hitap eden sinema ve tiyatro imkanıyla bireylerin sanat ve kültür ihtiyaçlarını da tatmin eden alışveriş merkezlerinde yer almaktadır. Pek çok alışveriş merkezindeki genel eğilimin eğlence pazarlaması yönünde olması, alışverişle eğlence arasındaki sınırları yok etmiştir. İnsanlar yaşamayı hayal ettikleri yeni tecrübeler için evlerinden çıkıp bu yeni ve büyümlü mekanlarda sosyalleşmeye ve iletişimde bulunmaya davet edilmektedirler (Sayar ve Süer 2005).

## **Çağdaş Alışveriş Merkezlerinde İç Mekan Kurgusu**

Tarih boyunca, sosyal, siyasal ve ekonomik alandaki gelişmeler ve değişimlerin, kamusal ilişki ve ortak mekan konusundaki anlayışlarını etkilemiştir. Kapitalizm öncesindeki dönemlerde kamusal ilişki gündelik hayattaki iş, eğlence ve dinlenme

aktivitelerinin iç içe geçtiği, kendiliğinden gelişen aktiviteler bütünü olarak görülmüştür. Kapitalist sistem ise gündelik hayatı oluşturan bu alanları birbirinden ayrı bir şekilde tariflemiştir. İçinde bulunduğumuz dönemde kamusal ilişki doğrudan eğlence kavramı ile özdeşleşmiştir. Kamusal ilişkilerdeki bu değişim ortak mekan anlayışlarını da etkilemiştir.

Reekie (1992) de çalışmasında alışverişin işten tamamen ayrıldığını ve rekreasyonel aktiviteler ile birlikte yeni kompleksler içinde yer aldığını vurgulamıştır. Shields (1992), benzer alandaki çalışmasında, yeni oluşan bu ticari komplekslerin şehir ölçeğindeki rekreasyonel aktivitelerin iç mekanda yeniden yorumlanması ve bunlara eklenen yeni aktivitelerle birlikte, topluca alışveriş aktivitesini desteklemeleri sayesinde geliştiğini vurgulamıştır. Destekleyici aktiviteler olarak rekreasyonel aktiviteler alışveriş merkezlerinde sosyal ilişkilerin oluşumu için bireylerin buluşması ve birlikte zaman geçirmesi için gerekli motivasyonu sağlayan mekanların oluşumuna katkıda bulunmuştur.

Restorant, kafe, spor aktiviteleri, konferans salonları, sergi alanları ve çeşitli servis aktiviteleri ile rekreasyonel mekanlar, içinde buldukları komplekslere sağladıkları ekonomik katkının yanı sıra mekan kullanıcılarına sağladıkları birlikte olma ve sosyalleşme olanakları sayesinde de günümüzde alışveriş merkezleri için vazgeçilmez olmuşlardır (Shields, 1992). Williamson (1992), çalışmasında alışveriş merkezlerindeki rekreasyonel alanların günlük hayatın stresinden uzaklaşmak, boş zaman geçirmek, vitrin bakmak gibi aktiviteler için yoğun olarak kullanıldığını belirtmiştir. Benzer çalışmasında da yeni oluşan komplekslerin birçok farklı aktiviteyi bir arada bulduran alışveriş merkezi, otel, hipermarket, spor salonları, tiyatro ve opera binalarının birleştirilmiş ve dönüştürülmüş formu olarak karşımıza çıkmakta olduğunu belirtmiştir. Alışveriş merkezleri çok çeşitli alanlarda karşılaştığımız rekreasyon komplekslerinin çok belirgin bir örneğidir.

Nostaljik sokak ve şehir meydanı kavramlarının iç mekana yansması olarak kabul edilen alışveriş merkezleri ile ilgili son yıllarda çok sayıda araştırmacı çalışma yapmıştır. Bu araştırmaların sonucu olarak modern alışveriş merkezlerinin rekreasyon ve alışveriş kavramlarının bir sentezi olarak geliştiği ve günümüz toplumsal ihtiyaçlarının ve çağdaş rekreasyon modellerinin uygulandığı tipik bir model olarak karşımıza çıktığı tespit edilmiştir.

Günümüzde nostaljik sokak ve şehir meydanı kavramlarına duyulan özlem bir tasarım ideolojisi olarak varlığını hala korumaktadır. Bu tasarım felsefesi çağdaş alışveriş merkezlerinin tasarımında da kullanılmaktadır. Sokak ve meydanları sembolize eden alışveriş merkezlerinin tasarımında çok çeşitli rekreasyon aktiviteleri, sosyal ilişkileri destekleyen organizasyonları, gün ışığının ve bitkilerin yoğun olarak kullanılması ile birlikte sokak kültürünün çağdaş iç mekan tasarımına yansmaları gözlemlenmektedir (Shields, 1992).

Bireylerin rekreasyon alanları olarak seçtikleri alışveriş merkezlerini belirleyen çok fazla faktör vardır. Bu faktörler kişiden kişiye değişiklik gösterebilir: yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, sosyal statü gibi birçok faktör alışveriş merkezinin imajı ile de birleşerek seçimlerin temelini oluştururlar. Kişilerin alışveriş yapma, servis ve rekreasyon alanlarını kullanma sıklıklarının da alışveriş merkezinin konumu, kolay ulaşılabilirliği ve araç parkı olanağı sağlaması gibi koşullarla doğrudan ilgili olduğu tespit edilmiştir (Aktaş, 2009).

Bayraktar (2005), Ankara ilindeki alışveriş merkezlerinin ortak mekan özelliklerinin değerlendirildiği ve alışveriş merkezlerinin ortak mekanlar olarak kullanım çeşitliliğinin ve yoğunluğunun araştırıldığı bir çalışma yapmıştır. Bu çalışma içerisinde Ankara ilinde kentlilerin yoğun olarak kullandığı alışveriş merkezlerinin bu anlamda bir rol üstlenip üstlenmedikleri; ortak mekan ve ortak yaşam nitelikleri açısından değerlendirmesi yapılmıştır.

Kullanım yoğunluğu ve çeşitliliğine ilişkin sonuçlara göre merkezler sadece yakın çevre kullanıcılar tarafından değil, kentin farklı yerleşimlerinden gelen kullanıcılar tarafından da tercih edilmektedirler. Kentte yaşamsal ve mekansal ayrışmayı giderebilecek arayışlarda alışveriş merkezlerine de önemli bir rol düşmektedir. Alışveriş merkezlerini kullanan farklı gruplar açısından tüketim ortak bir eğilimdir ve eğilimin karşılandığı mekanlar aslında her gruptan insan için öncelikle bir iletişim ortamıdır (Bayraktar, 2005).

Çeşitli çalışmalarla da desteklendiği gibi alışveriş merkezleri kullanıcılarını bu mekanlara sadece alışveriş için değil sosyal ilişkiler kurmak ve bunları geliştirmek için de davet etmektedir. Kalabalığın ve topluluğun bir parçası olmak, görmek ve görülmek, vitrin gezmek, zaman geçirmek, yalnızlıktan ve günlük hayatın sıkıntılarından kurtulmak alışveriş merkezlerinin ziyaret sebepleri arasında en önemlilerindedir. Alışveriş merkezlerini kullanan topluluğun ait olduğu sosyal sınıf, ortalama gelir düzeyi gibi sosyal faktörler diğer kullanıcıları da doğrudan etkilemektedir. Bu sebeple bu merkezler hizmet ettikleri sosyal grubun fiziki ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik bir gelişim içinde olmak zorundadırlar. Alışveriş merkezinin atmosferi, farklı kullanıcı gruplarına hitap eden rekreasyon ve servis aktivitelerinin çeşitliliği alışveriş merkezlerinin seçimindeki önemli unsurlardandır.

Günümüzün çağdaş alışveriş merkezleri bahsedilen tüm sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmeler sonucu toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin etkisi ile halkın değişen istek, ihtiyaç ve değerleri sonucu gelinen bir nokta olarak karşımızda durmaktadır. Toplumsal alanda devam eden gelişim ve değişim toplumun her noktasında olduğu gibi bu alanda da yeni arayışlar, gelişmeler ve zamanla değişen talepleri karşılama konusunda kendini geliştirmeyi sürdürecektir.

Her şeyin satın alınarak elde edilmesi noktasına gelmiş olan tüketim toplumu, günümüz alışveriş merkezlerinde sadece ihtiyaç duyulan malları değil; sosyal ilişkileri, kendini mutlu edecek, rahatlatacak ve yenileyecek rekreasyon aktivitelerini de satın almaktadır. Alışveriş merkezleri; gün ışığından uzun süre faydalanmayı amaçlayan atriumlu tasarımları, iç mekanda kullanılan sokak mobilyaları ve bitkileri ile nostaljik sokak ve şehir kavramlarını içerisinde barındıran çağdaş şehir dokuları olarak varlıklarını sürdürmektedirler (Atkın, 2001).

Kostof (1992)'un da belirttiği üzere kamusal aktivite, kent meydanları, parklar ve sokaklardan, klimatize edilmiş ortamlara bir dönüşüm süreci geçirmiştir. Bu dönüşüm süreciyle birlikte gündelik hayatın geçtiği ortak mekanların tasarımında eğlence öğesinin baskın bir şekilde ortaya çıktığı; mekanların ele alınışında tasarlanmış mekan kaygısından uzak, hazır (ready made) bir takım öğelerin kullanıldığı; birbirine karışmış gösterge ve imajların bu mekanların ana unsurları haline geldikleri görülmüştür.

Kent mekanındaki canlılığı, kapalı bir mekanda yeniden kurgulamayı amaçlayan ve kendisini kent merkezine bir alternatif olarak tanımlayan alışveriş merkezinin mekan organizasyonu, özünde *"kent mekanı bileşenlerinin belirli bir amaç doğrultusunda yapı içerisinde yeniden kurulması"* ilkesine dayanır. Alışveriş merkezinde temel amaç daha fazla tükettirmek ve merkeze gelen kullanıcıların burada daha uzun zaman geçirmesini sağlamaktır. Alışveriş merkezi planlamalarında yapı içerisindeki kent mekanı bileşenleri bu amaçları sağlamak için kullanılan birer araca dönüşmektedirler (Birol, 2005).

Yapı içerisine doğal ışığın olabildiğince fazla alınması ya da bu hissi yaratacak yapay aydınlatmanın yapılması, mağaza cephelerinin kentin ana caddelerindeki yapı cephelerinin benzerleri şeklinde tasarlanması gibi önlemler yardımıyla kent mekanı taklit edilir. White ve Sutton (2001), bir kent mekanında işlevsel çeşitliliğin, o mekanın farklı amaçlarla ve çok sayıda kullanıcı tarafından daha uzun süre kullanılmasını sağladığını belirtmiştir. Bu da kent mekanında kullanıcı yoğunluğunun artmasına yol açar. Alışveriş merkezinde de Jacobs'un belirttiği işlevsel çeşitliliğin atırılması, buradaki kullanım süresini uzatmanın en önemli unsurlarından biri olarak kullanılmaktadır.

Alışveriş merkezleri içerisinde bulunan alışveriş dışı işlevler, çoğunlukla alışveriş mekanları ile bütünleşmeyecek biçimde farklı katlarda konumlandırılırlar. Bu planlama ile, bir yandan yapıya daha fazla kullanıcı çekmek ve yapı içerisinde daha uzun süre kalmalarını sağlamak için merkezi daha fazla işlevle donatırken, diğer yandan da dikkatin sürekli alışverişin üzerinde kalmasını sağlamak amaçlanmıştır. Bu kaygı ile alışveriş merkezlerinin iç mekanlarında, mekan gruplarının birbirlerinden olabildiğince bağımsız konumlandırmakta oldukları belirlenmiştir (Birol, 2005).

White ve Sutton (2001), çalışmasında kent mekanının okunabilirliğini ve kullanıcının mekandaki oryantasyonunu sağlayan bileşenleri düğüm noktaları, sınırlar, yollar,

bölgeler ve referans noktaları olarak tanımlamıştır. Yollar, kentteki farklı işlevlere hizmet eden bölgeleri birbirine bağlar ve ardışık algılama aracılığıyla sürekliliği ve hareketi sağlarlar. Düşüm noktaları ise, kentin okunabilirliğine yardımcı olan ve odak noktası oluşturan toplayıcı mekanlardır. Düşüm noktası, duraklama ve orada herhangi bir tür sosyal etkileşime katılma mekanıdır. Çağdaş alışveriş merkezleri de mekan oluşumlarında bu oryantasyon bileşenlerini iç mekanda kullanırlar.

Kent mekanının oluşumunda, düşüm noktalarının dağılımı ve yolların organizasyonu önemli rol oynar. Bir kentsel alanda şekil-zemin analizi, yapı kitleleri ile onları saran boşluk arasındaki mekansal ilişkilerin ortaya çıkartılmasını sağlar. Kent dokusundan iç mekana taşınan alışveriş merkezi mekan planlamasında da benzer şekil zemin ilişkisi tiplerinden söz etmek mümkündür. Birol (2005), çalışmasında bu tipleri *ızgara, açılı, eğrisel, tek merkezli işinsal, bir eksen üzerinde yer alan (doğrusal) ve organik* şeklinde sınıflandırmıştır. Kent mekanında olduğu gibi alışveriş merkezi mekansal planlanmasında da bu şekil-zemin ilişkisi tiplerinden biri ya da birkaçının birbirleriyle bir ilişkiler düzeni oluşturacak biçimde yer aldığını belirtmiştir.

Hillier (1996) çalışmasında, alışveriş merkezi iç mekanlarında da iki tür hareket aksının bulunduğu bildirmiştir. Bunlardan biri sembolik aks (symbolic axiality), diğeri ise yardımcı aks'tır (instrumental axiality). Sembolik aks tek doğrultulu bir düzenlemedir, belirlenmiş hedefe doğru yönlenmeyi ve hareketi ifade eder; tek amaçlılık ve tekdüzelik içerir. Yardımcı aks mekan içerisinde gündelik hareketi tarifler. Alışveriş merkezlerinin iç mekanlarındaki mekan ve hareket çeşitliliğini sağlayan akslar yardımcı akslardır, yani yolların ve düşüm noktalarının düzlemsel dağılımı ve bunun yarattığı çok yönlü ve seçenekli mekan organizasyonlarıdır.

Birol (2005), çalışmasında belirlediği gibi kent mekanı bileşenleri alışveriş merkezi içerisinde iç mekan bileşenlerine dönüşürler. Böylece, alışveriş merkezi içinde bir "kent mekanı yanılması" yaratırlar. Alışveriş merkezlerini temel plan şeması, Gruen'in 1950'lerde yaratmış olduğu mimari tipolojiye dayanır. Plan şemasında doğrusal düzenlenmiş bir dolaşım alanı bulunur ve bu alanın iki ucunda büyük mağaza, eğlence merkezi, yemek yeme alanları gibi çekim noktası ya da referans noktası oluşturacak mekanlara yer verilir. Yapı içerisindeki doğrusal dolaşım alanı, sembolik bir aks oluşturur ve bu dolaşım alanının iki ucunda bulunan mekanlar birer hedef noktası haline gelir. Tek doğrultulu dolaşım alanının iki yanındaki mağazaların bitişik düzeni, kullanıcının hareketini yönlendirir ve tek bir düzlem üzerinde kontrol eder.

Alışveriş merkezleri, iç mekanlarındaki düşüm noktalarının (toplanma alanları) dağılımı, yolların (müşteri dolaşım alanları) düzeni (aralarındaki şekil zemin ilişkileri) ve yapıdaki mekan organizasyonunun niteliği açılarından incelendiğinde; düşüm noktalarının dağılımı, müşteri dolaşım alanının düzeni (şekil-zemin ilişkisi), mekan organizasyonunun niteliği ile ilgili aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır. Çağdaş alışveriş merkezi, küresel

ekonomik sistemin mekandaki en önemli izlerinden birini oluşturur. Bu yapının mekan organizasyonu, alışveriş kavramının tüketime dönüşümünü destekleyen karakteristikler barındırır. Örneklerin incelenmesi sonucu ile, alışveriş merkezleri iç mekan oluşumlarına kentsel mekan özellikleri yön vermekte olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Alışveriş merkezi tasarımlarının iç mekan oluşumlarında en etkili faktörlerden bir tanesi bu mekanların alışveriş aktivitesinin tüketime dönüşümünü destekleyen bir yapılanma içerisinde olmalarıdır. Bu tür bir dağılım, gerçek kent mekanında var olan seçenekli mekan organizasyonuna ve mekansal çeşitliliğe izin vermez. Böylece alışveriş merkezi içinde gerçek kent mekanındaki işlevsel/biçimsel çeşitlilik ve seçenekli mekan organizasyonu ortadan kalkar ve bu mekanik düzen kullanıcısında salt tüketmeye yönelmiş bir davranış biçimi örgütler.

İncelenen örneklerden de görülebileceği gibi, bu yapı tipolojisi özünde küresel bir mekan dili barındırır; çağdaş alışveriş merkezleri, yapının büyüklüğü ve konumundan bağımsız olarak, Gruen'in 1950'lerde yaratmış olduğu ilk örneğin her yerde uygulanabilen çeşitli türevleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Alışveriş merkezi yapı tipolojisi ilk ortaya çıktığı dönemden bu yana çeşitli aşamalardan geçerek geliştirilmiş olmakla birlikte, içinde oluşturulan kent mekanı karakteristikleri açısından analiz edildiğinde, mekan organizasyonunun özünde Gruen'in çizdiği çerçeve ile belirli bir sınır içerisinde hareket ettiği gözlemlenmektedir. Yapılardaki mekansal çeşitliğin daha çok farklı fonksiyondaki aktiveteler için tasarlanan özel alanlar ile sağlandığı gözlenmektedir (Biol, 2005).

Çağdaş Alışveriş Merkezleri belki de endüstrinin en güncel kavramlarından biridir. Çağdaş alışveriş merkezleri içlerinde barındırdıkları çok katlı sinema salonları, buz pisti, çocuk oyun alanları ve tema restoranları gibi çok farklı ve geniş çekim unsurlarını bir arada barındıran alışveriş/eğlence bileşenli bir yapı tipini meydana getirmişlerdir (Underhill, 2005).

İçinde bulunduğumuz çağda ülkemizin birçok kentinde sayıları gittikçe artan miktarlardaki alışveriş merkezlerinin mimari ve iç mekanları ile ilgili çalışmalar da gittikçe artmaktadır. Tokyay (2005), alışveriş merkezlerinin iç mekan düzenlemeleri ile ilgili çalışmasında; günümüz alışveriş merkezlerinin yukarıda söz ettiğimiz tündengelimci şablon şemaların, hem de kendi içlerindeki büyük rekabet güdüsünden kaynaklanan 'gösteri kültürü üretme gereksinimi' nin önemli bir rol oynadığını vurgulamaktadır.

Bu çağdaş oluşumların tasarım aşamasında da etkili olan unsurları Tokyay (2005), çalışmasında 3 kısımda gruplamıştır. Tespitleri aşağıdaki gibidir:

1. Sirkülasyon, Güvenlik ve Ortak Sosyal Alanlar: Tüketimin örgütlenmesine dönük zamansal denetim bu tür yapılarda yaşamsal öneme sahip olduğundan

dolayı, otopark büyüklüğü, otoparktan mağazalara ulaşım hatları, rasyonel yaya dolaşım eksenleri, yürüyen merdivenlerin iniş-çıkış yönleri, dükkanların uzaktan algılanabilmesini sağlayan atrium boşluklarının tasarımına önem verilmektedir. İnsanların bu merkezlerde rahatça dolaşım tüketim yapabilmeleri için, merkeze giren üründen tüketiciye kadar tüm aktörlerin güvenliği özel önem kazanmaktadır. Bu güvenlik sistemi, satıcıyı ve tüketiciyi yangına, terörist saldırıya ve hırsızlığa karşı korumayı amaçlayan kapsamlı ve teknolojik bir donanımdır.

En büyük iddiası kapalı bir kentsel mekan yaratmak olan bu mega alışveriş merkezlerinde, iç mekanlardaki ortak toplanma alanlarının toplam alana oranı çok düşük düzeydedir. Ortak alanlar, salt girişler ve mağazaları birbirine bağlayan sirkülasyon şeritleridir. Merkeze gelen insanların mekanın boşluğundan özgür bir kentli gibi yararlanabilmeleri olanaksızdır. Halbuki insanlar, kendilerini tatmin edemeyen kentsel ortamdan kaçarak bu merkeze gelmekte olup, alışverişin dışındaki sosyal ihtiyaçlarını karşılayabilecek bazı mekanlara ve doğal bir iç peyzaja gereksinim duymaktadırlar (Tokyay 2005).

**2. Saydamlık Düzeyi:** İç mekanın tasarımıyla ilgili olarak da, insanların “kendine özel dünya” larını kurmaları ve ticarete odaklanmaları ancak dış dünyadan görsel olarak uzakta olmalarına bağlıdır. Bu yüzden en radikal kararlardan biri, saydamlığın terk edilmesi, alışveriş hollerinde ve dükkan akslarında doğal ışığın ve dış dünya algısının azaltılmasıdır. Amaç, tüketici bireyin “zamanı ve dış dünyayı unutmasıdır.” Yapı kabuğunun yırtılması, çoğunlukla “food court” katında olur. Bu yapılarda, kafeterya-dinlenme, sanat gösterisi vb. işlevlerle donatılabilecek açık/yarı açık mekanlar düzenlenmez (Tokyay, 2005).

**3. Tesisat, Akustik:** Alışveriş merkezlerindeki tüketici bireyin, yoğunlaşmasına engel olabilecek tüm iklimsel engelleri (sıcak, soğuk, nem, yağmur sesi) ortadan kaldıracak bir iklimlendirme tesisatı ve duvar/çatı akustik izolasyonu yapılır. Zira, alışveriş merkezinin kendine özgü dünya veya kapalı kentsel merkez olabilmesi için içerde bulunanlara dışarıdaki doğal ortamlardan daha avantajlı bir iklimsel ortam hazırlamalıdır (Tokyay, 2005).

Çağdaş alışveriş merkezlerinin iç mekan oluşumları belli noktalarda evrensel olarak kabul edilen normlara ve arketiplere bağlı kalırken, belli noktalarda tasarımın, tasarımcının ve temel tasarım temalarının yönlendirmeleri ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

## **Sonuç**

Sosyal yaşamdaki, toplumsal düzendeki ve ekonomik sistemlerdeki gelişimler ve değişimler tüm toplumsal sistemleri ve yaşam tarzlarını da doğrudan etkilemektedir.

Toplumsal yaşamın aynası olan sosyal mekanlar ve ortak mekanlarda bu değişim süreçlerinin sonucu olarak değişmekte ve yeniden yapılanmaktadırlar. Çağdaş dünyada bireyler, tüketimi esas alan aktiviter bütünü içerisinde rekreasyon ihtiyacını karşılamaya veya karşıladığını zannetmeye itilmeye başladıktan sonra rekreasyon mekenlarının biçimleri ve işlevleri de değişime uğramıştır. Bu tip mekanların günümüzde de en belirgin biçimde karşımıza çıkan yapısal örneği 'Alışveriş Merkezleri' dir. Alışveriş merkezlerinin iç mekan kurgularıda yeni bir rekreasyon biçimi olan tüketime dayalı rekreasyon kavramı içerisinde biçimlenmektedir. Çağdaş alışveriş merkezlerinin iç mekan oluşumları belli noktalarda evrensel olarak kabul edilen normlara ve arketiplere bağlı kalırken, belli noktalarda tasarımın, tasarımcının ve temel tasarım temalarının yönlendirmeleri ile şekillenmektedir. Ama tüm bunlarla beraber günümüz alışveriş merkezlerinin mekan kurgusu boş zamanın, paranın ve rekreasyonun tüketildiği bir sistemin parçası olmaya devam etmektedir.

## Kaynakça

- Aktaş, G.G. (2009). Rekreasyon Amaçlı Ortak Mekanların Alışveriş Merkezleri Örneğinde İç Mekan Oluşumlarının Analizi, *Sanatta Yeterlilik Tezi*, Hacettepe Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Sanat Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Altunışık, R. ve Mert, K. (2008). *Tüketicilerin Alışveriş Merkezlerindeki Satınalma Davranışları Üzerine Bir Saha Çalışması: Tüketiciler Kontrolü Yitiriyor mu?* (Erişim tarihi: 17.12.2008)
- Atkin, R. (2001). *Alışveriş Merkezlerinde Yeni Akımlar (Yönelimler)*, Christian Science Monitor, Sayı 75, Sayfa 16-20.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu*, Çev. H.Deliçaylı, F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bayraktar, N. (2005). *Alışveriş Merkezlerinin Kentsel-Kamusal Mekan Özellikleri / Ankara Örneği*, G.Ü Fen Bilimleri Dergisi, Sayı: 18(2), Sayfa 289-301.
- Beaty, SE. (1994). *A Cross- National- Study of Leisure Activities*, Journal of Cross-Cultural Psychology, Sayı:25(3), Sayfa 409-422.
- Bırol, G. (2005). *An Alternative Approach for Analysis of Traditional Shopping Spaces and a Case Study on Balıkesir*, Trakya University Journal of Science, Sayı:6, No 1, Sayfa 63- 75.
- Cordes, K. ve İbrahim, H. (1996). *Applications in Recreation and Leisure for Today and the Future*, Missouri: Mosby- Year Book, Inc.
- Cross, G. (1987). *Leisure in Historical Perspective, Recreation and Leisure: An*

*Introductory Handbook*. Ed. A.Graefe, and S. Parker. Londra: Venture Publishing Inc., Sayfa 25-29.

Crozier, R. (1994). *Manufactured Pleasures: Psychological Responses to Design*, Manchester University Press.

Francis, M. (1989). *Control as a Dimension of Public-Space Quality, Public Places and Spaces*. Ed. I. Altman ve E. Zube. NewYork: Plenum Press, Sayfa 147-169.

Hillier, B. (1996). *Space is The Machine*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kostof, S. (1992). *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*. Thames and Hudson, Londra.

Kraus, R. (1991). *Recreation in Modern Society*. NewYork: Appleton-Centruy-Crofts.

Murphy, J. (1987). *Concepts of Leisure and Recreation, Recreation and Leisure: An Introductory Handbook*, Ed. A.Graefe, and S. Parker. Londra: Venture Publishing, Inc., Sayfa 11-17.

Olmsted, A. D. (1991). *Collecting - Leisure, Investment or Obsession*. Journal of Social Behavior and Personality, Sayı: 6(6), Sayfa 287-306.

Reekie, G. (1992). *Changes in the Adamless Eden, Lifestyle Shopping*. Ed. Rob Shields. Londra: Routledge, Sayfa 170-192.

Ritzer, G. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Russel, R.V. (1996). *Pastimes: The Context of Contemporary Leisure*. Brown and Benchmark, Dubuque.

Sayar, Y. ve SÜER, D. (2001). *Değişen Tüketim Örüntüleri - Alışveriş Mekanları*. Arrademento, sayfa 1-5, Kasım.

Shields, R. (1992). *Lifesyle Shopping: The Subject of Consumption*. Londra: Routledge.

Steward, B. (1991). *Dictionary of Concepts in Recreation and Leisure Studies*. Rural Sociology, Sayı: 56(3), Sayfa 502-504.

Tokay, V. (2005). *Çağdaş Alışveriş Merkezlerine Eleştirel Bir Bakış*. [http://www.oranmimarlik.com.tr/dokuman/alisveris\\_merkezleri.pdf](http://www.oranmimarlik.com.tr/dokuman/alisveris_merkezleri.pdf).

Torkildsen, G. (1992). *Leisure and Recreation Management*. Chapman and Hall: Londra.

Underhill, P. (2005). *Alışveriş Merkezleri Nereye Kadar?*, Çev. B. Akgönül, Soysal Yayınları, İstanbul.

Vural, T. ve Yücel, A. (2006). *Çağımızın Yeni Kamusal Mekanları Olan Alışveriş*

Merkezlerine Eleştirel Bir Bakış. İTÜ Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 2, Kısım: 1, Sayfa 97-106.

White, R. ve Sutton, A. (2001). *Social Planning for Mall Redevelopment: An Australian Case-Study*, Local Environment, Cilt: 6, Sayı: 1, Sayfa 65-80.

Williamson, J. (1992). *Notes From Storyville North; Circling the Mall*, Lifestyle Shopping. Ed. Rob Shields, Routledge, Londra, Sayfa 216- 230.

Wilson, J. (1987). *The Sociology of Leisure, Recreation and Leisure: An Introductory Handbook*. Ed. A.Graefe and S. Parker, Londra: Venture Publishing, Inc., Sayfa 49-54.

# Musorgski ve Bir Sergiden Tablolar



*Musorgsky and Pictures at an Exhibition*

Doç. **Hande Dalkılıç**  
Bilkent Üniversitesi  
Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi  
*hande@handedalkilic.com*

**Özet:** “Musorgski ve Bir Sergiden Tablolar” M. Balakirev, S.Küi, N. Rimsky-Korsakov ve A. Borodin’le birlikte Rus Beşleri Grubunun bir üyesi olan ve Rus Ulusal Müzik okulunun kurucularından besteci Modest Musorgski’nin (1839-1881) yaşam öyküsüne, 19. yüzyıldan başlayarak Rus sanat müziğine kısa bir bakış ile Musorgski’nin eserlerinin genel olarak değerlendirilmesi ve “Bir Sergiden Tablolar” adlı piyano süitinin müzikal analizi ile genişçe incelenmesidir. Araştırma Musorgski’nin müzikal stilini, müzik sanatına getirdiği yenilikleri ve Bir Sergiden Tablolar’da kullandığı müzikal tasvir dilinin incelenmesini içermektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Bir Sergiden Tablolar, Musorgski, Rus Müziği, Stasov, Hartmann.

**Abstract:** “Musorgsky and Pictures at an Exhibition” is a research about Modest Musorgski (1839-1881) who was a member of the group together with M. Balakirev, C. Cui, N. Rimsky-Korsakov and A. Borodin, who founded Russian School of Music. It comprises a general look at Russian Music in nineteenth-century, a short biography of the composer, a general view of his works, a detailed research and musical analysis of his piano suite “Pictures at an Exhibition” where he painted the mentioned pictures in a new musical language.

**Key words:** Pictures at an Exhibition, Musorgsky, Russian Music, Stasov, Hartmann.

## Rus Müziği

Rus sanat müziği kendilerini hiç sınırlandırmadan Batı müziğindeki bütün alanlara uzanabilmiş bestecileri sayesinde zenginliğini, yoğun armonisini ve çeşitliliğini sürdürmüş bir müziktir. Ulusçuluğunu daima korumuş ama batı müziğindeki formlara her zaman açık olup ikisinin sentezini ortaya koymuştur.

Rus müziğinde iki büyük çağ olmuştur. İlki Hıristiyanlığın Rusya'ya yayılışının sonucu olarak Bizans Ortodoks kilisesi şarkılarının getirilmesiyle başlar. Ortaçağ boyunca gelişip zenginleşen dinsel şarkılar yüzyıllarca söylenerek Ruslaştırılmış ve bu, Rusların ilk sanat müziğini oluşturmuştur. İkinci çağ ise Glinka'nın Batı sanat tekniğiyle özünde bağımsız Rus müziği yaratma ülküsüyle oluşan ve Batı Avrupa sanat geleneğinin Rusya'ya yerleştiği dönemdir. Bu iki çağın da kaynakları ortaktır; özetle yabancı bir kültürün Ruslar arasında yayılımı ve başkalaşmasıdır. Rus etkilendiği sanatı bir yolunu bulup kendi özünden ayrılmaz bir parça haline getirmeyi başaracak kadar ulusçudur (Yıldız 2001: 11).

19.yüzyılın başlarına dek sanat müziği alanında İtalya, Almanya ve Fransa'nın sözü geçerdi. Rus müziği, 1836'dan sonra özellikle Glinka ile gerçek kimliğini kazanmış, parlak bir gelişme göstermiştir. Bu müzik 19. yüzyılın bellibaşlı sanat akımlarından biri olmuş, İtalyan, Alman ve Fransız egemenliklerine son vermiştir (Yıldız 2001: 21). Glinka'nın etkileme gücü ileriki kuşakları ardından sürüklemiş, peşinden gelen beş ünlü Rus besteci aynı yolda ilerleyerek Rus müziğini sağlam temeller üzerine kurup tüm dünyaya tanıtmışlardır.

Rus ulusal müziğinin oluşum aşamasındaki gecikme bir ölçüde Rus Ortodoks Kilisesinin laik müziğe 18. yüzyıla kadar şüpheyle yaklaşmasına, hatta halk müziğinin ve halk ozanlarının bile zaman zaman kilisenin hışmına uğramasına bağlanabilir. Bu tavır ve Rus kilisesinde uzun yıllar nota ve enstrümanın yasak olması evrensel müziğin Rus topraklarında kök salmasını geciktirmiştir (Billington 1998: 151). Ancak Büyük Petro'nun reformlarının sanatsal yönünde tiyatro sanatı daha ağır bassa da Petersburg Sarayına batı müzik kültürünün ilk tohumlarının atılmasını sağlamış, askeri orkestraların kurulması saray çevresinde dinsel olmayan müziğin yaygınlaşmasına yol açmıştır (Stavrou 1983: 57). Yüzyılın ikinci yarısında ise batı tarzı müziğin saray dışına çıkarak aristokrat toplumda da yer bulduğunu görüyoruz. Bu süreçte seçkinler arasında amatör müzik eğitimi eğitimin "olmazsa olmaz"ı konumuna geçmiştir.

Fransız Aydınlanma çağının da etkisiyle, İmparatoriçe II. Katerina'nın öncülüğündeki Rus aristokratları daha önceleri hiç ilgilenmedikleri Rus folklorunu bütünüyle büyüleyici bulmaya başladılar. Bu doğrultuda devam eden milliyetçi müzik akımı tamamen anadilde, konularını Rus folklorundan alan komik operaların bestelenmesine ve büyük ilgiyle karşılanmalarına neden oldu. Yine bu gelişmelerin sonucu olarak

18. yy. sonlarında halk şarkıları sistematik olarak derlendi ve basıldı. İlk nesil Rus bestecilerinde folklorun ve Rus Ortodoks Kilisesi müziğinin etkileri büyük ölçüde görülür. Rus halk masallarının ve destanların müziğe yansımaları takibeden süreci Rus tarihinden yurtsever temalarla zenginleşen müzik izler. 1812 savaşının etkileriyle, aynı konuyu işleyen Cavoş'un "İvan Susanin" (1815) ve Glinka'nın "Çara Adanan Yaşam" (1836) operaları Rus tarihsel operalarının en önemli ilklerindedir. Bu noktada "Rus müziğinin babası" diye adlandırılan M. Glinka ulusal bilinç yönelik hareketin çiçek açması olarak görülebilir (Stavrou 1983: 80).

Glinka'nın "Çara Adanan Yaşam" operasının ilk temsili Rus Okulunun doğuş tarihi olmuş ve otuzsekiz yıl sonra 1874'te genç besteci Musorgski, halkından aldığı esinle Boris Godunov operasında çağdaş müzikli dramın ilk örneklerini vermiştir. 20. yüzyıl gerçekçiliğinin ve Debussy izlenimciliğinin temellerini atan Boris Godunov operası, yeryüzünde bestelenen operalar içinde en ulusal olanlarından biridir. Bu yüzden yalnız Rusya'daki değil tüm dünyadaki ulusal akımların simgesi sayılacak önem ve boyuttur. Rusya'ya bilimsel anlamda armoninin girişi 17. yüzyıla rastlar. Eşlikleri balalayka ya da gusla adlı sazlarla yapılan halk türküleri yalın bir armoniden oluşan ilkel bir polifoniye doğurmuştur. 1856'dan sonra biraraya gelen ve "Rus Beşleri" olarak tanıdığımız M. Balakirev, S. Küi, M. Musorgski, N. Rimski-Korsakov ve A. Borodin uluslararası değerde başarılarını yaratırken halk müziğini en değerli kaynak saymışlardır. (Yıldız 2001:28) 18. yüzyılda çoğunlukla yabancıların etkisinde olan saray müziği bu beş müzisyenin çalgınca gayretleri sonucunda seçkin milliyetçi sesine ve geniş bir dinleyici kitlesine kavuşmuştur. M. Musorgski, temelini ulusal müziğe dayanarak attığı kendi müziğini "Bakir, el değmemiş toprağı kazarak, keşfedilmemiş derinliklere ulaşarak buraları fethetmek" sözleriyle ifade eder.

Beşlerin biraraya geldikleri yıllarda Rusya'da görece bir özgürlük ve devrim rüzgarı esmekteydi. Rusya'nın 150 yıldan beri ilk defa kendi topraklarında yenilgiye uğradığı Kırım savaşının hemen ardından 1855'de tahta çıkan Çar II. Alexander batılı fikirlerle dayanan köklü reformları uygulamaya koydu, aristokratların etkinliğini azalttı, adalet sistemindeki değişiklikler ve serflere özgürlük verilmesi aristokrat olmayan sınıfları güçlendirdi. Rus Beşleri olarak tanıdığımız bu grup bu dönemde her türlü formal ve katı kurallara dayalı müzik eğitime karşı çıkarak M. Balakirev'in etrafında toplandılar, sanat ve müzik eleştirmeni V. Stasov'un fikir önderliği ve sözcülüğünde Özgür Müzik Okulu'nu kurdular. Bu okul İmparatorluk himayesinde kurulmuş olan Rus Müzik Cemiyeti ile onu izleyen ve başında Anton Rubinstein'in bulunduğu, müziğe katı kurallarla bakan Petersburg Konservatuvarına bir tepki ve alternatifti. Okul ücretsiz olduğundan Beşler Balakirev yönetiminde beş yılda oniki konser vererek hem gelir sağlamış hem de ilerici müzik anlayışlarını geniş bir dinleyici kitlesiyle paylaşmışlardı. Beşler ülkelerini iki ana ilke içinde sunmuşlardı. Bu ilkelerin birincisi halk ezgi ve folkloru ile kilise müziğinden aldıkları gereçleri evrensel sanatın içinde kullandıkları

“ulusçuluk” ilkesinde birleştirmektir. İkincisi olan teknikle esini kaynaştırma ilkesinde ise ayrılıyorlardı. Bu da sanatçının tamamen esinine, imgelemine ve yeteneğinden gelen doğal eğilimlere kendisini özgürce bırakması demektir. Bu öğretiyi ortaya atan Balakirev olmuştu ve uygulama yönünde en büyük destekçisi Musorgski’ydi. Borodin ılımlı yaklaşırken Rimski-Korsakov bütünüyle karşı çıkmış ve Balakirev’in özgür öğretimiyle ilişkisini keserek teknik incelemelere gömülmüş, Rus müziği tarihinin akışını değiştirmişti (Yıldız 2001: 58, 59). Böylece Musorgski, akademik eğitimi önemsememiş, ulusundan ve halkından gelen içsel dürtüler dışında başka esinsel kaynak tanımamıştı. Bu özellikleri onu bir yandan bütün ulusal akımların en saygın bestecisi ve de müzik tarihinin ilk büyük gerçekçi ve izlenimcisi kılarken diğer yandan akademik eğitime önem vermemesinin ulaşabileceği çok ileri noktaları engellediği yolunda eleştirilere maruz kalmasına neden olur. Kırk yıl boyunca Petersburg’da Mariinski Tiyatrosunun yönetimini başarıyla yürüten, Boris Godunov operasının ilk seslendirilişini de üstlenmiş olan orkestra şefi ve besteci E. Napravnik Musorgski için “Müziğindeki orijinallik nedeniyle zaman içinde Beşlerden uzak durmaya başlamıştır. Büyük bir doğal yetenek sahibiydi ve her türlü formal müzik eğitime karşıydı. Müziğe realist ve devrimci bir yaklaşımı vardı ama daima kendi dehasına sadık kalırdı. Eserlerinde metin ve müzik birbirine kaynamış gibidir opera bestecilerinde nadir bulunan bir özellik! Rimski-Korsakov örneğini izleyerek teori, armoni, kontrpuan ve enstrümantasyon eğitimine önem verseydi ne olağanüstü eserler verebileceğini hayal edemiyorum. Düzensiz ve özensiz hayat tarzı ömrünü kısalttı. Bu mücevher gibi yeteneğinin kendini harcaması içimi sızlatır” der (A. Orlova 1991: 78). Balakirev de “Teori bilmediğim için onlara öğretemedim, sadece bana gösterdikleri eserlerinde bazı düzeltmeler yapabiliyordum” diyerek bu kanıyı güçlendirmektedir (a.g.e : 31).

## **Musorgski’nin Yaşamı**

1839 yılında Pskov’da varlıklı bir toprak sahibinin oğlu olarak dünyaya gelen Modest Petroviç Musorgski, sessiz, sinirli ve içine kapanık bir çocuktur. Musiklexicon’daki otobiyografisinde kendisini dadısının anlattığı halk masallarıyla büyüyen ve küçük yaşta yüreğinde yurt ve halk sevgisinin yer ettiği bir çocuk olarak anlatır. Annesinden piyano dersleri aldığını, daha piyano çalmanın ana kurallarını bile bilmezken halk yaşamıyla kurduğu ilişkinin kendisini doğaçlama çalmaya yönlendirdiğini ekler. Musorgski on yaşındayken aile Petersburg’a yerleşti ve bir yandan Alman Okuluna giderken diğer yandan piyano eğitimini Anton Herke ile sürdürdü. En sivri dilli eleştirilenler bile piyano çalışmasının olağanüstü olduğunu kabul ederler. Musorgski daha sonra askeri okula girmiş ve ordudayken edindiği arkadaş çevresine özenerek kendisini, ileride düzenli çalışmasını engelleyen ve sonunda da çıldırmasına yol açan, alkolizme kaptırmıştır. Ancak sinirsel zayıflık ve alkolizm belirtilerinin annesinin öldüğü 1865 yılı sonlarında başlamış olması içine kapanık ve bunalımlı yapısını annesinin kaybının daha da etkilediği sonucuna varmamıza neden olmaktadır (Emerson 1999: 7, 22).

Rus Beşleri diye adlandırılan besteciler topluluğu 1857'de doğan ve müzikle ilgili aynı ülkü etrafında birleşmiş bir amatörler grubuydu. Musorgski ile Balakirev'i tanıştıran Küi'dir. Toplulukla hep birarada olan, Balakirev'le müzik çalışmalarına devam eden ve eserlerini birlikte icra ederek eleştirilerini dinleyen Musorgski bir Rus Ekolü kurma idealiyle ürünlerini genç yaşta verdi. En iyi lirik şarkılarının yanısıra en özgün köylü şarkılarını yarattı ve sonunda başyapıtı "Boris Godunov"a başladı. 1869'da bu operayı içinden doğan duyuların dürtüsüne uygun biçimde bitirdi. Ancak operada hiç kadın karakteri kullanılmamış olması ve Kilisenin patrik ve keşişlerin, manastır ritüellerinin sahnelenmesine sansür koyması nedeniyle eser reddedildi, sonunda sahnelenebilmesi eserde pek çok değişiklik yapılmasının yanı sıra uzun yıllar aldı (Emerson ve Oldani 1994: 91). 1874'de ilk kez tamamı sahnelenen Boris Godunov dinleyicilerin büyük beğenisiyle karşılandı ancak bestecinin yeni dili olsun, geleneklere aykırı düşen "dissonant" armonisi olsun, geniş ölçüde karşı çıkışlara uğradı ve aralarında Küi'nin de bulunduğu birçok kişiden ağır eleştiriler aldı. Üstelik bu yapıtın içerdiği sanat değerini Balakirev ve Rimski-Korsakov bile tam anlayamadı (Yıldız 2001: 68). Musorgski müziğinin tek savunucusu yıllar boyunca eleştirmen Stasov olmuştur. Grubun her üyesini yetenekleri ve yaratıcılıklarıyla uygun oranda değerlendirip öven Stasov Musorgski'nin Beşlerin en yetenekli ve en önemli üyesi olduğunu belirtir, mükemmel bir piyanist, eşlikçi ve şarkıcı olduğunu ekleyerek "Anton Rubinstein bile onun yarısı olamazdı" der (A. Orlova 1991: 8).

Ölümünden önceki dört- beş yıl içinde Kovançına ve Soroçinsk Panayırı adlı iki opera üzerinde çalışan ancak bunları tamamlayamayan bestecinin yaşamının son altı yılı alkolizmin pençesinde geçmiştir. Bu durum onu "delirium tremens" bunalımlarına, sara nöbetlerine ve kırkiki yaşında da ölüme sürüklemiştir (Yıldız 2001: 69).

## Musorgski'nin Müziği

Bestecinin müziğini bütün çağları aşan doğal bir güç ve soyluluk oluşturur. Derinlik, incelik, evrensel duyarlılıkla yalnızca kendi yolunu izlemesi Musorgski'yi tarihin en özgün bestecilerinden yapmıştır. Milliyetçi, halkçı ve gerçekçidir. Müziğinde olağanüstü bir tasvir yeteneği görülür. İnsan ve doğa seslerini müziksel biçimde duyup notaya aktarabilme yeteneği de onu ayrı bir yere oturtmuştur. Özellikle Rusya'nın seslerini müziğe çevirmekte eşsiz bir ustadır. Musorgski'nin Moskova nehrinde şafağı (Kovançına-prelüd), hücrelerinde oturmuş tarihi kaydeden bir keşişi (Boris Godunov) ya da bir resim sergisinde dolaşip çeşitli tabloları seyreden insanları tasvir etmek için sözlere gereksinimi yoktur (Billington 1998: 172).

Musorgski müziğine uzun süre karşı gelinmesinin nedenlerini anlayabilmek için o dönemin toplumsal ortamına göz atmak gerekir. Herşeyden önce 1860'lı yılların Rus liberal ulusçuluk akımının en önde gelenlerindendi. Beşlere "Radikaller" gözüyle

bakılıyordu. Grubundaki en ödün vermez, en uzlaşmaz sanatçı oydu. Sanatta egemenliğini sürdüren romantizme karşı koymak için gerçekçiliğe (realizme) sarılıyordu. Gerçekçi, halkçı ve milliyetçiydi. Gerçekçilik 20.yüzyılın başlarına dek müzikte yaygın bir akım değildi. İşte Musorgski'nin "gerçekçiliğe" derin eğilimi ve bu akımdaki öncülüğü gerek Rusya içinde gerekse Rusya dışındaki bütün diğer ünlü bestecilerden de onu ayıran özelliğidir. "Güneşsiz" şarkılar gurubu,"Bir Sergiden Tablolar" ve "Kovançına"nın kimi yerlerini gerçekçiliğe duyduğu ilginin doruğuna vardığı sıralarda bestelemiştir (Yıldız 2001: 75, 76).

Musorgski müziğinin hep yeni bir konusu vardır; hep yeni bir şey söylemek ister ve her söyleyeceği şeye bir anlatım biçimi katar çünkü onun için yaşam hiçbir şeyi aynı biçimde yinelemez. Akademik eğitimden geçmemiş olması onu, içinden geldiği gibi bestelemek yolunda melodi, ritm, armoni öğelerinin tüm geleneklerine sırt çevirmeye yöneltmiş, genç izlenimci besteci Debussy'e armoni ve form esnekliği açısından öncü olmuştur (Yıldız 2001: 74).

Boris Godunov ile Bir Sergiden Tablolar'ın ünü çoğu kez Musorgski'nin şarkı bestecileri arasında en büyüklerinden biri olduğu gerçeğini gölgelese de Çocuklar Odası, Güneşsiz, Ölüm Şarkı ve Dansları başyapıtlarındandır. Çıplak Dağda Aziz İvan Gecesi senfonik şiiri ve Soroçinsk Panayırı onu yine unutulmaz kılan eserlerindedir ( a.g.e. : 74,75 ).

## **Bir Sergiden Tablolar**

Maurice Ravel'in orkestralamasıyla 1922' de icrası yapılan ve tanınan "Bir Sergiden Tablolar" aslında piyano için uzun bir süittir. Klasik sonat formundan farklı ve müzik dilini süslemekten çok değiştirmek amacıyla kullanılan halk temalarının güçlendirdiği küçük parçalar koleksiyonudur. Stili akademizmden çok uzak, hatta kimi yerlerde kabaca dokunmuş gibidir, ifade tarzı orijinal, bireysel ve direkttir. Bestecinin piyanistik yetenekleri nasıl olursa olsun icra mesaja boyun eğer, bir başka deyişle piyanist eser mesajı ne iletmek istiyorsa ona uyar. Musorgski o günlerdeki yoğun opera çalışmalarından yorulduğunda gevşemek için dahi mimar Hartmann üzerine bir "albüm serisi" bestelediğini kaydeder. Albüm müzik türleri arasında en geniş algılanabilecek çeşittir. Bu durum "Tablolar"ı 19. yüzyıldaki Schumann, Smetana, Grieg, Field ve minyatürün ustası Chopin gibi bestecilerin "piyano minyatürü" koleksiyonlarına yerleştirir. "Tablolar" bir anlamda Alman egemenliğindeki sonat ilkesinden kaçarak bireysel, sosyal, ve milliyetçi hislerle ifade özgürlüğünü genişletmek ve prelüdlar, etütler ve noktürnlerde olduğu gibi şiiri müziğe çevirme çabasıdır (Russ 1992: 4). Bestecinin ölümünden beş yıl sonrasına kadar yayınlanmamış olan bu yapıt, Ravel'in orkestra uyarlamasıyla büyük ölçüde dikkat çekti. Fransız bestecinin yazdığı etkileyici orkestral formu içinde, kısa zamanda Musorgski yapıtlarından en iyi tanınanı olurken Musorgski müziğine doğru gittikçe artan bir ilgiye de yol açtı. Bu sürece paralel olarak bütün piyano virtüozları sık sık bu eseri programlarına aldılar.

Musorgski, 1873 Temmuzunda en yakın dostlarından biri olan mimar ve ressam Viktor Hartmann'ı anevrizmadan yitirdi. Hartmann Beşlerin müzikte gerçekleştirmeye çalıştıkları değişimi resim ve mimarlıkta yapmaya çalışıyordu. Bu acı olayı izleyen ilk altı ay Boris Godunov'un prömiyerinin yarattığı zafer ve heyecanla geçti. 1874'ün başlarında V.Stasov, bu ünlü sanatçının anısına Petersburg'da bir resim sergisi açtı. Sergide Hartmann'ın suluboya, taslak, desen ve mimari resimlerinden seçilmiş dört yüz tablosu bulunuyordu. Sergi Mart ayına kadar devam etti. Musorgski'nin sergiyi hangi tarihte gezdiğini bilmiyoruz ama Musorgski ölen dostunun anısını yaşatmak üzere bestelediği ve "Bir Sergiden Tablolar" diye adlandırdığı kısa piyano parçalarından oluşmuş süiti 2-22 Haziran tarihleri arasında yirmi günde bestelediğini not etmiştir. On adet tablonun canlandırıldığı bu süit V. Stasov'a ithaf edilmiş, Stasov daha sonra, 1903'de Arkady Kerzin'e yazdığı bir mektupta hangi tabloların seçileceği konusunda Musorgski'yi etkilemiş olduğunu anlatmıştır. Besteci eseri tamamladıktan bir ay sonra üzerine "Yayınlanmak üzere" notunu koymuşsa da eserin incelemesini yapan pek çok tarihçi yayıncıların konuyla ilgilendiklerini gösteren hiçbir delil bulamadıklarını ifade etmektedir (Emerson 1999: 123). Musorgski'nin ölümünden sonra bestecinin basılmamış eserlerinin yayın haklarını bedelsiz olarak alan Bessel&Co. Yayınevi için Rimski-Korsakov, ölümünden sonra Musorgski'ye ait diğer pek çok eser gibi bu eserin de edisyonunu üstlenmiş ancak diğer eserlerde eleştirildiği üzere, aşırıya kaçmadan, alçak gönüllü ve sınırlı bir tavırla bu edisyonu tamamlamıştır. Eserin orijinal el yazmaları Petersburg'da Saltykov-Schedrin Halk Kütüphanesinde bulunmaktadır. Mürekkeple, gayet açık bir yazıyla yazılmış, fazla düzelme yapılmamış ve editoryal bakımdan fazla çaba gerektirmeyecek bir şekildedir. Bestecinin az sayıdaki düzeltmeleri kurşun kalemle veya mürekkebi kazıyarak yaptığını, büyük ölçekli değişiklikleri ise o bölüm üzerine yeni bir şerit yerleştirerek yeniden yazdığı anlaşılmaktadır. Bu durum elbette düzeltilen kısmın eski ve yeni halini görebilmek yönünden kolaylık sağlamaktadır (Russ 1992: 21). 1886'da basılan "Bir Sergiden Tablolar" Ravel'in orkestrasyonunu yaptığı 1922 yılına kadar sadece meraklılarının ilgilendiği bir piyano eseri olarak kalmıştır. Hartmann'ın söz konusu on tablosundan beşi bugün kayıp olduğundan bu tablolardan elimizde kalan sadece yazılı ve müzikli anlatımlarıdır.

Musorgski'nin müzikle resimlediği "Tablolar" on tablo tasviri ve bestecinin "Gezinti" adını verdiği beş intermezzo karakterli parçadan oluşmaktadır. Bestecinin bu eserde Hartmann'ın tablolarını ifade etmekte son derece başarılı olması yanında asıl amacının bu tabloların kendisinde yarattığı duygu ve izlenimleri yansıtmak olduğunu gözlemleriz.

**"Promenade"(Fr.) / Gezinti:** Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza ma poco sostenuto, Si bemol majör.

Bu bölüm Musorgski'nin portresidir; oldukça cüsseli, ayaklarını sürüyerek galeriye girmiş yürümektedir. Besteci Stasov'a yazdığı muhtemelen 17/24 Haziran 1874 tarihli mektupta sergide dostunu anarak kimi neşeli kimi kederli bir şekilde ama tabloları

dikkatle izleyerek sağa sola, yavaş yavaş yürüdüğünü anlatır. Gezinti müziği Rus karakterli bir temadan oluşur. Sanki serginin başladığını ilan etmektedir; ölçü sayısı 5/4 ve 6/4 arasında olan koral bir yapıdadır. Eserin başlangıcındaki bu “Gezinti” bölümü hep süregelen çok sesli akorlarıyla herhangi bir piyanistik süslemeye sahip değildir.

**“Gnomus”**(Lat.) / **Cüce:** Sempre vivo, Mi bemol minör (Tablo kayıptır).

İlk tablo olan “Cüce” tahtadan yapılmış bir fındıkırandır ve Hartmann’ın resimlerini inceleyen Frankestein’a göre bu çizim ressamın fantastik ince el işlerine örnek olabilecek bir resmidir. Çirkin ve kısa bacakları üstünde yalpalayarak yürüyen cüce bir yandan da çığlık atmaktadır. Besteci bir ölçü hızlı, bir ölçü yavaş tempolarla cücenin yürüyüşünü, aksak ritm hissini oluşturan kuvvetli vurgularla ve kısa seslerle yalpalamasını canlandırmıştır. Parçanın orta gelişme kısmında gelen senkoplu melodinin minör tonda oluşu ve daha sonra gelişmenin devamının ağır tempoda ama esrarengiz oktavlarla verilmesi bestecinin, cücenin zavallı ve öfkeli portresini gözler önüne sermeye çalışmasıdır. Bir süre adeta sürünerek ve gergin yürüyen cüce “vivo” bölümüyle baştaki yalpalı, sıçrayışlı yürüyüşüne geri döner. Sonunda verilen entonasyonlar ve bir anda hızlanan tempo cücenin aksayarak gülünç kaçışını ve kayboluşunu hissettirir. Musorgski, bu müzikli çiziminde, özellikle bir canlı “vivo”, bir az hareketli “meno mosso” tempo formlarıyla yürüyüşteki gülünçlüğü ve aksaklığı kanımca mükemmel bir şekilde ifade etmekte, bir taraftan da cücenin çığlıklarını işitmemizi sağlamaktadır.

**“Promenade”/ Gezinti:** Moderato comodo assai e con delicatezza, La bemol majör. İkinci gezinti “Cüce”den sonra sükunet ve kararlılık taşır. “Eski şato”yu hazırlayacak şekilde dominant derecesinde sonlanarak biter ve besteci ikinci tablonun önüne gelir.

**“Il vecchio castello”** (İta.) / **Eski şato:** Andantino molto cantabile e con dolore, Sol diyez minör. (Tablo kayıptır).

Stasov resmi “Önünde bir troubadour’un şarkı söylediği bir Ortaçağ şatosu” diye tanıtır. Frankestein, bu tablonun ressamın bir İtalya gezisi sırasında yaptığı suluboya resimlerden biri olduğunu söylemiştir. Musorgski’nin bu resimdeki müziği, tüm parça boyunca sürüp giden Sol diyez pedal notası üzerine kurulu melankolik bir şarkıdan oluşur. Kullandığı siciliano ritmden başka Avrupa’yı çağrıştıran bir öge yoktur. Gitar eşliğindeki serenad giderek Rus folklorunun koyulaşan renklerini taşıyan bir Rus “Sözsüz şarkı”sına dönüşür ve Mussorgski’nin dünya malının geçiciliği, insanoğlunun faniliği hakkındaki derin ve acı düşüncelerini yansıtır. Sol diyez minör tonunda asla bırakmadığı bas partisini (pedal ses) hiç bitmeyen bir hüzün olarak simgelemiştir. Ancak süregelen Sol diyez minör pedal sesi, sık tonik kadanslar ve çok dikkat çekmeyen armoni yüzünden bölümün icrasında monotonluğa düşmek pek olasıdır.

**“Promenade”/ Gezinti:** Moderato non tanto, pesamente, Si majör.

Bu değişik ve karanlık “Gezinti” Sol diyez minörden Si majöre geçerek bir sonraki

“Tuilleries” tablosuna hazırlık yapar ancak tam bir kalıpla bitmeyen bu müzik sanki Musorgski'nin hızla geldiği ve bir anda gördüğü bir resim yüzünden kesilmişçesine sona erer. Bir sonraki Tuilleries'in dominant derecesini oluşturarak bu etki verilmiştir.

**“Tuilleries” (Fr.) / Çocuk bahçesi:** Allegretto non troppo, capriccioso, Si majör. (Tablo kayıptır).

Üçüncü resim Fransa'da ünlü bir park olan Tuilleries'dir. Çember çeviren, ip atlayan, seksek oynayan ve koşuşturan çocukların görüntüleri bestecinin müzik cümlesinde yazdığı oynak motif ve “staccatolar”la belirtilmiştir. Arada gelen staccatoya kontrast olan bağlı motif ise dadıların yaramazları azarlayışını, tekrar gelen staccatolu motifler çocukların dadılara karşı çıkışını betimler. Musorgski'nin çocuklarla çok iyi anlaştığını ve sevildiğini Varvara Stasova Komarova'nın bir mektubundan öğreniyoruz. Çocukları anladığı, ciddiye aldığı “Çocuk odası” şarkı dizisinde kullandığı müzik yazısından da anlaşılacaktır. Besteci bu eserinde şarkıların çocuk parçaları olduğu mazeretine sığınmadan, kolaya kaçmadan, hafife almadan kullandığı müzik yazısıyla çocukların parçalarının nasıl ele alınması ve ne şekilde karakterize edilmeleri gerektiğini göstermektedir.

Musorgski'nin küçüklüğünde dadısından çok etkilendiğini ve onun anlattığı masalların hayal gücünü çok geliştirdiğini hatta ayakta karabasanlar görececek duruma gelebildiğini hatırlayacak olursak, bu tablonun müziğinin kendi küçüklüğüne dönüşünün bir sonucu olarak ortaya çıkmış olması muhtemeldir. Tüm eserin en piyanistik parçalarından biri olan “Tuilleries”nin armonik düzeni de hayli ileridir.

**“Bydlo”(Pol.) / Kağrı:** Sempre moderato, pesante, Sol diyez minör. (Tablo kayıptır). Dördüncü tablo Bydlo (Kağrı) dur. Stasov Bydlo'nun Polonya'ya ait, kocaman tekerlekli bir öküz arabası olduğunu yazar. Hartmann'ın 1868'de bu ülkenin tarihsel kenti Sandomir'deki gezisi süresince yaptığı resimlerden biridir. Musorgsky ve Stasov arasındaki mektuplaşmadan bestecinin bir önceki tabloyla araya kasıtlı olarak bir “Promenade” koymadığını, Tuilleries'in cıvıltılı, neşeli ve hafif havasından sonra aniden kocaman bir kağrının sahneye girerek dinleyiciyi şaşırtmasını amaçladığını öğreniyoruz. Ancak Musorgski'nin “fortissimo” olarak düşündüğü girişin Rimsky-Korsakov'un edisyonunda bir “crescendo” ile değiştirilmiş olmasının bu sürpriz etkisini hafiflettiği anlaşılıyor (Russ 1992: 40).

Eserde Tuilleries sakin ve hafif bir şekilde sona ererken izleyici düşünceleriyle başbaşa kalabileceği bir “Gezinti” süresi yaşamadan birden tıkabasa yüklü koca öküz arabasının heybetli tekerleklerinin çıkardığı “gacurtulu” sesler duyulur ve arabanın yaklaşmasıyla şiddetlenir. Besteci, orta tempoda alınmasını istediği ve sürekli belli bir ritimde tekrar eden pes sesli yoğun sol el akorlarıyla öküz arabasının aynı tempoda gelen tekerleklerinin çıkardığı sesleri tasvir eder. Sağ eldeki tek sesli melodi daha sonra arabanın yaklaşma etkisini vermek için akor halini alır ve arabanın gürültüsünü,

yakınlığını iyice ortaya koyar. Bunu pekiştiren etkili “crescendo”dan sonra heybetli tekerleklere eşlik eden melodi tekrar tek sesli ezgiye döner ve “diminuendo” ile giderek azalan akorlar, sesler ve melodi çizgisi arabanın uzaklaşarak kayboluşunu adeta sesli bir film görüntüsü gibi sunar. Bütünüyle Rus karakterinde olan bu melankolik ezginin aslında Ukrayna kökenli olduğunu, temellerini araba sürücülerinin söylediği bir halk şarkısından aldığını Emilia Fried’den öğreniyoruz (Russ 1992: 40).

**“Promenade”/ Gezinti:** Tranquillo, pesamente, Re minör.

Derin düşüncelere dalmış ve bir şeyler hazırlıyormuş gibi görünen bu “Promenade” büyük bir değişimin de habercisi gibidir. Musorgski, gayet karakteristik bir şekilde, Bdylo’daki Sol diyez ve Cıvcıvler’deki Fa Majör arasında modülasyon yapmaksızın doğrudan Re minör tonuna geçer. Son ölçüler bir sonraki resmi uzaktan görüp anlamak istercesine ona yaklaşır gibi bölümün motiflerini çağrıştırarak biter.

**“Balet nevyilupivshikhs pteentsov”(Rus.) / Cıvcıvlerin kabukları üzerinde dansı.**

Scherzino vivo, leggiere, Fa majör.

Bu tabloda Bydlo’nun karanlık atmosferinden sonra bir anda ışığa çıkarız. Ressam Hartmann, 1871’de Petersburg Mariinsky Tiyatrosunda Marius Petipa’nın koreografisi ve Julius Gerber’in müziğiyle sahneye konulan Trilbi balesi için cıvcıv kostümlerinin taslağını hazırlamış ve bunu suluboya ile resimlendirmiştir. Resimdekiler kanarya kafalarını andıran başlıklar takıp yumurta kabuklarına benzeyen kılıklara girmiş bale dansçılarıdır. Musorgski bunu, neşeli, hayat dolu cıvcıvlerin, kabukları üzerindeki zarif dansını hayal ederek “çarpmalı sekizlik notalar” ile çok iyi yansıtmış, kısa es’lerle onların zıplayışını betimlemiştir. Ortadaki “trio” bölümündeki trillerle kuşların cıvıdamasını, ötüşlerini ve “pianissimo” trillerle cıvcıvlerin yumuşacık tüylerini ustalıkla yansıtmış ve röprizle (Da Capo) kabuktaki dansa geri dönmüştür. Scherzino’da iki temel fikir bulunmaktadır (1. ve 5. ölçüler), birçok dönüşler ve bükülmelerle devam eden çeşitli armonik renkler bu iki ana fikre bağlanır.

Musorgski’nin kompozisyonlarında kuşların ve hayvanların önemli bir yeri vardır. Stasov’a yazdığı 10/22 Ağustos 1871 tarihli mektubunda hoş şarkılar söylediği bu hayvanların bir listesini verir. Yedi tanedirler: Keçi, saksağan, sivrisinek, tahtakurusu, böcek, cüce baykuş ve papağan. Bu listeye artık kanarya cıvcıvlerini de ekleyebiliriz (Russ 1992: 40).

**“Samuel Goldenberg und Schmuyle” (Alm.) / İki Polonya Yahudisi:** Andante Grave-energico, Si bemol minör.

Stasov’un A. Kerzin’e yazdığı tarihi belirsiz bir mektuptan ressam Hartmann’ın Sandomir dönüşünde orada yaptığı resimlerinden iki Yahudiyi gösteren ikisini Musorgski’ye verdiğini öğreniyoruz. Stasov bestecinin resimleri çok beğendiğini ve çok anlamlı bulduğunu anlatır. Aslında resimlerin özgün adı bilinmiyor, bu iki Yahudinin isimlerini bestecinin verdiği düşünülebilir (Russ 1992: 42). Bunlardan biri

kürk takkeli, zengin ve hayatından memnun bir Yahudidir, diğeri ise tüm dünyalığını koyduğu yıpranmış bir çuvalın üzerine bıraktığı eskimiş şapkasıyla hayatından bezmiş bir ifadeyle oturan fakir bir Yahudi. Biri kendinden emin ve kararlı bakışlarla karşıya bakar, diğeri ise ümitsizlik ve keder içinde oturur. Musorgski'nin bu birbirine zıt iki kişiyi betimlemede ulaştığı ustalık düzeyi bütün yapıtı yaratmasına yol açan ilhamların doruğudur denilebilir. Her ne kadar mektuplarında, çoğu Rus Aristokratında görüldüğü gibi, biraz anti-semitizm izleri bulunsa da bestecinin Yahudi kültürüyle ilgilendiğini biliyoruz. Eski Ahit'ten ya da antik Yahudi metinlerinden alınmış konuları işlediği eser sayısı dikkat çekicidir (a.g.e : 43).

Tablolar'ın bu bölümünde eski Yahudi müziğinin oryantal gamlarına uygun işlenmiş iki tema (zengin-yoksul) kullanır . İlk tema iyi beslenmiş, hantal, hayatından memnun ve varlıklı bir kişinin tasvirini yapan, bas seslerdeki ağır tempolu ve bir ölçüde saldırgan Yahudi temasıdır. Bestecinin icrada "pesante", koyu bir çalış ve ağır bir tempoyu isteğişi tamamen hantallığı, görkemi, ağırlığı ve zenginliği simgeler.

Daha hareketli olan diğer bölümde acınacak durumdaki sıska, silik, boynu bükük ve yoksul Yahudi ise seslerin daha tizden acıklı bir havada verilmesiyle anlatılır, hatta üçlü tremoloda Schmuyle'nin titreyişi, dişlerinin takırdaması duyulur. Onaltılık nota birimiyle hızlanmış, çarpmalar ile vurgulanan aynı notanın sürekli tekrarı (repete notalar) yine oryantal Yahudi gamı içerisinde zengin Goldenberg'e kontrast oluşturmuştur. Ravel'in orkestra uyarlamasında bu ezgi için trompeti seçmesinin eserin etkisi açısından çok doğru bir karar olduğu düşünceyim. Her ne kadar bazı kaynaklar bu iki yahudi için Musorgski'nin iki ayrı bölüm yazdığını belirtse de notayı incelediğimizde aynı müziksel resim içinde bir üçüncü bölümle bu iki kişiyi bir araya getirmiş olduğunu görürüz. "Andante, Grave" olarak gelen bu bölüme geçildiğinde yoksul Schmuyle temasının üzerine gelen zengin Goldenberg'in teması ile Musorgski, zengin adeta yoksul üzerinde kurduğu baskıyı ifade eder. İkisinin bağırışlarıyla bölüm sona erer.

**"Promenade"/ Gezinti:** Si bemol majör.

Eserdeki bu son "Gezinti" açılıştaki gezinti müziğinin tekrarıdır ancak bu defa Musorgski'nin müziğın törenselsel niteliğini iki katına çıkardığı gözlemlenir.

**"Limoges le marché" (Fr.) / Limoges pazarı:** Allegretto vivo, sempre scherzando, Mi bemol majör. (Tablo kayıptır).

1866 yılında bu Fransız kasabasında uzunca bir süre kalan Hartmann burayla ilgili birçok resim ve mimari eskiz yapmıştır. Bunlardan biri olan bu tablo için Stasov "Fransız kadınlarının pazar yerindeki ağız dalaşları, öfkeli sesleri" der. Musorgski kavga eden dedikoducu kadınların tasvirini ve pazar yerindeki gürültü ve telaşı piyano için çok güç pasajların yer aldığı hızlı bir tempoda vermiştir. Besteci, insan sesinden müzik çıkarabilme yeteneğiyle muhtemelen daha önce bulunduğu bir pazar yerindeki gürültüyü betimlemiştir. Müziğın çıkışları içinde sık sık kullandığı güçlü aksan

ve vurgular, kullandığı atlama ve aralıklar kadınların bağrıışmasına güzel bir örnek oluşturmuştur. Müthiş bir karışıklıktan sonra gelen “meno mosso sempre capriccioso” bölümü gittikçe hızlanarak pazar yerinin gürültüsünü pekiştirir ve sonra derin kalışlarla gelen bir durgunluğa geçer.

**“Catacombae (Sepulcrum romanum” ) (Lat.) / Katakomblar:** Largo attacca “Con mortuis in lingua mortua”. Andante non troppo, Con lamento, Si minör. Limoges pazarı’nın koda dinleyiciyi kalabalık pazar yerinden alıp Paris katakomblarına götürür. Bu suluboya tablo Hartmann’ı, mimar arkadaşı V. Kenel’i ve rehberlik eden bir kişiyi arkaları dönük olarak ellerindeki fenerle katakombaları seyrederken gösterir. Sağ taraflarında büyük bir kafatası yığıını bulunmaktadır. Musorgski Katakomblar ve Con mortuis arasına kendi el yazısıyla Rusca olarak “Ölüler arasında ölü dille” ibaresini koymuştur. Sayfanın kenarında ise kurşun kalemle açıklaması bulunur: “Latince bir başlık; ölü bir dille ölüler arasında demek. Varsın Latince olsun! Bu dünyadan göçüp giden Hartmann’ın yaratıcı ruhu beni kafataslarıyla konuşmaya ve onlarla yakınlık kurmaya doğru sürüklüyor. Kafataslarının içinden donuk ışıkların yayıldığını seziyorum”. Bestecinin Latincesinin pek güçlü olmadığını “Cum mortuis” yerine “Con mortuis” yazmış olmasından anlıyoruz (Russ 1992: 46). Bu tablo özellikle bestecinin iç gözlemini ve marazi yönünü yansımasıyla dikkat çekicidir. Largo olan bölüm bir ölçüde dissonans ve tonalite belirsizliği gösterir, gezginlerin ürküntüleri “fortissimo” ile “pianissimo” arasında değişen bir sıra kalışı akorla verilir. Con mortuis in lingua mortua adlı kısa parça Katakomblar’a ek olarak sunulmaktadır. Burada Promenade temasını gizemli bir şekilde son derece sessiz işlenen, değişmiş ve şarkımsı formu içinde duyarız. Besteci, diğer resme geçişi sırasındaki Promenade’ı muhtemelen Katakomblar’ın etkisiyle bu şekliyle sunmuştur. Con mortuis, nereden çıktığı anlaşılmadan doğan ve alt partiler kafataslarının parıltısı arttıkça iki katına çıkan bir güçle yükselirken bile yumuşakça devam etmesi gereken ince seslerdeki tremololarıyla kolay bir parça değildir.

**“Izbushka na kur’ikh nozhkak Baba Yaga” (Rus.) / Baba Yaga’nın kulübesi:** Allegro con brio, feroce, Do majör.

Baba Yaga Rus masallarının önemli ve tanınmış karakterlerinden bir büyücü ve cadıdır. Ormanın derinliklerinde, tavuk bacakları üzerine kurulu bir kulübede yaşar, kulübe böylelikle gelen talihsiz ziyaretçilere doğru dönebilir, cadı da kaybolan çocukları yemek için tuzağına düşürür. Cadılar, kahramanlar ve devler hakkındaki masallar Rus aristokrat çocuklarına dadıların en çok anlattığı masallardandır. Musorgski’nin de çocukluğunda dinlediği bu masalların etkilerini bazı eserlerinde görürüz: Çocuk Odası Şarkıları dizisinin ilk şarkısı, Çıplak Dağda Aziz Ioan Gecesi ve Baba Yaga’nın Kulübesi (Russ 1992: 47).

Hartmann’ın resmi, söz konusu kulübenin ince ve fantastik süslemelerle bir “saat” taslağı olarak çizimidir. Allegro con brio, feroce olan bu bölümde ani atılımlı iki

oktavdan oluşan akorların gittikçe ritmik bir şekilde hızlanmaları ve bas seslerde gelen bu akorların farklı aksanlarla verilmesi korkunç cadının insan iskeleti aramak için havada uçuşunu çok etkili bir biçimde canlandırır. Bestecinin akorlara eklediği çarpmalar şiddeti gösterdiği gibi daha sonra yine oktavlarla vardığı melodi çizgisi folklorlardan yana zengindir. Ara gelişme bölümünde gelen yavaşlatılmış motif büyücü cadının ne yapacağını merak ettiren bir gizemlilik içinde sunulmuş ve tekrara dönülerek cadının atılımı aynı şekilde verilmiştir.

### **“Bogatyrskie vorota” (Rus.) / Kiev’in Büyük Kapısı:**

Allegro alla breve (Maestoso con grandezza), Mi bemol majör.

Kiev'deki mimari bir yarışma için Hartmann'ın çizdiği bir desen olan “Kiev'in Büyük Kapısı” Slav miğferi formunda kubbesi olan eski Rus stilinde masif bir kapıdır. Yarışma yapılmadığı ve kapı inşa edilmediği için gerçekleşmeyen bu çizim Hartmann'ın en beğendiği çalışmasıdır. Kiev 10. yüzyılda Hıristiyanlığı kabul eden ve tüm halkının Dinyeper nehrinde toplu şekilde vaftiz edilmesini emreden Vladimir'in şehri ve Rus topraklarında Hıristiyanlığın doğum yeridir. Eski Rus Kilise müziğinin kökleri Kiev ve Bizans birbirine bağlar. Musorgski'nin bu parçası Kiev'in kültürel ve tarihsel yeri ve Hartmann'ın desende gösterdiği küçük kilise nedeniyle Rus Kilise Müziğinden, bestecinin “senza espressione” olarak işaretlediği güzel bir ilahinin izlerini de içerir. Baba Yaga'nın müziği doruğa ulaştığı sırada eserin bütünlüğünün bir kodası olan Kiev'in Büyük Kapısı açılır. Musorgski eser bütünlüğü için son bölümlerdeki geçişe önem vermiştir. Ona büyüklük ve görkem çağrıştıran bu son tabloya Kiev'in Büyük Kapısı'na geçişi yüksek bir gerilimle göstermeyi tercih etmiş ve eserin sonu olduğu için büyük final tutkusunu Kiev'in Büyük Kapısı'yla doyummuştur. Bin yıldır süregelen çarlığın varlığını ağır, yüklü ve yoğun akorlarla duyuran besteci, arada bir değişen yumuşak atmosferle kontrast oluşturmuştur. Bu yumuşak kısım sanki dinsel bir koroyu tasvir eder. Çan sesleri ile kilisenin de eski Rusya'nın temel taşlarından biri olduğunu yansıtır (Yıldız 2001: 176). Bölümün tümünde geniş akorlarla “Promenade” temasını çan efektleri gibi duyarız. Pedal kullanımı çok yoğundur. Bu temanın genişletilmiş formdaki varyasyonları hem büyük kapıyı betimlemekte hem de esere büyük bir final yaratmaktadır.

Bir Sergiden Tablolar'ın yapısı piyano müziği alanında benzeri olmayan bir özgünlük taşır. Musorgski bu yapıtında o çağın piyano sanatına egemen olan Liszt ve Chopin'den hiç etkilenmemiş, Chopin'le paylaştığı tek yan, piyanoda tını olanaklarını bulmadaki sezgi güçlü olmuştur (Yıldız 2001: 176). Eserin çok tanınan Ravel orkestrasyonu dışında, 1886'da Michael Touthmaloff'la başlayan ve 198(4?) yılında Vladimir Ashkenazi'ye ulaşan bir transkripsiyonlar tarihçesi de bulunmaktadır (Russ 1992: 87).

“Bir Sergiden Tablolar”da Musorgski'nin el yazması ile Rimski-Korsakov edisyonu diğer eserlerine oranla daha az farklılık göstermektedir. Ancak Musorgski'nin ölümünden sonra edisyonu yapılan tüm diğer eserlerindeki icrada orijinaline bağlı kalma

tartışmaları bu eser için de geçerlidir. Her ne kadar Rimski-Korsakov o dönemdeki akademik beste tekniğine uymayan özgür yazımı değiştirme gereği duymuşsa da kanımca eserin özgünlüğünü korumak adına bestecinin amaçladığı şekilde icra edilmesi daha doğrudur.

## **Kaynakça**

Billington, James H., 1988, "The Face of Russia", New York, TV Books L.L.C.

Birkan, Üner, 2006, "Dinleyicinin Kitabı", İzmir, Yakın Kitabevi Yayınları.

Dizmen, Özkan, Doç., 1990, "Bir Sergiden Tablolar", Ders Notları, Bilkent Kütüphanesi.

Emerson, Caryl & Oldani, Robert William, 1994, "Modest Musorgsky And Boris Godunov", Gb, Cambridge University Press.

Emerson, Caryl, 1999, "The Life Of Musorgski", Gb, Cambridge University Press.

Mehtiyeva, Naile, 2008, "Konser Kılavuzu", Ankara, Bilkent Üniversitesi.

Moussorgski, Modeste, 1980, "Pictures At An Exhibition" For Piano, U.S.A, Edition: G. Schirmer.

Orlova, Alexandra, 1988, "Glinka's Life In Music, A Chronicle", Ann Arbor, Umi Research Press.

Orlova, Alexandra, 1991, "Musorgski Remembered", Bloomington And Indianapolis, Indiana University Press.

Rimsky-Korsakov, 1974, "My Musical Life", Suffolk, Gb, Richard Clay Ltd.

Russ, Michael, 1992, "Musorgsky: Pictures At An Exhibition" Gb, Cambridge University Press.

Stavrou, Teofanis George, 1983, "Art And Culture İn Nineteenth-Century Russia" Bloomington, Indiana University Press.

Yıldız, Dinçer, 2001, "Ulusal Müzik Ve Musorgski, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

# “Özne”, “Metin”, “İzleyici” Bağlamında Auteur Kuramı Yeniden Düşünmek



*Rethinking Auteur Theory Within  
The Context of “Subject”, “Text”,  
“Audience”*

Yrd.Doç.Dr. **Hülya Önal**

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Sinema ve Televizyon Bölümü

*hulyaonal@comu.edu.tr*

**Özet:** Sinemanın bir sanat olarak klasik sanatlara daha geç katılması ve tek bir kişi ile sınırlanmadan birden fazla parametreye bağlı olarak üretilmesi, yaratıcısının “sanatçı” olmasını ölçütlere bağlayan tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmaların merkezini oluşturan “auteur kuramı”, film eleştirileri içinde yer aldığı 1940’lı yıllardan günümüze kadar geçirdiği süreç içinde yönetmene bakışı değiştirmiştir. Bu çalışmada auteur kuramının evrilişi, tarihsel perspektiften film eleştirisi üzerinden ele alınacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Auteur, Auteur Kuramı, Yönetmen, Sinema, Metin, İzleyici.

**Abstract:** *Late participation of Cinema as an art form to the other classic arts and its production depending on multiple parameters rather than single person caused discussions in which the idea of being an artist for director in conditional with the criteria they proposed . As the basis of these discussions , auteur theory changed the evaluation of directors from the date it is emerged in 1940s to present days. In this study, transformation of auteur theory will be handled from the historical perspective along with the film critics.*

**Key words:** *Auteur, Auteur Theory, Director, Cinema, Text, Audience.*

Sinema, kendine özgü üretim koşulları nedeniyle arasına mesafe koyduğu klasik sanatları, sanat olmak üzere katettiği yolda temel referans olarak almıştır. Başlangıçta hayranlık uyandıran teknolojik bir icat, devamında yarattığı illüzyonla izleyiciyi büyüleyen bir gösteri olmasının ardından artık sinema, diğer sanatlar gibi kişisel ifadenin dışavurumuna aracılık edecek bir enstrümana dönüşmüştür.

"Diğer tüm sanatlarda, özellikle resim ve romanda olduğu gibi sinema da yavaş yavaş bir ifade yolu olmaktadır. Bir panayır gösterisi, bulvar tiyatrosu benzeri bir eğlence ya da imgelerin kayıt edilmesi görevlerini başarıyla tamamlayan sinema, bir dil haline gelmektedir. Dil demekle sanatçının düşüncelerini ifade etme biçimini kastediyorum. Bunlar soyut veya tam da çağdaş makale veya romanda yaptığı gibi kendi saplantılarının ifadesi olabilir. İşte ben bu nedenle bu yeni döneme caméra-stylo (kalem -kamera) demek istiyorum."(Astruc,akt.,Graham,1948: 27).

Kameranın kalem, perdenin kağıt, yönetmenin yazar olduğu metaforuna dayanan Astruc'un pek çok çalışmada temel alınan ünlü Kalem Kamera fikri, sinemanın yönetmenin kişisel duygu ve düşüncelerini de içeren soyut kavramları aktarabilme gücüne dikkatleri çekmesi ve yönetmenlerin de büyük yazarlar gibi düşüncelerini sadece dili kullanarak değil onu yaratarak ifade edebileceğini vurgulaması, auteur politikasını (politique des auteurs) oluşturan önemli paradigmalardan biri olmuştur. Aslında sinema'nın gerçekliği temsil etme yeteneği ya da biçimsel estetiği üzerinden onun bir 'sanat' olduğunu kabul eden kuramsal çalışmalar, bu ifadeden çok daha önce yapılmıştı. Henüz 1920'lerin başında Griffith ve Eisenstein gibi yönetmenler kendi film tekniklerini Flaubert ve Dickens'in edebi eserleri ile karşılaştırırken, "Jean Epstein, 'Le Cinéma et les lettres modernes'de yönetmenleri kastederek *author* yazar terimini kullanan Louis Delluc belkide auteurizmin öncüsü sayılabilecek bir tavırla Griffith, Chaplin ve Ince'in filmlerini inceliyordu". (Stam 2000: 85 ). Ancak Fransa'da romantik hareketin etkisiyle tartışmalar, yapıtın kendisinden sanat eserini üreten "sanatçı" üzerine doğru yoğunlaşmıştır. Romantik estetiğe göre yapıtın kendisi, sanatçının algılama süzgecinden geçirdiği ve kendi deneyimleriyle yoğurarak estetize ettiği bir olgudur. Sanat eserinin biricikliği, onu yaratanın deneyimlerinin ve ona özel yorumlamaların biricikliğinden kaynaklanır. Diğer sanatlar açısından sorun teşkil etmeyen bu yaklaşım, aralarına "tartışmalarla birlikte" geç katılan sinema için daha kapsamlı düşünülmesi gereğini ortaya koydu. Starları, anlatı kodlarını belirleyen yapım şirketleri, gişe kaygısı taşıyan endüstrisi, teknolojik gelişmeye bağlı anlatım araçları ve kolektif üretim şekli nedeniyle sinemanın, kendi yaratıcısının gerçekte " kim" olduğunu sorgulaması 1950'lerin başında (Cahiers du cinema-1951) Sinema Defteri'nin sayfalarında başlatılmış oldu. Savaş sonrası Paris'de Française Cinémathèque adını verdikleri sine-klüpte başta Hollywood filmleri olmak üzere farklı ülke filmlerini izleyen bir grup genç sinema-sever (Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut) kurucuları arasında André Bazin'in de olduğu derginin ikinci sayısından itibaren bu filmlere ilişkin yorumlarını ve eleştirilerini yazmaya başladılar.

Bazin'in 1940'larda kaleme aldığı pek çok makalesinde, sinemanın gerçekliği yansıtmaktaki başarısı ve sahip olduğu teknik unsurların bir estetik oluşturmak üzere yönetmen tarafından düzenlenişine dikkatleri çekmesi, söz konusu yazar grubu için bir temel teşkil etti. Auteur'le ilgili yapılan çalışmalar ve bu çalışmalara kaynaklık eden Cahiers du Cinema'da yayımlanan orijinal makaleler incelendiğinde kuramın klasik dönemine ait ortak bir tanı ortaya koyulabilir.

## Klasik Auteur Kuramı

Cashiers'in 1954 Ocak sayısında Truffaut, "Une Certaine Tendance Du Cinéma Français/ Fransız Sineması'nın Kaçınılmaz Eğilimi" başlığıyla yazdığı makalesinde, (yanlış çevrilmeden ve dolayısıyla yanlış anlaşılardan önce) yönetmen politikası ya da yönetmen tavrı anlamına gelen "les politique des auteurs" deyimini kullandı. Yayımlanan en etkin makalelerinden biri olan bu makalede Truffaut, "Fransız sineması Kalite Geleneği'nin cezasını çekmektedir" (Truffaut, akt. Staples ve Donald 1966: 2) diyerek Kalite Geleneği'ni temsil eden mevcut Fransız sinema endüstrisi ve onun uygulayıcılarını eleştiriyordu. Daha da ileri giderek ağırbaşlı, edebi senaryolara bağımlı, toplumsal gerçeklikten uzak ve eski moda bulduğu bu filmleri "cinéma du papa" gibi aşağılayıcı bir üslupla küçümsüyordu. Bu makale, daha sonraları auteur kuramı olarak bilinecek auteur politikasının temel taşı oluşturdu. Bu görüşe göre yönetmen, filmin aynı zamanda yazarıydı ve bir yönetmene hayranlık duyulacaksa, o yönetmenin bütün filmleri hatta en kötü olanları bile değerlendirilmeliydi. Bu makale, daha az görkemli, buna karşın daha çok bireysel olan ve "yaşayan" sinemayı harekete geçirmeye dönük bir çağrı niteliği taşıyordu.

Aslında Truffaut'un Cahiers du Cinema'da yazdığı makalelerdeki eleştiriler, eski bir geleneğin yıkılmasını sağladı ve yeni bir oluşumun alt yapısını hazırladı. Bu yeni oluşum, senaryosunu edebi uyarlamalara dayayan ve bu şekilde yönetmeni, yazarın eserini filmleştiren bir teknikseyen duruma düşüren geleneksel sinema anlayışının yerine geçen auteur sineması'ydı. Auteur yönetmen, filmleştirdiği senaryo ve diyaloglar üzerinde hakimiyet kurmalı hatta senaryo ve diyalogları kendi yazmalıydı. Aksi halde filmi yaratan sanatçı "yazar" olacaktı ki, bu hem "psikolojik gerçeklik" geleneğine karşı bir yenilgi hem de gerek Fransız gerekse Amerikan Sineması'nda çok başarılı filmleri yapmış yönetmenlerin yaratıcılığına haksızlık olacaktı. Auteur politikasına göre insan doğasının en kötü, en basit yönlerini tipleştiren karakterler, pervasızca kullanılan kasvet ve rahatsızlık verici öğelerle bezeli bu senaryolara karşı durup kendi senaryosunu yazanlar, sinemanın auteurları, yani gerçek sanatçılarıydı.

" Fransa'da bunları anlamakta güçlük çeken bir yığın adam biliyorum....Bu sadece Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Tati, Abel Gance, Max Ophüls ve Roger Leenhardt'ın sorunu; bunlar Fransız sinema aşığı ama - garip bir tesadüftür

ki- yönettikleri filmlerin hikayelerini ve diyaloglarını çoğunlukla kendilerinin yazdığı auteur' lardır." (Truffaut 1966: 2).

Truffaut, bu isimleri sayarken bir yandan da yönetmenler arasından auteur olarak seçtikleri yönetmenlerin bir listesini yapmış oluyordu. Truffaut *Sanat* dergisinde yayınladığı makalesinde dönemin Fransız yönetmenlerini, isimlerini vererek beş kategoride toplaması, bir anlamda kuramın daha sonra en çok tartışılacak zeminini hazırlamış oldu; dilimize daha uygun ifadelerle zanaatkâr yönetmen (başkalarının yazdığı senaryoları filme çeken yönetmenler ) *metteur en scène/sahneleme ustası* ile (kendi senaryolarını yazan ve yarattığı biçem özellikleriyle film dilinde bir üslup yaratan) *sanatçı yönetmen/auteur* arasına bir çizgi koyarak yönetmenleri sınıflandırmıştı. Auteur olarak isimlerini listeledikleri Fransız yönetmenler arasında Amerikan Sineması'nın önemli yönetmenleri de vardı.

II. Dünya Savaşı'nda Nazi işgali sırasında Fransa'da gösterimi yasaklanan Amerikan filmlerini izleme olanağı bulan aralarında Truffaut'un da bulunduğu genç sinemacılar, Film Noir olarak bilinen film tarzı ile tanıştılar ve bazı yönetmenlerin kendilerine özgü bir anlatım biçimi olduklarını fark ettiler. Filmlerin senaryo ve kurgu aşamasında söz sahibi olmamalarının onların auteur olarak değerlendirilmeyeceği anlamına gelmeyeceğini belirttiler. Senaryo merkezli olması nedeniyle eleştirilen ve nedenle auteuru bu tavrın dışına çıkmak olarak tanımlayan Cahiers grubu, üretim aşamasında belki de Fransız yönetmenlerden daha az söz söyleme hakkına sahip Amerika'lı yönetmenlerin başarılarını teslim etmek üzere auteur tanımını biraz daha genişlettiler;

"Auteur kavramının artık yönetmenin bir sahneye koyma tarzını , ya da daha önce prodüksüyonun kontrolünde olan senaryo üzerinde yönetmenin imzasını fark edilir kılması nedeniyle Cahiers grubu..... listeyi yeni açılıma göre biraz daha çeşitlendirdi. Senaryosunu kendi yazan yönetmenler; Fransa'da Jean Vigo, Jean Renoir, Jean Luc Godard, Agnes Varda, Almanya'da Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Margarethe von Trotta, Amerika'da Orson Welles ve David Lynch'dir. Hawkes, Ford, Fuller ve Hitchcock ise senaryolarını yazmadıkları - filmlerini bu tartışmalardan çok önceleri yapmış oldukları- halde biçemsel üslupları nedeniyle (sahneleme ustası türünden) a+uteur kabul edilen yönetmenler arasındaydı." <sup>1</sup>(Hayward 1996: 13).

Bu yönetmenlerin sahneye koyma /metteur en scène ustası olarak, çerçeve içinde yer alan dekor, oyuncu, köstüm, ışık ve kamera açısını kendilerinin seçmesi ve bu seçimlerin onların kişisel dünya görüşü, stili ve anlam yaratma yetisine hizmet etmesi, bu yönetmenlerin auteur kategorisine girmelerini sağlıyordu.

<sup>1</sup> Bu yönetmenlerden dokuzu; Astruc, Becker, Bresson, Cocteau, Gance, Leenhardt, Ophuls, Renoir, Tati gerçek "auteur", onu kalite geleneğinin temsilcisi; Yves Allègre, Autant-Lara, Carné, Cayatte, Christian-Jacque, Clair, Clément, Clouzot, Delannoy, Grémillon; onbeşi yarı tutkulu, yirmibeşi dürüst ticari, geri kalanı ise sadece ticari olmayı seçen yönetmenlerdir (Toubiana ve Beacque, 2000: 97).

Özellikle Alfred Hitchcock seyircinin gizli kalmış korku ve kaygılarını, cinselliği ve tabu saydığı konuları kendi bakış açısıyla ustalıklı yansıtan filmler yapıyordu. Dünya sinema literatüründe “gerilim ustası” olarak adı geçen yönetmenin auteur sayılmasındaki etkenlerden en önemileri, hem aynı “tür” kapsamına giren filmler yapması, hem de dönem için devrim sayılabilecek sinema teknikleriyle anlatımını güçlendirmesiydi. Onun *Psycho* (Hitchcock, 1960) filmindeki ünlü bir dakikalık duş sahnesini yetmiş farklı açıdan çekmiş olması ya da *Vertigo*’da (Hitchcock, 1958) kameranın hızla yaklaşıp eş zamanlı zoom out yaparak izleyicide filmin anlamına uygun “baş döndürücü” bir etki yaratması, onun en temel sinema aygıtlarını virtüöz gibi kullanmasının birkaç örneğidir sadece. Prodüksüyon şirketlerinin yaptırım gücüne rağmen üsluplarını çektikleri filmlerde hissettiren Hawks ve Welles’de aynı nedenlerle auteur sayılıyordu (listede adı geçen Fransız yönetmenlerle birlikte). Fransız yönetmenlerle birlikte Amerikalı yönetmenlerin göz ardı edilemeyecek başarılarını teslim etme adına auteur ve sahneleme ustası kavramlarının birlikte ve iç içe kullanımı bazı eleştirmenlerce kabul edilmedi ve her iki kavram, yönetmenleri yeniden bir kategoriye ayırma, yeni listeler oluşturmak için kullanıldı. Yönetmenlerin tam da Truffaut’un ünlü “İyi ya da kötü film yoktur, iyi ya da kötü yönetmen filmi vardır” (Truffaut 1966: 3) ifadesiyle örtüşen bu yeni tavır, yönetmenleri önce auteur ve sahneleme ustası olarak ayırıyor ve hangi eğilimden yanaysalar onları iyi ya da kötü yönetmen olarak hiyerarşik bir sıralamaya tabi tutuyordu. Başından itibaren düzenli bir gelişim izlemeyen yaklaşımın yönetmenleri bu şekilde sınıflandırması, ilk olarak Bazin’in estetik kişilik kültleri eleştirisiyle karşılaştı. Andre Bazin, *Chairs grubuna politique des auteurü* oluşturmak için ilham verip zemin hazırlamasına karşılık, yaklaşımın giderek sinemanın diğer sanatlardan farklı enstrümanlarıyla oluşturduğu zengin anlatısı ve bu enstrümanları estetize eden sanatçı yönetmen vurgusundan çıkarak, yönetmenin abartılı bir şekilde filmin kalitesinde tek referans olarak alınmasına şiddetle karşı çıktı.

“1957 de yazdığı makalede Bazin, beğenilen yönetmenlerin kültleştirilerek “kusursuz ustalar” mertebesine çıkararak bu görüşü reddetti. Auteurizm teknoloji, tarih ve sosyoloji gibi diğer unsurlarla desteklenmeliydi. Bazin, en muhteşem filmlerin önemli bir an ve yeteneğin rastlantısal kesişimi sonucu ortaya çıktığını savunarak bazen vasat bir yönetmen - Curtiz ve Casablanca’yı kastederek- gerçek bir auteur olarak nitelendirilmeden de parlak bir an yakalayabileceğini söyledi”. (Naremore, akt. Stam ve Miller, 2000: 12).

Yönetmenin kültleştirilmesi, bir auteurün en kötü filminin bile bir sahneleme ustasının yaptığı en iyi filminden daha değerli olabileceği yada iyi film yapan bir yönetmenin yaptığı diğer filmlerin de mutlak iyi olacağına kadar vardı. Bazine göre bir yönetmen salt auteur yaftasıyla taçlandırılıyor diye, yaptığı kötü bir filmin övgüyle değerlendirilmesi doğru olmadığı gibi, iyi bir filmin yönetmeni auteur sayılmadığı için filme gerekli önemin verilmeyişi de bir o kadar anlaşılmazdı. André Bazin, 1957’de

Cahiers du Cinéma'nın nisan sayısında auteur politikası'nın tasvip etmediği bir yönde evrilişini şöyle değerlendirdi;

“ Bana göre politique des auteurs, (auteur politikası), gerçek sanatsal yaratının diğerlerine göre daha belirsiz olması nedeniyle sinemanın diğer sanatlardan daha sağlam eleştirel bir temele gereksinim duyduğu görüşünü içinde barındırır. Oysa onun belirli bir grup içinde tartışılıyor olması başka bir tehlikeyi beraberinde getirdi; yaratıcısını övme uğruna yapıtın gerçek değerini yok sayma.....filme bir yapıt olarak hak ettiği değeri yeniden verebilmek için auteur politikası, farklı sinematografik yaklaşımlarla tamamlanırsa bana göre çok verimli ve yararlı olabilir. Bu auteur'ün rolünü inkar etmek değil ama bir niteleyeni olmaksızın tek başına eksik bir kelimeden başka bir şey olmayacak auteur'ü yeniden tanımlamak olacaktır. Hiç şüphesiz auteur, ama neyin ?” (Bazin, akt.Saples, 1966: 4).

Bazin, tıpkı bir yazar gibi ( ya da bembeyaz tuvali karşısındaki bir ressam gibi) yönetmen de beyaz bir sayfa karşısında yapayalnızdır iddiasından yola çıkarak, sinemada Shakespeareler, Rembrandlar bulmak istemelerini tümüyle reddetti . Filmin klasik sanatlardan farklı olarak bir çok unsurdan bir araya geldiğini savundu. “Müzikte, resimde ve romanda artist ve yapıt arasında bire bir ilişki kurmak çok kolay. Tek sanatçı, tek yapıt. Oysa filmde sanatsal yaratıcılık bir yapımdan diğerine göre değişir ve gerçekte yapıt ile yaratıcısı arasında birebir ilişki kurulamayacağından herhangi bir filmde yola çıkarak auteuru bulmak imkansızdır.” (Bazin, akt.Saples, 1966: 5)

Bazin'in makalesinde auteur politikasının gelişimi için gerekli olan farklı unsurlardan kastettiği ,yönetmenin içinde olduğu sosyolojik, tarihi ve teknolojik koşullardır. Söz konusu koşullar bireyin algısını, deneyimlerini oluşturmada önemli etkindir ve yönetmenin yapıtına yansır. Bazin, yönetmeni tek başına bir referans olarak almadığı için “neyin autur'ü” diye sorarak onu niteleyecek unsurlara dikkat çeker. Bazin'in , yaklaşımın sinema gibi çok yönlü bir sanatın önemli bütün paradigmasını görmezlikten gelerek “kişiler” üzerinde yoğunlaşmasının, tartışmaları köreltip sinema eleştirilerinin önünü tıkayacağı endişesinde çok da haksız sayılmazdı. Çünkü yaklaşım, Fransa'nın sınırlarını aşmış Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'nin sinema literatürüne geçmişti, üstelik Sarris'in yanlış anlaşılma kaygısıyla orjinalinden farklı çevirerek kısalttığı ama tam da bu nedenle yanlış anlaşılmaya neden olacak Auteur Kuramı şekliyle. Auteur kavramı Amerika'da Film Culture, İngiltere'de Movie, Brezilya'da ise Filme Cultura gibi dergiler aracılığıyla farklı içerik ve anlamlarla gelişimini sürdürdü. Ancak aldığı pek çok eleştiriye rağmen Andrew Sarris auteur politikası ya da auteur tavrı anlamına gelen Fransızca politiques des auteurs'ü, “auteur kuramı” şeklinde çevirerek yazdığı *Auteur Kuramı Üzerine Notlar* makalesiyle popülerleştirdi. Sarris'in , pek çok araştırmada referans olarak kullanılan bu ünlü makalesindeki, kuramın temelini oluşturan “auteur olmak için gerekli üç kriter”i şöyle özetleyebiliriz;

“Teknik Yeterlilik; Yönetmen, aynı zamanda bir sahneleme ustasıdır. Filmin tüm unsurlarına hakim olabilmesi için teknik donanımına sahip olmalıdır. Bu donanım filmin belli bir tutarlı ve açık olmasını sağlar.

Kendine Özgü Biçim Yaratma; Çektiği filmlerdeki ortak biçem özellikleri, diğer bir deyişle yarattığı ‘üslup’, yönetmenin ‘imza’sını oluşturur.

İç Anlam Yaratma; Yönetmenin, çektiği filmlerde, kendi dünya görüşünün süzgecinden geçirerek anlam oluşturmasıdır. (Sarris, Notes on Auteur Theory, 1962).

Sarris bu üç kriteri yerine getiren yönetmenleri ilan ederek bir anlamda auteur olarak belirlediği yönetmenlerin listesini çıkarır. Bu kriterlere göre hangi yönetmenin auteur olup olmadığını, bir başka deyişle kimin sanatçı olup, kimin olmadığını belirlemek gibi bir iddia, beraberinde ciddi eleştirileri de getirdi. Daha da ötesinde Sarris, auteur kuramını Amerikan Sineması’nın üstünlüğünü ortaya koyacak milliyetçi bir enstrümana dönüştürdü. Böylelikle Amerikan popüler sinemasına dair yerleşik önyargılar yıkılacak, endüstrisi, iyi yönetmenleri ve yıldızlarıyla gerekli her şeye sahip Amerikan Sineması’nın tek eksiği olan kuramı ve saygınlığı kazandıracaktı. Diğer taraftan bu kuram, yapım şirketi baskısı altında çekeceği senaryoyu ve oyuncuyu seçemeyen, montaja müdahale edemeyen yönetmen için özgürlük vaad ediyordu.

## Yeni Dalga, Yeni Yönetmen

1960’lı yıllar hemen her alanda olduğu gibi sinema alanında da, kriterlerinin tartışılmasına rağmen yönetmenin “sanatçı”lığının kutsandığı, filmi ise bir “sanat yapıtı”na dönüştüren bireysel yaratıcı keşif ve deneyimlerin yaşandığı yıllar oldu. Bazin’in belirttiği gibi:

“Sansasyonel özelliği sayesinde auteur politikası altmışlı yıllarda Astruc’un kamera-kalemi’ni zarif ve akıllıca kullanan auteur’lerin kişisel sinemalarının yeniden dirilmesine yardım etti. Sinema somut yaratım kavramlarından soyut iletişim kurumlarına doğru deviniyordu. Bu, maddi gerçekçilik ya da şimdilerde çok moda olan psikolojik gerçekçilik değil ama daha çok entelektüel gerçekçilikti. Bu filmin bir yaratıcısının ürünü olduğu, yaratıcının düşüncesinin görülebilir olduğu, o halde izleyenin filme bir gerçeklik ya da gerçekliğin düşü gibi değil de başka bir bireyin dışavurumu olarak yaklaşılabileceği anlaşıldı”. (Bazin, akt. Monaco, 2004: 20)

Bu noktada auteur çalışmalarının günümüze kadar uzanan “sanatçı”, “kültleştirilmiş kişilik” çatışması üzerinden yapılan tartışma ve eleştirileri, yeniden dönmek üzere bir kenarda tutup, yönetmenin sanatçılık hakkını teslim edip diğer yandan da, sinemayı endüstriyel eğlencelikten, sanat yapıtına taşıyan radikal değişime dikkat çekilmesi gerekecektir. Böylece Auteur kuramının daha büyük bir değişimin parçası olarak görmek kolaylaşacak, yapıttan yönetmene ve yönetmenden yeniden yapıta (bir metin olarak) ve nihayetinde izleyiciye doğru uzanan kuramsal gelişimini izlemek mümkün olacaktır.

Daha önce belirttiğimiz gibi 1950'lerin ikinci yarısı ve 1960'lar, başta Fransa olmak üzere dünyanın pek çok ülkesinde gençlerin din, ahlak, yerleşik toplumsal dayatmalar karşısında "kendi değerini kendin yarat" tutumunun yaygınlaştığı, sanatta kalıplaşmış kuralların yıkıldığı, hızla gelişen teknolojiyle birlikte her alanda radikal değişimlerin yaşandığı yıllar oldu. İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımıyla birlikte toplumsal gerçekliği yapmacıksız, olabildiğince doğal haliyle ifade etme eğilimi ile yönetmenlerin kendi özgün senaryolarını yazma ya da Zevattini gibi çalışmak istedikleri senaristi seçme konsundaki tavırları, içine Auteur'ü de alan Fransız Yeni Dalga Akımı'nın ortaya çıkışını hazırlayan nedenler oldu. Yeni Dalga Akımı'nın temsilcileri sadece, "toplumsal gerçeklik" nosyonu yerine mevcut sistemi destekleyen kolektivizmden, yeni çağ ile ön plana çıkan bireyin varoluşu, yabancılaşması ve yalnızlığına vurgu yapacak "psikolojik gerçekçi" filmlere doğru yöneldiler. Gerçekçiliğe dair bu "kişisel bakış", çağdaşları Antonioni, Fellini, Bergman gibi İtalyan yönetmenleri de etkiledi.

Sinema çalışmalarının çoğu kez merkezine yerleşen, "kuram-pratik" ilişkisinin en nitelikli örneklerinin yaşandığı süreçte François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve Eric Rohmer, Andre Bazin'in editörlüğünü üstlendiği Chaiers du Cinema (Sinema Defteri)'nde sadece sinemanın yerleşik kurallarına baş kaldıran kuramsal iddialar ortaya koymakla kalmıyor, aynı zamanda savundukları fikirleri, çektikleri filmlere uyguluyorlardı. Monaco'nun dediği gibi, "Arstuc'un çağrıda bulunduğu, Langlois'in gerekli materyalleri hazırladığı, Bazin'in ise ana hatlarını çizdiği" (Monaco 2004: 19) bu yeni oluşumun genç temsilcileri, kendilerini sistematik bir dönüşüm sağlayacak bir kuramcından çok, -pek çok ülke sinemasını derinden etkileyeceklerini ve tutkularının günümüze kadar süreceğini belki de öngörmeden- "sinema âşıkları" olarak tanımladılar. Burada kendilerine farklı bakış açıları sunan filmleri izlerken bir yandan da Monaca'nın ifadesiyle; "Film aracılığıyla nasıl bir öykü anlatılabileceği sorusunu sordular? Sadece film yapmakla değil, nasıl farklı film yapılacağını tartıştılar." (Monaco, 2004: 20). Bu sonuca ulaşırken, yıldız, tür ve yapım şirketi arasına sıkışıp kalmalarına karşılık, kendine özgü usullarıyla sinema dilini zenginleştiren Hitchcock, Howard Hawks ve Orson Welles gibi Amerika'da film yapan yönetmenlerin filmlerini incelediklerini biliyoruz. Cinèmathèque'de (Sine-klüp) bir araya gelen bu genç sinema tutkunlarının, etkilendikleri yönetmenleri yücelten kuramsal yaklaşımları, sadece Amerika'da ticari sinema yönetmenlerini değil, Avant-Garde Sinemanın temsilcilerini de içine almıştı. 1960'larla birlikte daha önce bireysel, kişisel ya da bağımsız sinema olarak ifade edilen filmler çeken yönetmenler de Amerika'da auteurslar listesine alındı. Önceleri Maya Deren, Gregory Markopoulous, Stan Brakhage daha sonra Jonas Mekas gibi yönetmenler, tıpkı diğer sanatlarda olduğu gibi yaratıcılığın dışavurumuna olanak veren sinemanın da bir sanat olduğuna inandıkları için, onu yapanın da sanatçı olduğu fikrini, daha çabuk benimsediler. Bordwell'in

sözleriyle, " 16mm 'bireysel' filmler ya da Sanat sineması, anlamı yaratan kaynak olarak gördüğü yönetmeni yüceltti; yönetmenin yapıtını belli özelliklere sahip tematik ve biçimsel tercihlerle zenginleştirip, yineleyerek sunması, doğal karşılanıyordu." (Bordwell 1991: 44 ) Bu bakış açısının Auteur Kuramı'na eklenmesi zor olmadı. Auteur Kuramı'nın -en azından ticari film karşıtı yönetmenler tarafından- benimsenmesinin alt yapısı çok önceden hazırlanmıştı çünkü. Burada hatırlanması gereken şey, Amerika'da 1930 ve 1950 arasında ortaya çıkan ve 1960'larda Yeni Amerikan Sineması veya Yeraltı Sineması adı altında süren deneysellik, yaratıcılık ve kişisel dışavurum geleneğinin, tıpkı Avrupa menşeli auteur kavramı gibi ironik olarak Avrupa Avant-Garde Sineması'na dayandığı gerçeğidir.

Hem sinema diline hem de yönetmene bakışın radikal değişimiyle sonuçlanan bu akım Fransız Sinemasına hakim olurken, Amerika'da Andrew Sarris, daha önce belirtildiği üzere, auteur olmanın koşulunu üç maddeden oluşan - teknik yeterlilik, kişisel ifade ya da üslup ve iç anlam yaratma- bir formüle bağlamıştı. Bükler'in aktarımıyla "Sarris, sunduğu üç değer ölçüsünü iç içe geçmiş üç halka ile görselleştirir. En dıştaki halka teknik açıdan yeterlilikle, ikinci halka kişisel biçimle, üçüncü halka iç anlamla ilgilidir. İlk halkayı geçen iyi bir teknisyen, ikinci halkaya geçen iyi bir biçem ustası, üçüncü halkayı geçen auteur olduğunu kanıtlar. (Bükler 1986: 70)

Böylesine keskin sınırlarla çizilmiş bir auteur formülüne ilk ciddi tepki Pauline Kael'den geldi. Bu yeni kuramın, Amerikan Sineması'na hak ettiği değeri kazandırmak için çok uygun olduğu görüşüne gönderme yaparak;

"Eğer bu kuram sadece 'uygun' olduğu için değerli bulunuyorsa, sanatta kullanılacak herhangi bir kuram için olağanüstü bir zeka, ciddi eleştirel bir bakış ve zevk sahibi olmak gerektiğini söylemek de bir o kadar uygun olacaktır kanısındayım. Aksi halde bu kuram (çoğu auteur eleştirmenlerinin yaptığı gibi) katı bir formül olmaktan ileri gidemez... eleştiri bir sanattır, bir bilim değil, salt kurallara göre değerlendirme yapan bir eleştirmen, karşısına çıkan yeni bir çalışmada neyin önemli ve özgün olduğunu anlamada ve diğerlerine anlatmakta başarısız olur." ( Curran, akt.Wartenberg 2005: 108)

Kael'in her fırsatta ciddi bir eleştirmen olmak için engin bir entelektüel altyapı ve önsezinin gerekli olduğunu ve Bazin'in tam da bu niteliklere sahip olduğu için çok değerli bir kuramcı olduğunu vurgulaması, sadece kurama karşı değil aynı zamanda bizzat Sarris'in kendisine karşı bir tavrıdır. Hatta Sarris'in Bazin'i övmek için onun sinemayı evrensel bir oluşum olarak tarafsız ve önyargısızca ele aldığını söylemesi bile Kael için yeterli değildi ; "ben 'evrensel' bir oluşum ne anlama geliyor bilmiyorum ama bana göre Bazin'in bir eleştirmen olarak çapı, 'evrensellik'ten ziyade usta eleştirmenlerle özdeşleşen zekâ, bilgi, deneyim, duyarlılık, algılama, hayal gücü, çılgınlık ve tutkuya bağlıdır" diyordu. (Kael, akt.Mast ve Cohen: 672) Açıkçası Kael'in saydığı

bu unsurlara sahip olmayan Sarris' aşılamak üzere yaptığı çıkışlar, tüm keskinliği ve sivrilğine rağmen auteur kuramına karşı yapılacak eleştirilerin temelini oluşturdu.

Kael, kuramı tamamıyla ciddiyetsiz bulduğunu gösteren bu temel eleştirisi dışında, Sarris'in kuramın çatısı saydığı üç formülü de sıradan bir yargı olarak değerlendirdi. Sarris'in ilk kriteri olan teknik yeterlilik Kael tarafından aynı acımasızlıkla eleştirildi. Bu eleştirinin temelinde, bazı büyük yönetmenlerin yaratmak istedikleri sanatsal anlatı gereği çok basit teknik kuralları dahi yerine getirmeyebildikleri gerçeği vardı. Bu noktadan bakıldığında ve Antonioni, Godard gibi yönetmenlerin yapıtları düşünüldüğünde Kael'in ne söylemek istediği daha açık anlaşılıyor kuşkusuz. Çünkü sinemaya modern anlatı dilini kazandıran yönetmenler, teknik açıdan uygun görülen -kalıplaşmış standartlara göre- süreleri aşan planlarla, daha da önemlisi Sarris'in auteur olarak listelediği yönetmenlerin ustalıklı gizlediği kurgu gibi sinemanın teknik unsurlarını, açıkça ve bilinçli bir şekilde görünür kılıyorlardı. İlk başlarda 'yeni' olmaları ve 'yerleşik' olana göre daha ayrıksı durmaları nedeniyle eleştirilen bu çalışmalar, daha sonra sinemaya sanatsal değer kazandıran önemli adımlar olarak kabul edildi. Bu adımlar sinemayı zenginleştirecek, farklı bakış açıları kazandıracak cesur girişimler olmak yerine Sarris'in kriterine göre değerlendirilseydi sinema, kendini bayağı ve sıradan olmaktan koruyacak modern anlatı gibi yeni yöntemlerin keşfedilmesinden yoksun kalacaktı. Bu bağlamda eğer Sarris'in ilk ölçütü olan teknik yeterlilikte kastedilen yerleşik teknik standartları başarıyla yerine getirmek ise, Kael'e katılmamak mümkün değil. Ancak kastedilen, yönetmenin kendini ifade etme ve tarzını yaratma nedeniyle teknik unsurları bilinçli olarak kullan(ma)ması ise, Kael ve Sarris aynı şeyi söylüyor demektir.

Kael'e göre, Sarris'in ikinci değer ölçütü olan yapıttaki ayırt edilebilir kişilik özelliği ya da üslubu, birinci önermesiyle aynı ölçüde sorunlu ve karmaşıktır. Sivri üslubundan vazgeçmeyerek, "Bir lağımın kokusu, bir gülün kokusundan daha ayırt edilebilirdir; peki bu onu daha iyi mi yapar?" (Kael, akt.Mast ve Cohen: 673) diye sorar ve yönetmenin ayırt edilebilir kişilik özelliklerinin kesinlikle bir ölçüt olamayacağını ileri sürer. Aynı kötü kokunun, iyi olanı bastırması gibi bizim de yönetmenin üslubunu fark ettiğimiz filmlerin o yönetmenin kötü filmleri olduğu bu savına bütünüyle katılmak mümkün görünmüyor. Elbette auteur olmanın katı formüllere dayalı olmasına karşı olmakla birlikte, üslubun yani sanatçının eserinde fark edilebilir özelliklerinin olması, yönetmenin auteur olmasının yegâne göstergesi olamayacağı gibi yapıtının da kötü olduğunu göstermez. Tersine çoğu durumda, aynı teknik yeterlilik kriterinde olduğu gibi, yönetmenin bilinçli tercihi bazen tür, bazen teknik unsurlar bazen de oyuncu ya da tema olarak çıkar karşımıza. Örneğin, modern sinemanın ustası Antonioni, sadece filmlerindeki teknik stiliyle değil konu tercihiyle de kimliğini açığı çıkarır. Kendisiyle yapılan bir röportajda kendisine filmlerin konularının neden genellikle birbirine benzediği, hep aynı sorun etrafında döndüğü (çiftler, kadınlar, yalnızlık vb) sorusu yöneltildiğinde şu yanıtı verir;

“ Bir yönetmenin yaptığı belirli özellikteki seçimler, aynı mantıkla kendi limitlerini de belirler... izleyicilerin ( en azından benim filmlerime ilgi duyanların bir bölümü) aynı konu etrafında dönüp duruyor olmamdan sıkılmış olabilirler. Eğer bu doğruysa bile ben sadece kendi deneyimlerin ışığında aynı temanın yenilemek, zenginleştirmek üzere farklı türlerini üretiyorum... yerler, atmosfer aynı , karakterler benzer sosyal sınıfa ait olabilirler. Bununla birlikte bu film benim için oldukça farklı özelliklere sahiptir... Mesele, doğrunun farklı perspektiflerden görülmesi değil, aynı doğrunun farklı yollarla görülebilmesidir. Sonuç hep aynıdır; yanlışlık”  
(Cardullo ve Bert 2008: 4)

Aynı durum Hitchcock Sineması için de geçerlidir. Hitchcock’un sayabileceğimiz onlarca karakteristik tercihi kesinlikle bilinçlidir ve tartışmasız bir auteur’dür. Yönetmen, klişelerden uzak tuttuğu gerilim türünde ısrarlı olmuş ve neredeyse tüm filmlerinin bir karesinde görünmüştür. Hiç kuşkusuz tüm bu örnekler çoğaltılabilir. Ayrıca Kael, Sarris’in teknik yeterliliğe sahip yönetmenlerin sıradan izleyicinin tercih ettiği popüler filmler üretmedeki ustalıkları için tercih edildiklerini iddia ederken, ayırt edilebilir kişilik özelliklerine ilişkin yaptığı eleştiride bir anlamda kendiyi çelişen sözler sarfeder:

“... yönetmen iyi bir film yaptığında, biz filme bakarız, yönetmenin kişilik özelliklerini düşünmeyiz; eğer kötü bir iş çıkardıysa biz onun tanıdık tarzına takılırız. Çünkü yapacak bir iş yoktur. Preminger Leura gibi eğlenceli bir polisiye yaptığında biz onun kişilik özelliklerini bulmaya çalışmayız. Ama Whirpool gibi berbat bir film yaptığında, yönetmenin kişilik özelliklerine bakmaya bol bol vakit bulabiliriz- tabii iyi vakit geçirmek için tercihiniz buyusa.” (Curran ve Wartenberg 2005: 109)

Sarris’in üçüncü değer ölçütü ise auteur kuramının en vazgeçilmez, en hayati halkası *ç anlam*, yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasındaki gerilimden doğar. Tamamıyla mistik bir kavram olduğu için sinematografik olmayan bir dille açıklanması güç olan kavram, yönetmenin yapıtı ortaya çıkarırken yaşadığı güçlüklerin üstesinden gelmesine yarayan ruhun elan’ı (ateşleyici gücü/enerjisi) dir. Kael eleştirilerini Sarris’in üçüncü halkası için de aynı sertlikte sürdürür. Kael’e göre bu, kuramsal ciddiyetten uzak ve hislere dayalı bir yargıdır. Çünkü hangi yönetmenin elan’a sahip olup olmadığını söylemek nesnellikten uzak bir tür falcılıktır. Ayrıca, yönetmenin stili (tekniki) ile içeriğini ayrı tutar ki, bu da bir sanatçının her zaman kendisini bir içerik ve biçim bütünlüğü içinde ifade ettiği yerleşik düşüncesiyle çelişir. Aslında Kael, Sarris’in getirdiği ölçütleri eleştirmekle birlikte kuramla ilgili asıl karşısında durduğunu konu, kuramın Amerikanlaştırılmasıdır. Ona göre Auteur kuramı “utanç verici bir şekilde birbirinin benzeri olan, parlak bir zekanın ürünü olmayan ticari filmlere zorla entelektüel saygınlık kazandıracak bir görüntü vermeye çalışmaktadır.” (Kael, akt.Mast ve Cohen, 1979: 667).

## **Yapısalcı Yaklaşımlar Interdisipliner Bakışaçıları**

Auteur Kuramı, Kael’in yanı sıra Yeni Eleştiri geleneği tarafından da eleştirildi. Yeni Eleştiri, eleştirmenlerin bir eseri yorumlarken onu yaratıcısının kişiliği ya da yaşam

deneyimlerini, diğere bir deyişle sanatçının eserdeki "niyetini" tanımlama geleneğini tümüyle reddetmekteydi. Çünkü bu yaklaşım metnin yaratıcısını ön plana çıkarırken yapının değerini ikinci plana atıyordu. Metin merkezli yeni eleştiri, göstergebilim ve yapısalılık gibi filmi bir metin olarak ele alan ve yönetmeninden bağımsız değerlendiren yaklaşımların, film kuramlarının içinde yer bulmasını sağladı. Metnin yapısını çözümlmeye dönük yaklaşımların aynı zamanda yönetmen ile ilgili veriler içerebileceğine inanan Geoffrey Nowell-Smith şöyle söylemiştir;

Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıkları ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen...bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar." (Grant 2008: 232).

Yapısalcı yaklaşımların savunucuları metni merkeze almakla birlikte, auteur kuramını tümüyle reddetmez. Hatta gerek Smith, gerekse Wollen gibi eleştirmenler, romantik estetiğin temsilcilerinden çok da farklı olmayarak, yönetmenin auteur olup olmadığını metinden yola çıkarak saptama yoluna giderler. Diğere bir deyişle auteur olmanın ölçütlerini metin merkezli değerlendirirler. Örneğin Wollen'a göre yönetmen, filmde benzerlikleri olduğu kadar karşıtlıkları ortaya koyabildiği ölçüde auteur'dür ancak, bu karşıtlığı ortaya çıkarabilmenin tek yolu yapıtındaki derin yapıyı ortaya çıkartmaktır.

1960'larda özellikle Fransa'da popüler olan yapısalıcı yaklaşımlar, Marksist filozof Louis Althusser'in ideolojik söylemleri ile Jacques Lacan'ın psikanalitik çalışmalarının etkisi ile bir adım daha ileri gitti. Aynı yılların sonuna gelindiğinde Jacques Derrida'nın, Barthes'ın çalışmalarında örneklenen "yapıbozumculuk" yaklaşımı ile yeni bir dönem başladı. Film kuramlarının referans aldığı edebiyat eleştirisindeki post-yapısalcılık olarak tanımlanan bu yeni süreçte merkezdeki metin, yerini onun alımlayıcısına bıraktı. Bu yaklaşımına göre tek başına bir metin (eser) ne kadar değerli olursa olsun, onun değerini okuyacak biri olmadıkça, bir değer ifade etmiyordu.

"Anlam sadece okuma eylemi sırasında yaratılır- kapalı bir mesaj (metin) bir okuyucu (izleyici) tarafından deşifre edilmedikçe potansiyel anlam olarak var olur. Ayrıca farklı okuyucular bir metne kendi sosyal kültürel ve psikolojik formasyonları ile birlikte yaklaşırlar. Buradan da şu mantıklı sonuç çıkar ; bir metin kendisini yaratandan ziyade onu okuyan tarafından yazılır". (Phillips,akt. Nelmes,2002: 200).

Patrick Phillips'in bu ifadelerinden de anlaşıldığı gibi izleyicinin de filmle ilgili değerlendirme ve çıkarsamaları, içinde bulunduğu soysa-kültürel duruma, cinsiyetine, politik eğilimlerine hatta psikolojik belirleyenlerine göre değişebilirdi. Aynı belirleyenler Bazin'in yıllar önce öne sürdüğü gibi auteur için de geçerliydi. Kuramsal çalışmalara eklenen izleyici ile birlikte (çok disiplinli yaklaşımları gerekli kılan) klasik auteur

kuramı, eski gücünü yitirmeye başladı. Hatta Roland Barthes'ın ünlü, "Okuyucunun doğumu, yazarın ölümüne mâl olmalıdır" (Barthes 1977: 148) deyiminin, "izleyicinin doğumu, auteur'ün ölümüne mâl olmalıdır" şeklinde sinemaya uyarlanmasıyla auteur'ün de ölümü ilan edilmiş oldu. Ancak bu metaforik ölüm ilanı, sadece auteur değil modernizm projesinin bütüncül kuramsal yaklaşımında bir kırılmaya, farklı bir döneme girildiğine işaret ediyordu. Michel Foucault, "Bir yazar nedir" adlı makalesinde, "yazarın öldüğü sloganını tekrar etmek yarar getirmez. Tanrı ve birey de aynı bağlamda öldü çünkü. O nedenle bizler yok olan yazarın ardından bıraktığı boşluk üzerine düşünmeliyiz" (Foucault, akt.Caughie,1981: 284 ) sözleriyle Barthes'ın yazarla ilgili görüşlerini, diğer bir deyişle post-yapısalcılığın modernist aydınlanmanın özne merkezci akılcılığına karşı çıkışını desteklemiş oldu. Başta Nietzsche ve Kierkegard olmak üzere pek çok düşünürün modern felsefeye ait temel kavramların geçerliliğini sorgulamasıyla başlayan post-modern çağ ya da Baudrillard'ın ifadesiyle simulasyon çağında auteur, post-modern ya da global auteur gibi yeni kavramlarla Cahiers du Cinema'da tanımlanan halinden çok uzağa savrulmuştu. 1980'li ve 90'lı yıllarda auteur, bir çoğuna göre artık saf ticari bir faaliyetin parçası, seçkinliğini yitirmiş popüler bir klübün üyesi olmak anlamına geliyordu. İleri kapitalizm ve yeniden üretime dayalı teknolojiler, sanat eserinin üzerindeki aurayı yok edip onu ticari bir metaya, sanatçıyı da ürettiği malı pazara sunan bir işadama dönüşürmüştü. Aydınlanmayla birlikte doğan ve sanayi devrimiyle doruğa ulaşan bilimsel ve teknolojik mantık karşısında özgürleştirilirmiş gibi gösterilen bireyin bu yeni süreçte benliği parçalanmış, varlığı yitmiştir. Bu durumda Foucault'un önermesiyle "yok olan yazarın (sanatçının) bıraktığı boşluğa bakıldığında" görülen tek şey sanatçının imzası olacaktır. Patrick Phillips, Modern Hollywood'un postmodern auteur'ünü şöyle tanımlar;

" Modern Hollywood'ta yönetmen endüstri için bir sigorta, izleyici içinse bir etiket değeri taşıyan 'star' işlevi görür. Filmler imza anlamına gelen yönetmenin adına göre alınıp satılırlar...Bu günkü Hollywood'ta bir ismin arkasında auteur biçimi yatсын ya da yatmasın hemen hemen tüm filmlerin auteurlerinin isimleriyle anıldığını göstermektedir. Bu isim bir eşyanın üzerindeki etiket gibidir, aslına bakılırsa satılık olan etiketin kendisidir." (Nelmes 1996: 161)

Auteur'ün artık bir kuramsal yaklaşımdan ziyade bir 'sıfat' olarak, bir yandan popüler filmlerin pazarlanmasında yönetmenin adına ticari bir değer katmak, diğer taraftan ise gişe kaygısı taşımadan bir sanat eseri ortaya koymak üzere yola çıkan yönetmenlerin saygınlığını ortaya koymak için kullanıldığı günümüzde, ölümünün ilanına rağmen auteur için söylenecek sözün bitmediği, yeni bir süreç ile birlikte farklı bir yere konumlandığını belirtmek gerekecektir.

## Sonuç

Auteur kuramı, film çalışmaları içinde en çok eleştirilen, diğer taraftan paradoksal olarak en popüler konulardan biridir; temelde sinemanın doğası gereği bir sanat olarak varlığının çoklu parametrelerle (metin, kültür, ekonomi, teknoloji, izleyici, cinsiyet, psikoloji) açıklanabilir oluşu ve klasik sanatların aksine tek kişinin değil birden fazla kişinin ortak ürünüyken kuram, söylemini daha geniş politik ve kültürel tartışmalara taşımak yerine, kimin auteur olup olmadığı yada auteur imzasını oluşturmak için tam olarak ne gibi özellikler taşıması gerektiği gibi tamamıyla kendi içine dönük ve indirgeyici tartışmalara yönelmesi nedeniyle eleştirildi. Son tahlilde kavramın salt bir markaya dönüştürülüp içinin boşaltılmasıyla birlikte auteur olmanın seçkinliğine gölge düştü. Ancak tüm bunlar, halen eleştirmenler ve sinema aşığı izleyicilerin entelektüel birikimini, teknik yeterlilikleriyle harmanlayarak çektiği filmlere taşıyan, hayranlık ve saygınlık duydukları yönetmenlere "auteur" payesi vermelerini engelleyemedi.

Auteur'ün günümüzde hem gişe kaygısı gütmeyen, yaratıcı yönetmenler için bir hayranlık ifadesi, hem de popüler filmlerin yönetmenleri için bir etiket değeri olarak kullanılması, 1920'lerden itibaren tartışılan yüksek sanat /düşük sanat ikilemine tekabül eden Sanat Sineması ile Popüler Sinema arasındaki çizgiyi bulanıklaştırdı. Bu bulanıklaşma modernizmin keskin ve belirgin sınırlarla ayırdığı her kurum ya da kavramın arasındaki sınırların bulanıklaşmasının tezahürüydü ve düşük sanatla yüksek sanat arasındaki sınırın ortadan kalkması , sanatın yok olması anlamına geliyordu. Oysa Erwin Panofsky bu durumu tersinden okuyarak, sanat eserinin , yaratıcısına dayalı bir formülasyon ile yüksek ya da düşük diye değerlendirilmesinin ne kadar yanlış olabileceğini şu sözlerle aktarıyor;

"Ticari sanatın sonunda daima bir fahişeye dönüşme tehlikesi içinde olduğu doğrusu ticari olmayan sanatın da sonunda evde kalmış bir kıza dönüşme tehlikesi içinde olduğu bir o kadar doğrudur. Ticari olmayan sanat bizlere Seurat'nın tablosu Grand Jatte'in ve Shakespeare'in sonelerinin yanı sıra iletişimsizlik derecesine varan üstü kapalılıkta eserler de verdi. Buna karşılık ticari sanat bizlere mide bulandıracak bayağılıkta ve züppelikte (aynı şeyin iki yüzü) eserlerin yanı sıra Dürrer'in baskılarını ve Shakespeare'in oyunlarını verdi."(Wollen 1989: 80).

Günümüzde Auteur kuramı, sinemanın halen yaşayan bir sanat ve bu sanat yapısını oluşturan kişinin bir sanatçı olduğuna dair koruduğu inancı nedeniyle, geçmişteki hatalardan ve eleştirilerden ders alarak dönemin dinamiklerine göre yeniden değerlendirilmektedir. Buna göre; yönetmen sadece bireysel dehasına göre değil, ait olduğu kimlik, kültür, yetiştiği coğrafya, cinsiyeti, politik eğilimleri, ürettiği metnin estetik ve anlam kodları, izleyicisi, üretim mekanizmalarına ve daha bir çok parametreyi göz önünde bulunduran çok disiplinli bir yaklaşımlarla ele alınmaktadır. Daha çoğulcu, esnek ve göreceli yaklaşıma izin veren, farklı bir çok sistem ve fikir arasından en iyi

ilke ve standartları seçme olanağı tanıyan eklektik çalışmalarla zenginleştirilmeye çalışılmaktadır.

Sonuç olarak sinemayla ilgili özellikle uluslar arası akademik literatürde yer bulan auteur çalışmaları, halen eşsiz deneyimler sunan bir sanat olarak sinema ve yaratıcısının ölüm ilanına karşı bir meydan okumayla sürmektedir. Bu çalışmanın ortaya çıkış sürecinde konuyla ilgili ulusal literatür taraması sonucunda, ülkemizde yaratıcı yönetime atfen kullanılan auteurün kullanım sıklığı ve popülaritesi ile bu alanda yapılan çalışmaların ters orantıda olduğu tespit edilmiştir. Türk sinemasını yönetmen ekseninde ele alan çalışmalar için alternatif bir bakış açısı sunacak auteur kuramı, belki de bize asla yaratıcılığın muammasını çözecek şifreleri ya da hangi yönetmenin auteur olup olmadığını tespit edeceğimiz bir formül sunmayacaktır. Bunun yerine içi boşaltılmış bir kavramın yerel kültürel kodlar, gelenek, kimlik, metin, izleyici, siyasi yönelimler gibi parametreler üzerinden yeniden düşünülmesine olanak sağlayarak kuramsal film çalışmalarına zenginlik katacak, auteurlüğü ise rastgele dağıtılan bir paye olmaktan kurtaracaktır.

## **Kaynakça**

- Alexandre, A. (1968). "The birth of a new avant-garde: la camera-stylo",akt. Peter Graham, *The New Wave*, London, Secker & Warburg.
- Bazin, A. (1966). akt. Staples, E. Donald, " The Auteur Theory Reexamined" *Cinema Journal*, vol. 6 , University of Texas Press.
- Barthes, R. (1977). " The Death of Author", *Image, Music, Text*, London: Fontona Press.
- Bordwell, D. (1991). *Making Meaning; Inference & Rhetoric in the Interpretation of Cinema*: Harward University Press.
- Büker, S. (1986). "Auteur Kuram Üzerine", *Ve Sinema Dergisi*, Hil yayınları, Nisan Sayısı.
- Cardullo, Bert, 2008 *Michalengelo Antonioni; Interviews*, akt. Andre Laborhe, " A Conversation with Michalengelo Antonioni" :The University Press of Missisipi.
- Caughie, J. (1989). *Introduction Theories of Authorship*. London: Routledge.
- Curran, A. ve Wartenberg, E.T. (2005). *The Philosophy of Film; Introductory Text and Readings*: Blackwell Publishing.
- Foucault. M. (1981). " What is an Author? ", *Theories of Authorship*, akt.Caughie, John, London: Routledge.
- Grant, B.K. (2008). *Auteurs and Auteurship: a film reader*: Blackwell Publishing.
- Gerstner, D. ve A. Staiger, J. (2003). *Authorship and Film*, Routledge, New York and London.

- Hayward, S. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*, London&New York: Routledge.
- Monaco, J. (2004). *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*, New York, Sag Harbor Electronic Publishing, [www.HEPDigital.com](http://www.HEPDigital.com).
- Naremore, J. (2000). *Authorship*, akt. Stam, Robert, Miller, Toby, "A Companion to Film Theory": Blackwell Publishing.
- Nelmes, J. (1996). *An Introduction to Film Studies*. Newyork, Routledge.
- Pauline, K. (1979). *Circles And Squares*. akt. Mast ,Gerald ve Cohen , Marshall, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 2nd Edition, Oxford: Oxford University Press.
- Phillips, P. (2002). *Genre, Star, Auteur-Critical Approaches to Hollywood Cinema*. akt. Nelmes Jill, *An Introduction to Film Studies: Routledge.2nd.ed.*, London & New York.
- Sarris, A. (1962). *Notes On Auteur Theory*, *Film Quarterly*, <http://www./lycos.com/infa/auteur-theory-directors-html>, Eylül, 2010.
- Stam, R. ve Miller,T. (2000). *Film and Theory; An Antology*, New York University: Blackwell Publishing.
- Toubiana, S. ve Antoine de B. *Truffaut; A Biography*. California: University Of California Press.
- Truffaut, F. (1966). *Un Certaine Tendance du Cinema Françis*. *Cahiers du Cinema*, No.31 (January 1954), akt. Staples, E. Donald, " The Auteur Theory Reeexamined" *Cinema Journal*, vol.6 Texas: University of Texas Press.
- Wollen, P. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev.Zafer Aracakök) İstanbul: Metis Yayınları.

# Osmanlı Döneminden Günümüze Kahvehane Mekanları



*Coffeehouse Spaces From  
Ottoman Period to Present*

Yrd.Doç. **Nur Ayalp**

TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

*nayalp@etu.edu.tr*

**Özet:** Osmanlı döneminde içilmeye başlayan kahve, zaman içerisinde sadece bir içecek olmaktan çok içilirken kendi adını verdiği bir mekan kültürünün de oluşmasında aracı olmuştur. Kahvehaneler kültürümüzün özgün bir değeridir. Bu çalışma kapsamında kahvehane iç mekanlarının Osmanlı döneminden günümüze kadar ne tür değişiklikler geçirdiği irdelenecektir. Bu irdeme süreci ülkemizde yaşanan sosyo-kültürel değişimler paralelinde yapılacaktır. Son olarak kültürümüzde var olan bu özgün mekanın günümüzde kullanım ve biçimlenişin ne durumda olduğu ortaya konacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Kahvehanesi, Kahvehane İç Mekan Biçimlenmesi.

**Abstract:** *Coffee has remained a common beverage in Ottoman lands. A unique culture was to form around coffee in Ottoman Empire. This beverage, first drunk in palaces, quickly became popular within the people. Traditional Turkish Coffeeshouses came to be highly important social spaces. This change in the use of the traditional Turkish coffeeshouses, will be examined in a historical context within the scope and framework of this study. Assessments will be made of the conditions necessary for the coffeeshouses to gain a new image. At the end today's coffeeshouses will be evaluated.*

**Key words:** *Turkish Coffeeshouses, The design of a Turkish Coffeeshouse.*

Ülkemizde kahvehane kültürü Osmanlı döneminde başlamış ve halen devam etmekte olan bir mekan kültürüdür. 16. yüzyıldan bu yana Türk kahvesi kültürümüzün önemli ve özgün bir parçasıdır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Yemen'den bu topraklara geldiği söylenen kahve ilk olarak saray ve eşrafı tarafından içilen bir içecek olmuştur. Zaman içerisinde kahve içmek sarayda sadece sıradan bir aktivite olmaktan çok içerken sohbetlerin de eşlik ettiği bir ritüele dönüşmüştür.

Sarayda kahvenin sunumu da kendine özgü bir törenle yapılmaktaydı. Saray haremlerinde kendine özgü kahve sunumu vardı. Leğen şeklinde, etrafı halkalı sitil sıcak tutulur ve içinde bulunan kahve cezvesini sürekli sıcak tutardı. Servis yapan cariyeler bu sitili ellerinde taşırdı. Fincanlar, cariyeler tarafından altın sırmalı ve incili süslerle bezenmiş örtüler yardımıyla kapatılmış tepsilerin üzerinde, yine değerli taşlarla bezenmiş zarflarla getirilirdi. Kahve, cariyelerce fincanlara doldurulduktan sonra servis edilirdi. Leyla Saz sarayın harem bölümü ile ilgi tespitlerde bulunduğu kitabında kahve sunumuna detaylı bir şekilde yer vermiştir. Saz, eserinde cariyelerin sunumlarını şu şekilde aktarmıştır:

"[...] Cariye, fincanları doldurur, zarflarına yerleştirir ve sonra baş ve işaret parmaklarıyla altlarından tutarak zarif bir biçimde sunar. Zarfın alt yanı, işaret parmağının ucuna oturtulur, başparmaksa dengeyi sağlamak için zarfın üst kısmına biraz değer. Bu hizmeti, özellikle çok çabuk kırılacak türden olan fincanları devirmeden, kahveyi taşırmadan ya da dökmeden yapabilmek, oldukça beceri isteyen güç bir iştir." (Saz, 2000, s. 24).



**Resim 1:** "Kahve İçen Hanım" (Gürsoy, 2005).

1600'lere gelindiğinde kahvenin Osmanlı İmparatorluğu'nun her yerinde yaygın olarak içilmeye başlandığını görürüz. Osmanlı askeri nereye gitse kahveyi de beraberlerinde götürmüş ve ürünün yayılımına katkılarda bulunmuştur (Heise, 1996).

Salah Birsel (1975) kahvehaneler ile ilgili kitabında Peçevi'nin kaleme aldığı yazmalara dayanarak ilk kahvehanenin İstanbul'da 1555 yılında açıldığını belirtmektedir. Aynı kaynağa göre Şam'dan gelen Şems ve Halep'ten gelen Hâkim adında iki kişinin Tahtakale'de ilk kahvehaneyi açtıklarını belirtmektedir. Zamanla bu mekânlar İstanbul'un her yanına yayılmaya başlamıştır. Birsel'e göre:

"Keyiflerine düşkün kimi "yararı safa" özellikle okur-yazar makalesinden nice zarifler burada toplanır olmuşlar. Kimi kitap okur, kimi tavlâ oynar, kimi satranç.....dostları bir araya getirmek için nice akçeler ve pullar sarf edip şölen yapanlar artık burada bir iki akçe kahve parası vermekle bir araya gelirler."  
(Birsel, 1975, s. 11).



**Resim 2:** "Türk Hanımları" Jean Brindesi (Gürsoy, 2005).

Zaman içerisinde saray ve konaklarda biçimlenen kahve içme kültürü hızla halkın arasında da yaygınlaşmıştır. Osmanlı halkı kahveyi sadece bir içecek olarak kabul etmemiş; hem sunumuyla hem içimiyle kendi içinde bir ritüele dönüştürmüştür. Bundan dolayı, kahve içmek halk için bir sosyalleşme biçimidir denebilir (Ayalp, 2008). Kültürümüzde kahve ve dolayısıyla kahvehanelerin ne denli önemli bir özgün değer olduğunu anlatan birçok özlü söz de bu duruma bir örnektir. 'Gönül ne kahve ister ne kahvehane; gönül ahbap ister kahve bahane' deyişinden de anlaşılacağı üzere kahve bir sosyalleşme aracıdır. Kahve üzerine söylenmiş daha vurgulu bir anlatıma sahip 'bir acı kahvenin kırk yıl hatırı vardır' söylemi de halk arasında halen sık kullanılan bir deyiştir. "İkram edildiği kişi tarafından bu denli değerli bir konuma yerleştirilen kahvenin Türk toplumu için önemli bir kültürel öge olduğunu söylemek uygundur." (Ayalp, 2009, s. 14).



**Resim 3:** "Türk Kahvesi" David Wilkie (Gürsoy, 2005).

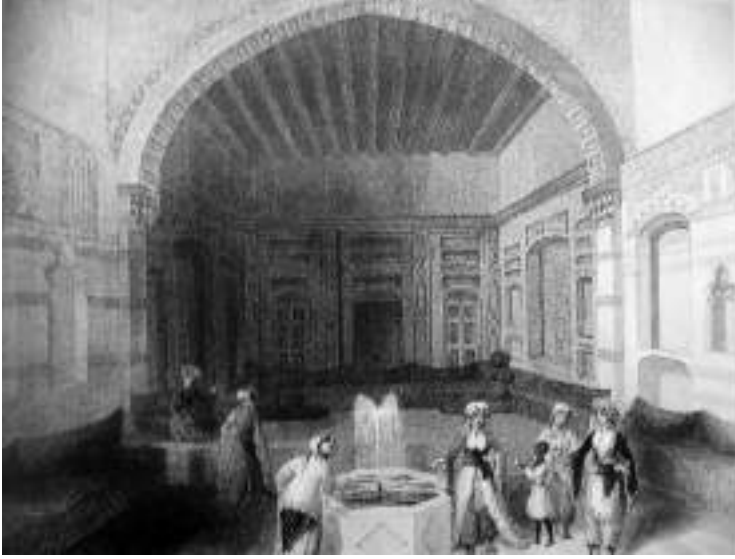
Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi, kahve; kahve içme kültürümüzde önemli bir yer kazanmıştır. Böylelikle kahvehaneler de Osmanlı döneminde en yaygın olarak kullanılan mekanlara dönüşmüştür. Dini kısıtlardan dolayı içki içmenin iyi algılanmadığı bir dönemde kullanım sıklığı ve süresi bakımından da meyhanelerin önüne geçmiştir. O dönemde hemen hemen her mahallede birden fazla kahvehane açılmaya başlamıştır.

Kahvehaneler, sosyalleşme ile birlikte, halk arasında haberleşme görevini de üstlenmiştir. Zaman içinde çok sayıda insanın kullandığı kahvehaneler, o dönemde herhangi bir haberleşme aracı olmamasından dolayı, insanların birbirleri ile ilgili haberleri aldıkları ya da birbirlerine haber iletmek için kullandıkları yerlere dönüşmüştür. Bu durum, söz konusu mekânların önemini bir kat daha arttırmıştır.

Özellikle mahalle kahvehaneleri, orada yaşayan halkın iletişimi için vazgeçilmez bir konuma yükselmiştir. Aktarılanlara dayanarak Osmanlı'dan bugüne kahvehanelerin Türk toplumunda önemli bir yere sahip olduğu belirgindir. Kahvehaneler, Osmanlı toplum hayatına belirgin bir biçimde yön veren mekânların başında gelmiştir.

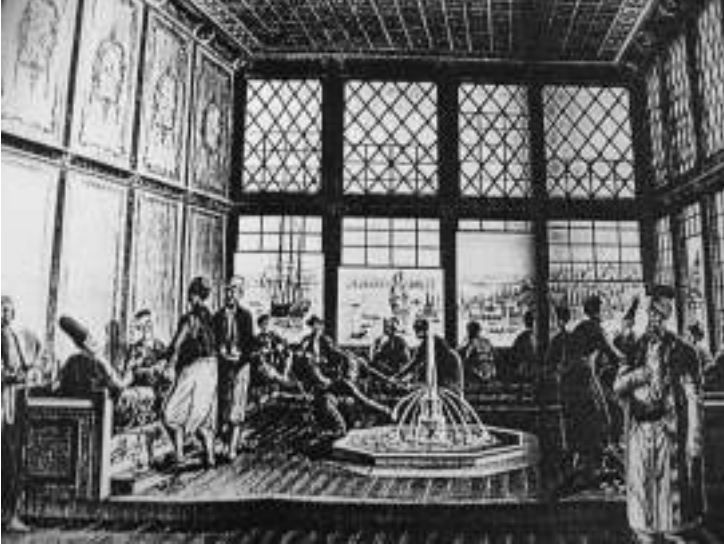
## Osmanlıda Kahvehaneler

Osmanlı'da ilk kahvehanenin ticari vergi sicil kaydı 1674 yılında yapılmıştır. II. Mustafa döneminde (1659-1703) tutulan kayıtlara göre Kanuni Sultan Süleyman kahvenin kullanımının kısıtlanması ve seçkin bir zümre tarafından yönlendirilmesi için bu vergiyi uygulamıştır (Saraçgil, 1999).



**Resim 4:** "Bir Türk Divanı" G. Presbury (Heise, 2001).

Kahvehaneler zaman içerisinde farklı gruplara hitap eden kulüpler gibi çalışmaya başladı. Örneğin mahalle kahvehaneleri mahallenin toplanma ve haberleşme yerleriydi. Hemen hemen her mahallede olan bu kahvehaneler, orada yaşayan halkın sosyalleşme mekânı olmasından öte, ortak olan bir takım problemlerin çözümünün arandığı yerler haline dönüşmüştü. "Çeşitli sorunlar çevresinde örgütlenme bilincinin ilk tohumlarının atıldığı bu tür kahvehaneler kültürel paylaşmanın dengeli bir biçimde gelişmesine de zemin hazırladı." (Evren, 1996, s. 49).



**Resim 5:** Osmanlı döneminden bir kahvehane iç mekan görüntüsü, Antonie Melling (Hattox, 1998).

Bir diğer kahvehane tipi de kıraathanelerdir. Kıraathaneler, normal bir kahvehanenin sahip olduğundan farklı bir kullanıcı tipine sahiptir. İçerisinde bir çok farklı kitap ve mağazinin yer aldığı bu kahvehaneler okuma evi olarak da adlandırılırdı. Kıraathanelerin okuma evi olarak hizmet vermesi Tanzimat sonrasına rastlar.

Farklı gruplardan oluşan esnafın da kendilerine ait kahvehaneleri bulunmaktaydı. Bu esnaf kahvehaneleri şehrin ticaret merkezlerinin içinde yer almaktaydı. Bu mekânlar sıklıkla işçilerin kullandıkları kahvehanelerdi. İstanbul için daha çok taşımacılık ve inşaat işlerinin yoğun olduğu Haliç dolaylarında yoğunlaşan bu kahvehaneler işçi bulmak için uygun yerler haline dönüşmüştür (Evren, 1996).

Osmanlı'da, Yeniçerilerin de kendilerine ait kahvehanelerinin olduğu gözlenmiştir. Zaman içinde bu kahvehanelerin askeri hiyerarşi usullerinde yapılandıklarına tanık olunur. Örneğin, sıradan bir asker yeniçeri kahvehanesini açamaz; ancak grup arasında ön plana çıkmış ünlü bir kişi bu mekânı açıp işletebilirdi (Evren, 1996, s. 58). Ayrıca bu kahvehanelerde askeri disiplinin kışladaki kadar katı olmasa da devam ettiği söylenebilir. Yukarıda aktarılanlara dayanarak kahvehanelerin belirli grupların toplanarak gelenek ve göreneklerini ifade edebildikleri mekânlara dönüştüğü görülmektedir (Ayalp, 2008).

Bu örneklerin dışında Osmanlı döneminde birçok farklı kahvehane tipine de rastlanmaktadır. Ramazan aylarında kurulan semai (çalgılı) kahvehanelerin o dönemin müzikli eğlencelerin yapıldığı mekanlar olduğu anlaşılmaktadır. Camilerin yakınlarında kurulan imaret kahvehaneleri; meddahların gösteri yaptığı meddah kahvehaneleri;

domino oynayan kişileri bir araya getiren dominocular kahvehanesi gibi sayısız kahvehane tipine rastlanmaktadır.



**Resim 6:** Osmanlı Döneminde Meddah Kahvehanesi (Heise, 2001).

Yukarıda sözü edilenlere dayanarak denilebilir ki kahvehaneler, Türk kültür ve geleneğinin oluştuğu ve uygulandığı mekânlardır. O dönemlerde cami ve işyerlerinin dışında tek sosyalleşme alanı olan bu mekânlar, içerisinde barındırdıkları toplum üyelerinin kültürel kimliklerini baskın bir şekilde yansıtmaktadır. Bu noktadan hareketle kahvehanelerin, Türk kültürünün oluşumunda ve yansıtılmasında önemli mekânlar olduğu düşünülebilir.

Günümüze kadar gelen görsel kaynaklara bakıldığında kahvehanelerin üslup bakımında dönemin Osmanlı mimarisinin özelliklerini yoğun olarak yansıttığı görülmektedir.

Özellikle büyük şehir kahvehanelerinin iç mekânlarında üslup olarak yoğun Osmanlı etkileri, hem oturma düzenlerinde, hem de iç mekânda kullanılan donatılarda görülmektedir (Ayalp, 2008).



**Resim 7:** Tophane'de bir kahvehane, (Evren, 1996).

Yukarıda yer alan kahvehane resimlerine görüldüğü üzere, ortada bir havuz ile duvar kenarlarına yerleştirilmiş havuza bakan sedirli oturma düzeninin var olduğu görülmektedir. Bu alan ortak kahvehane mekanından basamakla çıkılarak tamamen yükseltilmiştir. Bu oturma düzeninin de dönemin üslupsal özelliklerinden biri olduğu söylenebilir.



**Resim 8a**



**Resim 8b**

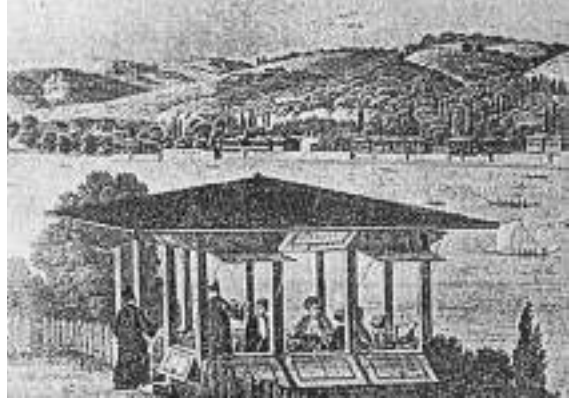
**Resim 8 a/b:** Kahvehaneden Baş Sedir Görüntüsü (Ünver, 1963) (Hattox, 1998).

Ayrıca kahvehanelerin iç mekânlarında kerevetli (sedirli) baş sedir de bulunmaktaydı. Bu baş sedirler ocağın bulunduğu alanın karşısında merdiven yardımı ile ulaşılan etrafı da parmaklıklarla çevrili yerlerdi. Bu mekânın içinde 20 ila 25 kişinin oturabilmekteydi (Evren, 1996). Yukarıda yer alan iki resimde de baş sedir örnekleri görülmektedir.

Dış ve iç mekân arasında oluşan ilişkilerin de iç mekân oluşumunda önemli etkileri olduğu söylenebilir. Var olan birçok örnekte iç ve dış mekân etkileşiminin kuvvetli olduğu görülmektedir. Gerek büyük açıklıklarla yardımıyla, gerekse birebir dış mekânda yer alan bahçelere taşan oturmalarla geçirgen bir iç ve dış mekân ilişkisi kurulmuştur (Ayalp, 2008).



Resim 9a



Resim 9b



Resim 9c

**Resim 9 a/b/c:** Osmanlı kahvehaneleri dış mekan görüntüsü, (Ünver, 1963), (Evren, 1996).



**Resim 10:** Nehir kenarında dış mekana taşmış bir kahvehane, (Evren, 1996).

İç mekânda diğer dekoratif unsurlar değerlendirildiğinde ilk dönem şehir kahvehanelerinde oldukça bezemeli birçok dekoratif öge kullandığı görülmektedir. Bu bezemeler kolonlarda, kirişlerde, duvarlarda, tavanda ve daha birçok donatı elemanının biçimlenişinde kendini göstermektedir. Var olan görsel kaynakların birçoğu önde gelen şehir kahvehanelerini resmettiği üzere bu mekânların bir nevi prestijli örnekler olduğu düşünülebilir. Bununla doğru orantılı olarak bezemelerin yoğun olması doğal karşılanabilir. Yukarıda yer alan kahvehane iç mekân görüntülerinde de yoğun süslemeler algılanmaktadır. Heise'de kahvehane üzerine yapmış olduğu çalışmasında bilinen kahvehanelerin iç mekân bezemelerini şu sözleri ile tasvir etmektedir: "Seçkin dekorasyonlarda şatafatlı, çini süslemeli bir kahve ocağı ve tavana kadar uzanan kartonpiyer süslemeler vardır". Heise sedirlerin de oymalarla süslü olduğunu belirtmiştir. Ayrıca "bu seçkin kahvehanelerin bazılarının iç dekorasyonu bir Avrupalının hayal edemeyeceği kadar şatafatlıdır" (Heise, 2000, s. 26, 27).

Kahvehane iç mekânlarında belli başlı donatıların arasında ocak ve ocak etrafındaki raflı dolap düzeneği; oturma elemanları ve bunların kaplı olduğu malzemeler; paravanlar, nargile sehpaları, aydınlatma elemanları, havuz ve fıskiyeler bulunmaktaydı (Ayalp, 2008).



Resim 11a



Resim 11b



**Resim 11c**



**Resim 11d**

**Resim 11 a/b/c/d:** Farklı kahvehanelerden ocak görüntüleri, (Ünver, 1963) (Hattox, 1998).

Kahvehane iç mekanlarında en ön plana çıkan donatı elemanlarından biri ocaklardır. Var olan görsel kaynaklardan da anlaşılacağı üzere ocak mekanın içerisinde rahatlıkla algılanan bir yerde konumlanmıştır. Kahvehanenin en işlevsel donatı elemanı olan ocağa etrafında yer alan dolaplar ve raflar yardımıyla birden fazla işlev yüklenmektedir. Aslında ocak ve etrafında cezvelerin ve fincanların yer aldığı raf ve dolaplar bir arada tek bir ünite gibi çalışmaktadır (Ayalp, 2008).

Kahvehanelerin bir diğer önemli donatı elemanları da oturma üniteleri olan sedirlerdir. Sedirli oturma düzeni o dönem Osmanlı konuk odası oturma düzeninden farklı bir üsluba sahip değildir. Sandalye kullanımı o dönemlerde Osmanlı'da henüz yoktu. Kerevet olarak da nitelendirilen bu oturma düzeni yerden 20 ile 30 cm yükseltilmiş üzeri yastıklı, minderli oturma yerleri idi. Dış mekânda kullanılan sedirler ise hasırlarla kaplıydı (Ayalp, 2008).

Heise kahvehanelerde sıralar, paravanlar, nargile sehpaları, müzisyenler platformu ve ayna gibi bir takım mobilyaların da bulunduğunu belirtmektedir. Heise'ye göre bu mobilyalar kahvehane sahiplerinin ekonomik durumu ile doğru orantılıdır. Lüks kahvehanelerde bu mobilyaların çoğunun yer aldığını belirtmektedir (Heise, 2000).

## **Cumhuriyet Döneminde Kahvehaneler**

Değişen toplumsal yapıların doğrultusunda ve zaman içerisinde kahvehanelerin de görüntüsünde değişiklikler oluşmaya başladı. 19. yüzyılda ise daha çok kiraathanelerin açıldığı belirtilmektedir. Matbaanın da bulunması ile bu kiraathanelerin kullanıcı sayısı da

artmıştır. Birçok kaynakta bu kafehanelerde okuma yazma bilmeyenlere gazetelerin okunduğu belirtilmektedir (Çizmeci, 2005).

Ayrıca Avrupa'yı ziyaret eden Jöntürkler'in orada yer alan kahvelerden etkilenerek modern kahve görüntüsünü ülkelerinde uygulama isteği de kahvehanelerin tasarımında birçok değişikliklerin oluşmasına neden oldu. Avrupa'da yer alan kahvelerin yeni örnek olarak değerlendirilmesi ve bu yönde değişikliğe gidilmesi, geleneksel kültürün etkilerini taşıyan kahvehanelerin o dönem kısıtlı bir kesimin kullanıldığı yerlere dönüştürmüştür. Fakat bu biçimsel değişikliğe birçok kahvehanenin direndiği de belirtilmektedir. (www.istanbul.gov.tr, 12.10.2006).

Bu yenileşme diğer bir dille Avrupalılaştırma hareketi ile birlikte kahvehanelerin orta mekânlarında yer alan fıskiyeli havuzlar kaldırıldı. Çoğunlukla orta da boş kalan alan orkestraya ayrıldı. Avrupa'dan alınan örneklerle oturma biçimleri de değişti. Sandalyeler ve masalar kullanılmaya başlandı (Georgeon, 1999). Bu çabalar Viyana kahvehanelerine benzeme çabası olarak değerlendirildi.



**Resim 12:** Yüzyılın başında kahvehane dış mekanı, (Evren, 1996).

Özellikle Kırım Savaşından sonra ülkeye gelen yabancıların İstanbul'da İstiklal Caddesine yerleşmeleri bu semtte biçimlenen kahvehanelerin görüntüsünde de büyük değişiklikler olmasında etkindir. Kadın garsonların çalıştırıldığı, yoğun gün ışığının iç mekâna alınmasına özen gösterilen bu mekânlar, geleneksel kahvehanelerden çok farklı bir görüntü oluşturmaktaydı (Georgeon, 1999).



**Resim 13a**



**Resim 13b**

**Resim 13 a/b:** Beyoğlu'nda Eğlence Mekanları (Giz, 1930).



**Resim 14a**



**Resim 14b**



**Resim 14c**

**Resim 14 a/b/c:** Beyoğlu'nda Markiz Pastanesi iç mekan görüntüleri, (Eminoğlu, 2001).

Beyoğlu'nda açılan dönemin eğlence mekânlarına bakıldığında bir kahvehane anlayışından çok farklı bir yapılanmanın biçimlenmekte olduğu algılanmaktadır. Süheyl Ünver kahvehaneler üzerine yaptığı çalışmasında dönemin Beyoğlu kahvehaneleri iç mekânını tasvirlerine yer vermektedir. O dönem adı Lüksemburg Kahvesi olan mekân “eni ve boyu gayet geniş, duvarları kâmlen aynalarla donanmış, peykeleri kadife kaplı, tavanı yıldızlı nakışlarla süslü bir mükellef yerdı.” (Ünver, 1967, s. 67).

Dönemin batılılaşma hareketi ile birlikte kahvehane iç mekânlarının görüntüleri eski ve çağ dışı olarak değerlendirilmekteydi. Tanzimat döneminden sonra ülkenin önde

gelen aydınları tarafından kahvehaneler yetersiz ve kötü mekânlar olarak nitelendirildi. Bunlar arasında en göze batan örneği Serdar Öztürk'ün, kahvehaneler üzerine yazdığı kitapta, Ahmet Mithat'ın romanından aldığı şu sözlerle teşkil etmektedir;

"Efendim hayat diye buna derler. Mesela yemekten sonra bir kahve içeceksiniz. Şimdi gidip de tütün dumanından ocak bacası halini bulmuş kahve ocağı yanında yanan bir kör kandil ile tavana asılmış bulunan pis mundar bir lambanın tenvirinden aciz bulunmuş olduğu o bizim eski kahvehanelerde enfiyeli herifin elinden kahve alarak ve afyon tiryakilerinin öksürüklerini dinleyerek içmekte ne zevk olabilir?" (Öztürk, 2005, s. 112).

Öztürk (2005) kahvehanelerin cumhuriyet dönemi ve iktidar ilişkilerini incelediği kitabında aslında kahvehanelerin özellikle muhalle ölçeğinde birer kulüp gibi çalıştığını vurgulamaktadır. Öztürk kahvehanelerin, çalışmanın önceki bölümlerinde de vurgulandığı gibi, sadece kahve içilmek için gidilen bir yerden fazlası olduğunu belirtmektedir. Öztürk'e göre cumhuriyet döneminde kahvehaneler ile iktidardaki değişiklikler direkt ilişkilidir. Kahvehaneler siyasetin tartışıldığı, ülkenin problemlerinin değerlendirildiği, haberleşmenin yapıldığı yerlerdir. Kitabında dönemin değişim sürecinde Viyana kahvelerine benzeme üzerine basında yapılan değerlendirmelere de yer vermektedir.

"Viyana'nın hususiyetlerinden biri de mahalle kahvehaneleridir. Bizde muhalle kahvehanesi denince, bir sürü ihtiyarın ve işsiz güçsüz delikanlının pis tahta peykelerde bağdaş kurup altmış altı oynadıkları berbat bir kulübe gözümüzün önüne gelir. Hâlbuki Viyana'da mahalle kahveleri, kadınlı erkekli bütün mahalle halkının bilhassa geceleri toplandıkları bir nevi aile kulübüdür. Kadınlar oraya işleri ile gelirler, erkekler siyasetten bahsediler. Günün işlerini konuşurlar, kadınlı erkekli aile oyunları oynanır. Velhasıl Viyana'nın mahalle kahveleri, bütün bir mahalle halkının kadınlı erkekli, gençli ihtiyarlı bir araya toplayan, onlara günün yorgunluğundan sonra hoşça, temiz bir vakit geçirten müesseselerdir." (Öztürk, 2005, s. 113).

Yukarıda yer alan alıntıda da anlaşılacağı üzere dönemin yoğun tartışmalarından biri de kahvehanelerin sadece erkekler tarafından kullanılmasının aile hayatını kötü yönde etkilediği üzerinedir. Erkeklerin zamanlarının çoğunu kahvehanelerde geçirmelerinin aile yapısında olumsuz etkiler oluşturduğu düşünülmektedir. Ayrıca kahvehaneler Viyana kahvehanelerinin karşıtı olarak karanlık ve temiz olmayan yerler olarak nitelendirilmekteydi. Özellikle mahalle kahvehanelerinin bakımsız hallerinin çevrede görsel kirlilik yarattığı üzerine de birçok eleştiri yapılmaktaydı.

1935 yılında İçişleri Bakanlığı kahvehanelerin yenilenmesi üzerine bir takım çalışmalarda bulundu. Bu çalışmalarda örnek alınan Viyana kahvehaneleri oldu. Kahvehanelerde yapılması gerekli görülen bir takım değişikliklerden bazıları şunlardı: her kahvehanede bir radyo bulundurulma zorunluluğu; mekânda bir kütüphanenin bulundurulması; sigara, oyun ve gazete okumak için ayrı bir salonun yer alması gibi.

Hükümet bu örnek kahvehanelerin kurulması için destekler verdi. Fakat birçok küçük kahvehane bu beklentileri karşılamayı ret etti ve bu masrafların kendilerinde ekonomik sıkıntı yaratabileceğini belirttiler (Öztürk, 2005).

1935 takip eden yıllarda bazı belediyelerde kahvehaneleri yenileştirme yolunda bir takım yönetmelikler oluşturdular. Bunlardan örnek olarak Mardin Belediyesi'nin kahvehanelerin içinde birer asi tuvalet yaptırma konusunda tenkitleri gösterilebilir. Öztürk çalışmasında ayrı ayrı her belediyenin iyileştirme çalışmalarına detaylı bir şekilde yer vermektedir. Birçok farklı belediye tarafında farklı zamanlarda yapılan iyileştirme çalışmalarında yer alan bir takım öneriler şu şekilde özetlenebilir:

- İç mekân yüksekliğinin en az dört metre olması
- İç mekânın alanının altmış metre kareden az olmaması
- Antrenin yer alması
- Havalandırma ve tuvaletin bulunması.
- Zeminlerin betonla döşenmesi
- Pencere ve kapıların yapımında özenli olunması
- Masaların üzerlerinin mermer, mozaik veya camdan yapılmış olması
- İç mekânın yağlı boya ile boyanması
- Hasır iskemleler yerine ahşap olanların tercih edilmesi

Aslında yukarıda ön görülen iç mekân değişiklik önerilerine dayanarak denilebilir ki; öncelik temizlik üzerinedir. Başka bir deyişle kahvehanelerin ıslah edilmesi yolunda yapılan çalışmalarda bu mekânların en azından sıhhi bir yer olması gerekliliği önceliklidir. Örnek olarak; hasır iskemlelerin kullanımına karşı çıkılması, bu taburelerin kolaylıkla temizlenememesi ve içerilerinde mikrop barındırma ihtimalinin bulunmasındandır.

Mekânın büyüklüğü üzerine yaptırımların ise küçük bir mekânda çok sayıda insanın barınmasından kaynaklanan problemleri ortadan kaldırmaya yöneliktir. Kalabalıktan kaynaklanan yoğun sigara dumanı havalandırma problemleri yaratmaktaydı. Pencere ve kapıların yapımında özenli olunması konularının ise dış cephede temiz bir görüntünün oluşturulma çabasından kaynaklandığı söylenebilir.

Yukarıda yer alan zorunluluklar zaman zaman uygulansa da genele yayılamamıştır. Daha önceden de belirtildiği üzere; küçük ölçekli mahalli kahvehanelerin çoğunluğu bu uygulamalara karşı çıkmışlardır. Kahvehaneleri kullanan insanların da bu yönde yoğun talepleri olmamasından dolayı, mekân sahipleri bu durumdan rahatsızlık duymamaktaydılar. İkinci Dünya Savaşı döneminde de denetlemelerin aksaması ile değişiklikler yeterli miktarda kontrol edilememiştir.

Mimari üslup arayışlarında da Ulusal mimarlık olarak adlandırılan ve kültürlerin özgün tasarım biçimleri dışında ortak bir dilin oluşmasına yönelik çalışmalarda yer almaktaydı. Bu yaklaşımın Modernlik olarak değerlendirilmekteydi. Ülkede de bu akımların etkileri görülmekteydi. Bu nedenle kültürel; geleneksel değerlerin içerisinde yer aldığı birçok

biçim göz ardı edilmektedir. Başka bir deyişle; mimarlık alanında da kültürel özellikleri barındıran biçimlenmeler değersizleştirilmektedir.

Fakat İkinci Dünya Savaşı döneminde Avrupa'da yaşanan milliyetçi hareketleri Türkiye'de de etkilerini göstermeye başladı. 1940'ların başına denk gelen bu dönemlerde mimarlıkta ulusal değerler tasarımıda ön planda yer almaya başladı. Uluslararası bir üslup arayışın dışında, hem ulusal hem de çağın gerekliliklerine cevap verebilecek bir sentez oluşturulmaya başlandı.

Kahvehaneler de bu sosyal değişim sürecinden etkilendi. Terk edilen kültürel üslup arayışlarına geri döndü. İstanbul Belediyesi kahvehanelerde milli etkilerin geri dönmesini destekler bir tutum sergileyerek Sedat Hakkı Eldem'den iki tane kahvehane tasarlamasını istedi. O dönemde İstanbul'da geleneksel Türk evlerinden esinlenerek projelerini biçimlendiren Sedat Hakkı Eldem bu kahvehane projesinde de bu tutumunun devamını sergilemiştir. Eski Türk kahvehanelerinde yer alan orta alanı boş bırakıp çeperlerde sedirli oturma düzeni bu kahvehanelerde de uygulanmıştır. Ayrıca modern etkilerinde görüldüğü bu kahvehaneler, eskilerine nazaran birden fazla büyük salona sahiptiler. Bir başka değişiklik ise kahvehanelerin iç mekânlarında bar ve orkestra için de yer ayırmaları idi (Öztürk, 2005, s. 268).

Kitabında o döneme ait Cumhuriyet gazetesinde bulunan bir yazıya yer veren Öztürk, bu konunun halk tarafından nasıl değerlendirildiğini ortaya koymuştur.

"Belediyelerimizin sanat, tarih ve turizm bakımından alkışlanmaya değer bir teşebbüsü var. İstanbul'da şark kahveleri açılacağı uzun zamandan beri gazetelerde yazılıp duruyor. Son verilen haberlere göre bu karar pek yakında kuvveden fiile çıkmak üzeredir. Gerek şehrimiz ve memleketimiz halkı, gerekse yabancı seyyahlar, ziynet ve güzellik hususunda dillere destan olmuş Türk mimarisinin şaheseri olarak inşa edilecek kahvehanelerde, eski Türk kumaşlarıyla bezenmiş eşya arasında kahve, çay, nargile içerek bir an mazinin, bin bir tatlı hatıra uyandıran havası içinde yaşacaklardır." (Öztürk, 2005, s. 269).

Yukarıda yer verilen alıntıya dayanarak denilebilir ki; kahvehanelerde geriye dönük biçimlenmeler istenilen bir durumdur. Bu tür bir nostalji kahvehanelerin eskiye dönük biçimlenmesini destekler bir durum yaratmıştır. Eski kahvehanelerin takdir edilerek anılmasına bir başka örnek de oturma şekilleri üzeri yapılan bir karşılaştırmada görülmektedir. O dönemde basılan bir dergiden alınan yazıda şu değerlendirme yer almaktadır:

"Gazinoda oturacak yer tahta veya demir ve yüksek sandalyedir; eski alaturka kahvede oturacak yer alçak ve hasır iskemledir. Hangisi daha rahat ve dinlendiricidir? Yüksek gazino sandalyelerinde yük ayaklara biner; ancak hasır sandalyede ayakta yük yoktur, dinlenir. Bu müşahedeyi ilk yapan, eski alçak kahve iskemlesinin konfor sırrını ilk keşfeden merhum mimar Kemalettin olmuştur." (Öztürk, 2005:270).

Fakat bu proje de belediye tarafından o dönemde savaş nedeni ile oluşan zor koşullardan dolayı gerçekleştirilememiştir. Sedat Hakkı Eldem ise daha sonra İstanbul Maçka'da Şark Kahvesi adında bir kahvehane inşa etmiştir. Bu yapı iç mekânı ile eski Türk kahvehanelerinden esinler taşımaktadır. Orta mekânda havuzlu oturmanın yer aldığı bu mekânda oturma da eski örneklerde yer aldığı gibi sedirli oturma düzenindeydi. "Mermer zemini yayının tavan ve saçakları ahşap kaplıydı ve üç yönde açılan kollarından biri, dört büyük payanda üzerine oturtulmuştu" (Öztürk, 2005, s. 271).



Resim 15a

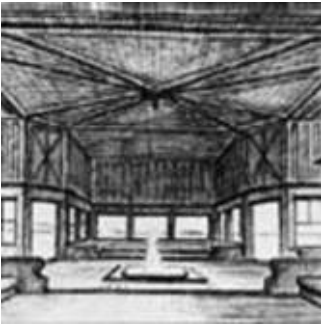


Resim 15b



Resim 15c

Resim 15 a/b/c: Şark Kahvesi dış mekân görüntüleri



Resim 16a



Resim 16b

Resim 16 a/b: Taşlık Kahvesi iç mekân perspektif çizimleri (www.arkiv.arkitera.com, 25. 01. 2006).

Yukarıda Sedat Hakkı Eldem'in daha sonra inşa ettiği Taşlık Kahvehanesi'nin iç mekânın çizimleri yer almaktadır. Görüldüğü üzere mekân geleneksel Türk mimarinin etkileri taşımaktadır. Fakat modern mimarinin sadelik anlayışından da esinlenmektedir. Ait olduğu dönem ve geleneksel mimarinin bir sentezi olduğu düşünülebilir.



**Resim 17:** Taşlık Kahvehanesi İç Mekan Perspektif Çizimleri (www.arkiv.arkitera.com, 25. 01. 2006).

Yukarıda yer alan resim ise kahvenin iç mekânından alınmıştır. Resimde orta alanda yer alan havuz ve sedirler görülmektedir. Geleneksel mimarinin yoğun süslemeleri yanı sıra sade ahşap süslemeler de yer almaktadır. Fakat plan şemasının eski kahvehanelerin şemaları ile aynı düzene sahip olduğu görülmektedir. 1940'ların sonunda eskiye yönelen geleneksel bakış açısı ile yapılmış Taşlık Kahvesi o dönemin tasarım kaygılara iyi bir örnek olduğu düşünülebilir. Bir otel inşaatı için yıkılan Taşlık Kahvesi yeniden inşa edilmiştir. Bu yapı şu anda Türk yemeklerinin servis edildiği bir restorana dönüştürülmüştür.

Daha önce de belirtildiği üzere İkinci Dünya Savaşı sırasında kahvehaneler üzerinde yapılan denetlemelerde aksaklıklar olmuştur. Bu aksaklıklarla birlikte denetlemeler azaldı ve kahvehanelerin birçoğu yenileşme hareketlerinin dışında kaldı. Sayılarında yapılmaya çalışılan kısıtlamalar da gerçekleştirilemedi. Böylelikle, mahalle ölçeğindeki kahvehaneler iç mekânlarında görsel bir takım yenileşme kaygısından bağımsız hareket ettiler.

1950'lere gelindiğinde ülkede kahvehanelerin dışında pastaneler, kahveler, restoranlar gibi birçok farklı sosyalleşme mekânı açılmaya başlandı. Osmanlı döneminde tek sosyalleşme alanı kahvehanelerin yerini birçok farklı işlevlerle dönüştürülen mekânlar aldı. Bu mekânların birçoğu örnek olarak Avrupa'da yer alan tiplerden esinler taşımaktadır. 1970'lerde Neskafenin de kullanılmaya başlanması ile farklı kahve içme kültürleri de oluştu. Ayfer Tunç'un (2001) kitabında yer verdiği üzere kahveye Türk kahvesi olarak isimlendirilmesi dahi Neskafenin gelişinden sonradır. Geleneksel kahve Neskafe ile arasındaki farkı belirtmek üzere Türk kahvesi olarak adlandırıldı. Çay kültürünün de ülkeye yerleşmesi İkinci Dünya Savaşı sonrasındır.

Bütün bu değişim süreci içerisinde kahvehaneler Türk haklının genelinde geri planda kalmış olan sosyalleşme alanları olmaya başlamıştır. Mahalle ölçeğinde yer alan kahvehaneler sadece erkeklerin boş vakitlerini harcadıkları yerler olarak değerlendirildi. Osmanlı döneminde ait büyük şehir kahvehaneleri hemen hemen yok oldu. Kahvehanelerin yerini alan sosyalleşme alanları ise kahvehanelerin kullanım amacından farklı bir konumdaydı. Açılan yeni kahveler yurt dışındaki örneklerinin benzeri olarak, insanların gelip bir arada yemek yiyip sohbet ettikten sonra ayrıldıkları yerlerdi. Belli bir kullanıcı grubu olmasına karşın içerisinde kahvehanelerin sahip olduğu geniş sosyo-kültürel yapılanmanın yer almadığı düşünülebilir.

Dönemin kulüp mantığı ile çalışan kahvehanelerine çok az örnek yer almaktaydı. Rutin olarak kullanılan ve müdavimlerinin olduğu, her konuda sohbetlerin yapıldığı; haberleşmenin yürütüldüğü; farklı birçok iş sahasının mensupları tarafından özelleşen (iş ilanlarının dahi yer aldığı) ve bunun gibi birçok işlevi bir arada üstlenen kahvehaneler artık dönüşmekteydi. Kırsal kesimde halen bu mantıkta kullanılan kahvehanelerin bulunmasına karşın şehirlerde sayıları hiç denecek kadar azdı. Daha önce de belirtildiği üzere kahvehaneler işsizlerin boş vakit geçirdikleri izbe yerler olarak nitelendirilmekteydi.

## Günümüz Kahvehaneler

90'lı yıllarla birlikte batılı örneklerin daha yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Aslı Tokman tezinde bu dönemin kahvelerinde oluşan değişimi konusunda Hannerz'in düşüncelerine yer vermektedir. Hannerz'e göre bu dönem batı kapitalizmin ulusal biçimleri değersizleştirdiği bir dönemdir. 90'lı yılların başı, Türkiye'de uluslararası yeme içme zincirlerinin yayılmaya başladığı döneme denk gelmektedir. Yeme içme sektöründe yer alan ulusal yatırımcılarda yurt dışında uygulanan pazarlama tekniklerini kendilerine model olarak almaktaydı.

Bugüne gelindiğinde yemek ve içmek işlevi ile sosyalleşilen alanların birçok farklı başlık altında isimlendirildiği görülmektedir. Kafeler, pastaneler, restoranlar, barlar, gece kulüpleri, kafeteryalar, bilardo oyun salonları, çay evleri, simit sarayları gibi. Özellikle alışveriş merkezlerinin açılması ve ailelerin boş zamanlarını değerlendirme biçimlerinin fakılaşması kahvehanelerin daha da geri plana alınmasında etken olarak düşünülebilir.

Diyarbakır Kahvehaneciler ve Kırathaneciler Odası Başkanı Vahyettin Şarlak yaptığı açıklamada son yıllarda kahvehanelerin kullanıcı sayısının yarı yarıya azaldığını belirterek sözlerine şu şekilde devam ettirmişti.

"İnternet kafeler nedeniyle müşterilerimiz çok azaldı. Kahvehaneyeye 40 yaşın üstündekiler geliyor. 40 yaşın altındakiler gelmiyor. Gençlerin yüzde 90'ı kahvehaneden uzak duruyor. Oysa gençler 5 yıl öncesine kadar bilardo, masa tenisi, tavla, okey gibi oyunlar

oynamak için yoğun ilgi gösterirdi. Artık yoksul mahallelerde bazı gençler okey oynamak için geliyor. Kahvehane işletmecileri müşteri azlığı ile beraber vergilerdeki artışlar nedeniyle zor durumdadılar. 5 yılda kent merkezindeki bin 200 kahvehane kapandı.” (15 Kasım 2006).



**Resim 18:** Günümüzden mahalli kahvehane iç mekan görüntüleri, (www.fethisabunsoy.net 04. 11. 2005).

Cumhuriyet döneminde yapılan yenileştirme çalışmalarına benzer çalışmaların 2000’li yıllarda da yapıldığı görülmektedir. 2005 yılında bir takım belediyeler çıkardıkları yönetmeliklerle kiraathanelerin kütüphane bulundurmaları üzerine yaptırımlara gitmişlerdir. İstanbul Belediyesi çıkarttığı yönetmelikte tarihi yarımada ve turistik alanlarda plastik sandalyeler yerine ahşap sandalyelerin kullanılması gerektiğini belirtmiştir (Kalkan, 2005). Ayrıca kahvehaneleri sınıflara ayırmıştır. Yönetmeliğe göre üç ayrı sınıfa yarılan kahvehaneler şunları içermelidirler:

#### “BİRİNCİ SINIF KAHVEHANELER

İkisi yerel veya bölgesel olmak üzere en az beş farklı gazete bulundurulacak.

En az 100 farklı kitabın yer aldığı bir kütüphane kurulacak.

Kadın ve erkekler için sıcak suyu akan, aynalı, lavabolu, sıvı sabunlu,

kurutma makineli veya peçeteli yeteri kadar tuvalet bulunacak.

Garsonlar ve çalışanlar, işyeri tarafından belirlenen özel kıyafeti giyecek.

Girişte yeterli büyüklükte bir antre ve bankolu vestiyer bulunacak.

Giriş ve salon dâhil bütün duvarları yağlı boya veya benzeri maddeler ile boyanmış veya kaplanmış olacak.

Isıtma, soğutma ve havalandırma, kalorifer veya klima ile yapılacak.

#### İKİNCİ SINIF KAHVELER

Biri bölgesel veya yerel olmak üzere en az üç farklı günlük gazete bulunacak.

En az 50 farklı kitabın yer aldığı kütüphane kurulacak.

Kadın ve erkek tuvaleti olacak.

Giriş ve salonun zemini ahşap parke, seramik ve mermer gibi kolay temizlenebilir, yıkanabilir ve dezenfekte edilebilir sert malzeme ile kaplanacak.

Isıtma, soğutma ve havalandırma için yeterli tesisat bulunacak.

#### ÜÇÜNCÜ SINIF KAHVELER

En az iki gazete bulundurulacak.

En az 25 kitaplık bir kütüphane kurulacak.

Aynalı ve sıvı sabunlu en az bir tuvalet bulunacak.

Ocağın bulunduğu yer cam ile salondan ayrı olacak." (Kalkan, 2005).

Yukarıda yer alan sınıflandırılmaya bakıldığında bu sınıflandırmanın konfor farklılıklarına göre ayrıştırıldığı görülmektedir. Temizliğin ön planda tutulduğu bu yönetmelikte bir diğer önemli konu ise kütüphane ve dünyadaki gelişmelerin takip edilebileceği gazetelerin kahvehanelerde yer almasıdır. Nuri Çağlar'nın bir haberinde kumar oynatıldığı tespit edilen bir kahvehaneye kitaplık kurma cezası verildiğini belirtmektedir. 2005 tarihli bu gazetede yer alan haberde kahvehane işletmecisinin kahvehanesinde içerisinde 100 temel eserin yer aldığı bir kütüphane kurmaya zorunlu tutulduğu belirtilmiştir.

Bu noktada kahvehane iç mekanlarının değişimi üzerine yapılacak değerlendirmelerden önce, kahvehane iç mekanının işlevsel bir takım farklılıklara uğradığını belirtilmesi daha doğru olacaktır. Öncelikle yukarıda aktarılanlara dayanarak, kullanıcı tipinin tamamen farklılaştığı gözlenmektedir. Ayrıca kullanım sıklığı da azalmıştır. Daha önceki dönemlerde ortak ilgileri olan bir grup insanı bir araya getirip klüp mantığı ile işleyen kahvehaneler bu özelliğini tamamen yitirmiştir. Osmanlı döneminde devletin ve çevresinde bulunan en yüksek düzeyde insanları konuk edildiği kahvehaneler günümüzde çoğunlukla işsizlerin boş zaman geçirdiği yerlere dönüşmüştür.



**Resim 19:** Günümüzden mahalli kahvehane iç mekan görüntüleri 1, (www.fethisabunsoy.net, 04. 11. 2005).



Resim 20a



Resim 20b



Resim 20c

**Resim 20 a/b/c:** Günümüzden Mahalli Kahvehane iç mekan görüntüleri 1 ([www.fethisabunsoy.net](http://www.fethisabunsoy.net)).

Günümüzde var olan kahvehanelerden alınan görseller değerlendirildiğinde biçimlenmelerin daha çok mahalli kahvehanelerden esinler taşıdığı görülmektedir. Örnek olarak Resim 47'de yer alan yükseltilmiş bölümün bir baş sediri andırdığı düşünülebilir (Ayalp, 2008).



**Resim 21a**



**Resim 21b**

**Resim 21 a/b:** Günümüzden kahvehane dış mekan görüntüleri ([www.fethisabunsoy.net](http://www.fethisabunsoy.net)).

Günümüzde de kahvehanelerin kuvvetli bir iç ve dış mekan ilişkisine sahip olduğu görülmektedir. Hasırlı alçak iskemleler ve sedirli otuma düzeni halen sıkça kullanılan donatılardandır.



**Resim 22:** Günümüzde kahvehane dış mekan oturma elemanlarına örnekler, (Eczacıbaşı, 2006).



**Resim 23:** Günümüzde Kahvehane Sedirli Oturma Elemanlarına Örnekler (Eczacıbaşı, 2006).

Yukarıda sedirli oturma örneklerinin yer aldığı iç mekânlarda geleneksel özelliklerin yansıtılma kaygısının bulunduğu düşünülebilir. Eski dönemlerdeki gibi mekânın çeperlerine tutunmuş sedirli oturular görülmektedir.



**Resim 24:** Kahvehaneden ocak görüntüsü (www.fethisabunsoy.net).

Ocağın iç mekânda açıkta konumlanmasının da kahvehanelerde sıkça rastlanan bir özellik olduğu düşünülebilir. Yukarıda yer alan örnekte görüldüğü üzere ocak mekânın içerisinde yer almaktadır. Ayrıca etrafı ahşap süslemelerle çevrelenen bu ocak alanı eski dönemdeki örnekleri gibi birçok farklı depolama ve servis işlevlerini de barındırmaktadır (Ayalp, 2008).



**Resim 25:** Sivas'da bir kahvehane ocağı, (Eczacıbaşı, 2006).

Günümüzde var olan mahalli kahvehaneleri iç mekanlarında kullanılan donatılar, iç mekanın işlevsel biçimlenişi ve kuvvetli iç-dış mekan ilişkisinin Osmanlı döneminde var olan kahvehanelerden pek de farklı olmadığı gözlenmektedir. Ancak daha öncede belirtildiği üzere bu kahvehanelerin kullanım kitlesi ve sıklığı azalmıştır. Kahvehanelerin özgün bir değer olarak kabul edip korunması yönünde herhangi bir çaba gözlenmemiştir. Ayrıca bu değerın çağdaş yaşam koşullarına ayak uydurması amaçlı kapsamlı çalışmalara da rastlanamamıştır.

Turistik amaçlı kullanılan kahvehanelerde ise geriye dönük biçimlerin ve donatıların birebir aynısının tekrar üretilip kullanıldığı görülmektedir. Fakat kullanım biçimleri tamamen başkalaşmıştır. Belli bir gruba ait özgün kahvehanelerin kullanımı da sıklıkla görülmemektedir. Eski dönemlerde belli bir iş sahasının mensuplarının bir araya geldiği cemiyet kahvehaneleri artık ender olarak görülmektedir. Aşağıda yer alan örneklerde de görüldüğü üzere, çağdaş bir anlayış oluşturmak yerine eski örnekler olduğu gibi sunulmuştur.



**Resim 26:** Topkapı Palas Otelinde yer alan kahvehane iç mekan görüntüsü (Küçükarslan Arşivi, 2003).



**Resim 27a**



**Resim 27b**

**Resim 27 a/b:** Ramazan Ayı Etkinlikleri Kapsamında Ankamall Alışveriş Merkezinde Yer Alan Kahvehaneden Görüntüler (Ayalp Arşivi, 2003).

Çalışma kapsamında kahvehane mekanlarının Osmanlı döneminde en yaygın kullanılan iç mekanlar olduğunu; daha sonra batılılaşma hareketleri ile yurt dışındaki örneklerinden esinlendiği aktarılmıştır. Günümüzdeki iç mekan biçimlenmesinde ise halen eski örneklerden esinler taşıdığı görülmektedir. Ancak bu iç mekan kültürünün korunması ve devamının sağlanması adına kapsamlı bir çaba görülmemektedir.

Osmanlı döneminden günümüze kadar gelmiş olan kahvehane iç mekan örneğinin kültürümüzde özgün bir değer olduğu tartışmasız bir gerçektir. Bu özgün kültürün korunması ve varlığının devamında aksaklıklar olduğu görülmektedir. Kahvehanelerin günümüz yaşam biçimlerine uyarlanamaması nedeni ile sürekliliğini koruyamadığı söylenebilir. Çalışma kapsamında sunulan örneklerde bu problemi ortaya koymuştur. Ayrıca çalışma kahvehanelerin değişim sürecinin aslında içerisinde var olan sosyo-kültürel değişimlerden de bağımsız ele alınamayacağını göstermektedir. Gerek kahvehanelerin biçimlenişinde gerekse yaygın olarak kullanımında sosyo-kültürel faklılaşmaların ne denli etkili olduğu aktarılmıştır.

Sonuç olarak, kahvehane mekanlarının özgün bir değer olarak korunması ve ileri nesillere aktarımında çağdaş yaşam koşulları göz ardı etmek mümkün değildir. Bir mekanın hem özgün bir değer olarak saklanması hem de devamlı kullanımında çağdaş yaklaşımların gerekliliği kesindir. Kahvehane iç mekanlarının da çağdaş imajlarıyla yeniden yaşamımıza kazandırılması gerekmektedir.

## Kaynaklar

- Ayalp, N. (2008). Geleneksel Türk Kahvesi İç Mekanlarının Çağdaş Yorumu. Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara :Hacettepe Üniversitesi.
- Birsel, S. (1975). Kahvehaneler Kitabı İstanbul: Koza Yayınları.
- Çağlar, N. (2006) Kahvehanede Kumar Oynatmaya Kitaplık Kurma Cezası Hurriyet 8 Mayıs.
- Çizmecı, Ş. 10. 08. 2005 Kahve Bahane [www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr).
- Eczacıbaşı, Ş. (2006). Kahvehaneler. İstanbul: Eczacıbaşı.
- Eminoğlu, M. (2001). Bir Beyoğlu Fotoromanı İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Evren, B. (1996). Eski İstanbul Kahvehaneleri. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Georgeon, Francois. (1999). "Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri" Editor Desmet Gregoire ve Francois Georgeon. Doğuda Kahve ve Kahvehaneler (Çev. Meltem Atik ve Esra Özdoğan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giz, S. (1989). Beyoğlu 1930. İstanbul: Çağdaş Yayıncılık.

- Gürsoy, D. (2005). Sohbetin Bahanesi Kahve. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Hattox, R.S. (1998). (Çev. Nurettin Elhüseyni) Kahve ve Kahvehaneler. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Heise, U. (2001). Kahve ve Kahvehaneler. Ankara: Dost Yayınevi.
- İşoğlu, T. (2006). Kahve ve Kahvehaneler. [www.forumuz.net/kahve-ve-kahvehaneler](http://www.forumuz.net/kahve-ve-kahvehaneler)
- Kalkan, E. (2005). Kitapsız ve Kadınsız Kahve Artık Yasak Hurriyet 23 Nisan.
- Öztürk, S. (2006). Cumhuriyet Türkiyesinde Kahvehane ve İktidar. İstanbul: Kırmızı yayınları.
- Saraçgil, A. (1999). "Kahvenin İstanbul'a Girişi: 16. ve 17. Yüzyıllar" Editor Desmet Gregoire ve Francois Georgeon Doğuda Kahve ve Kahvehaneler (Çev. Meltem Atik, Esra Özdoğan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saz, L. (2000). Haremin İç Yüzü. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Şener, S. 08.10. 2006 Kahvehane. [www.sevde.de/islam\\_Ans](http://www.sevde.de/islam_Ans).
- Tokman, A. (2001). Negotiating Tradition, Modernity and Identity in Consumer Space: A Study of a Shopping Mall and Revived Caffeehouse (Yüksek Lisans Tezi) Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Ünver, S. (1963). Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler. Türk Etnografya Dergisi. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Yaşar, A. (2006). Bir Okuma Evi Olarak Kahvehaneler. [www.gonuldengonule.com/](http://www.gonuldengonule.com/)
- Yazıcı, İ. (1997). Kitle İletişiminde İmaj. İstanbul: Bilim Yayınları.

# Sanat Festivalleri



## Art Festivals

Dr. **Ödül Işıtman**

Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü  
odul@metu.edu.tr

**Özet:** ODTÜ, toplumsal duyarlılıkla ilgili olarak başlatılan sosyal amaçlı bir proje sergisini, tüm ülke sanatçıları ve çeşitli sanat alanlarını kapsayacak bir festivale dönüştürmüş ve on iki yıldır sürdürmektedir. Kat edilen gelişim aynı zamanda festival düzenlenirken yaşanabilecek pek çok sorunla on iki yıldır karşılaşıldığını ve bunların çözülebildiğini de göstermektedir. Deneyimler önemli olduğundan ODTÜ Sanat Festivalinin uyguladığı yöntemin, geliştirdiği sistemin aktarılmasının, yaşanan zorlukların ve üretilen çözümlerin paylaşılmasının festival düzenlemek isteyenlere yardımı olacağı düşünülmektedir. Bu nedenle yazılan Sanat Festivalleri araştırma makalesinde; festival anlayışı ve önemi üzerinde durulmuş, nasıl değiştiği, dünya da ve Türkiye de örneklerinin ne olduğuna genel olarak incelenmiştir. ODTÜ Sanat Festivali özelinde ise, bundan sonra düzenlenecek festivallere yardımcı olmak amacıyla; nasıl başladığı, nasıl yapılandırıldığı, nelerin gözetildiği ve yaşanan sorunların nasıl çözüldüğü anlatılmış, yararı olacağı düşünülen deneyimler paylaşılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, Festival, ODTÜ.

**Abstract:** METU has transformed a project exhibition related to social sensitivity into a festival encompassing all the artists of the country and various artistic areas and has been sustaining it for the last 12 years. The progress of the festival suggests that many problems emerge every year and that these can be overcome. Since experiences are crucial, explaining the system and the method applied at METU Arts Festival may be of help to the ones planning to organize festivals. For this reason this research paper on art festivals dwells on the importance of festivals, how their meaning has changed and on the examples in Turkey and throughout the world. Here, in order to provide some guidance to subsequent festivals, METU Art Festival has been explained in terms of how it started, how it was configured, and how the problems that came up were solved.

**Key words:** Art, Festival, METU.

Türkiye’de artık her kentin her bölgenin bir kültür-sanat festivali var. Bunları genellikle sivil toplum kuruluşları, belediyeler veya üniversiteler düzenliyor. Toplum üzerinde büyük etkisi olan bu organizasyonların nedenlerini farklı gerekçelerle açıklamak mümkün, ama hepsinin çıkış noktası aynı; toplumsal duyarlılık ve sorumluluk. Festival toplumun bilgilmesini, kapsadığı alanın toplum tarafından tanınmasını, gelişmesini, yaygınlaşmasını ve o alanda çalışanların desteklenmesini sağlayan önemli bir organizasyon. Avignon Festivali’nin eski yöneticisi Bernard Faivre d’Arcier’e göre toplum üzerinde büyük etkisi olan festivaller aynı zamanda; sanatçıları yüreklendirip, onların yeni projeler üretmelerini de sağlıyor. Konuya ekonomik açıdan yaklaşan Douglass ise, festivalleri, küresel kent anlayışının göreceli yeni boyutu olarak tanımlarken dünya kenti olmak için sanat festivallerine dünya çapında önemli aktivitelere ve organizasyonlara ev sahipliği yapmak gerektiğini söylüyor (Öktem 2006). Ona göre festivaller; kentlerin kimliğini belirleyen, imajını yükselten, iç ve dış kaynaklı yatırım ile istihdamı arttıran en önemli araçlardan biri. Kültür ile ilgili stratejilerin sonucu olan bu anlayışla “yeni ekonomik olanaklar oluşur ve gelişim sağlanır”, diye de ekliyor. Bugün dünya kentleri arasındaki yerini almış olan Barselona, Atina, Porto, Orlando, New Orleans ve Pekin bu gelişimi yaşamış kentlere iyi birer örnek.

Dünyada küreselleşmeyle yaşanan ve çok tartışılan değişime Türkiye de ayak uydurmuş durumda. Özellikle İstanbul, Ankara, İzmir, Antalya gibi büyük kentlerin adı düzenledikleri onlarca sanat festivaliyle anılıyor. Dünya kenti oldular ya da olmak üzereler. Oysa çok değil yetmiş yıl önce 1931’de İstanbul’da 2. Balkan Konferansı kapsamında Beylerbeyi Sarayı’nda düzenlenen ve ilk festivalimiz olan Balkan Oyunları Festivali’nin hedefi dünya kenti olmak değil toplumsal etkileşimdi.

Türkiye’de festival anlayışının gelişmesinde 1973 yılında kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın (İKSV) önemli rolü var. Kâr amacı gütmeyen bir sivil toplum kuruluşu olan İKSV İstanbul’da uluslararası sanat festivalleri düzenlemek amacıyla kurulmuş. Vakıf; kültür ve sanat çalışmalarının en seçkin örneklerini sunmayı ve sanat yoluyla uluslararası bir platform oluşturarak Türkiye’nin ulusal, kültürel ve sanatsal değerlerini tanıtmayı birincil hedef olarak belirlemiştir. İKSV bugün Uluslararası İstanbul Film Festivali, Uluslararası İstanbul Bienali, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, Uluslararası İstanbul Caz Festivali, Uluslararası İstanbul Müzik Festivali olmak üzere beş uluslararası festival düzenleyen önemli bir kurum. 1985 yılında kültür ve sanat alanlarında etkinlik yapmak üzere kurulan diğer bir sivil toplum kuruluşu ise İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı (İKSEV). İKSEV amacını, kültür ve sanatın araştırılmasına, incelenmesine, oluşturulmasına, öğrenilmesine, öğretilmesine, korunmasına, kitlelere yaygınlaştırılmasına yönelik her türlü girişimde bulunmak diye açıklamış. Otuz yılı aşkın süredir çalışmalarını sürdüren İKSEV, İzmir Avrupa Caz Festivalini, İzmir Film Festivalini, tarihsel mekânlarda yapılan Uluslararası İzmir Festivali’ni ve daha pek çok

sanat etkinliği düzenliyor. Antalya'da ise Devlet Opera ve Balesi genel müdürlüğü tarafından düzenlenen Türkiye'nin uluslararası tek opera ve bale festivali on sekizinci yılına girdi. 2000 yıllık Antik Aspendos Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen Aspendos Uluslararası Opera ve Bale Festivalinin TS-EN-ISO 9001:2000 standardı alan, dünya'nın ilk ve tek kalite yönetim belgesine sahip festivali olduğu söyleniyor. Bunun yanında gene Antalya'da Türkiye'nin en eski film festivali olan Antalya Altın Portakal Film Festivali de düzenleniyor. Uzun soluklu bir diğer festival de Adana Altın Koza Film festivali. İlk kez 1973 yıllarında Film Şenliği adıyla düzenlenen festivale 1969 yılında ara verilmiş, 1992'de 18 yıl aradan sonra yeniden Altın Koza Kültür, Sanat ve Film Festivali adıyla başlatılmış. 1998 yılında Adana, 1999 yılında Marmara depremleriyle kesintiye uğramasına rağmen halen devam ediyor. Bu festival kapsamında düzenlenen ve Adana Büyükşehir Belediyesi ile pek çok sanayi odası bölge temsilcisinin destek verdiği 7. Uluslararası 13 Kare Sanat Festivaline bu yıl, 11 ülke, 12 sanat alanından 100 sanatçı, 41 etkinlikle katılmış. Bursa Büyükşehir Belediyesi ve Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfı (BKSTV) tarafından ellincisi düzenlenen Uluslararası Bursa festivaline son yıllarda Uludağ Üniversitesi de katkı sağlamaya başlamış. Bursa Festivali ilk defa 1962 yılında Bursa Turizm ve Tanıtma Derneği tarafından Bursa Festivali ve Atçılık Bayramı adıyla düzenlenmiş. 1988 yılında kurulan Bursa Kültür Sanat ve Turizm Vakfının da desteğiyle zaman içinde Uluslararası Bursa Festivali olarak anılmaya başlanmış, ardından uluslararası halk dansları festivali ve uluslararası müzik festivali de eklenmiş. Başkent Ankara'da ise; farklı sanat alanlarını kapsayan festival düzenleyen belli bir vakıftan söz etmek pek olanaklı değil. Ancak yirmi sekiz yıldır Ankara Müzik festivalini düzenleyen Avrupa Festivaller Birliği üyesi Sevda - Cenap And Müzik Vakfını ayrı tutmak gerekir. Ayrıca; Uluslararası Ankara Film Festivali, Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, Ankara Film Festivali, Ankara Sanat Fuarı, Avrupa Filmleri Gezici Festivali, Kısa Film Günleri, Ankara Caz Festivali, vb. birçok festival sayılabilir. Bugün büyük kentlerde görmeye alıştığımız kültür-sanat festivalleri artık küçük kentlerin birçoğunda da düzenleniyor. Genellikle belediyeler tarafından düzenlenen bu festivaller ya bölgeyi ya da bölgeyle ilgili bir değeri tanıtmak amacıyla yapılmakta.

Üniversiteler de toplumsal sorumluluk çerçevesinde ulusal veya uluslararası profesyonellerin yer aldığı, sanata katkı sağlayan çeşitli festivaller düzenliyor. Bu festivaller üniversitelerin üstlendiği toplumsal sorumlulukla, uluslararasılaşmayla, iletişimle, gelişmeyle ilgili; görev ve görüsüyle bağlantılı organizasyonlar. Üniversiteler bu sayede toplumda hem belli bir sanat alanının veya sanatçının hem de en önemli kültür katmanlarından biri olan sanatın tanınmasını, bilinmesini, yaygınlaşmasını ve karşılıklı etkileşimini sağlayarak kültürel gelişime destek oluyor. Festivaller de üniversitelerin imajının yükselmesini, tanınırlığının artmasını ve çekim merkezi olmasını sağlayarak katkı yapıyor. Sanatın toplum tarafından tanınmasını ve desteklenmesini amaçlayan üniversite festivallerinin uzun ömürlü olabilmesi için

doğru strateji planı hazırlamak, sağlam ve dinamik bir altyapı oluşturmak, kamu veya özel kurum ve kuruluşlarından sponsor desteği bulmak ve belki de en önemlisi kararlı olmak şart. Eskişehir Belediyesinin büyük desteğine sahip Anadolu Üniversitesi bu şartları oluşturan üniversitelerden biri. Bu yıl Uluslararası Eskişehir Film Festivalinin on üçüncüsünü düzenledi. Festival Başkanı Gülseren Güçhan bu şartları kendi festivalleri üzerinden net bir şekilde ortaya koymuş. "Eskişehir Film Festivali Anadolu Üniversitesi'nin öğretim elemanları, öğrencileri ve çalışanlarının eseri. Bize katılan gençlerin enerjileri ve coşkuları ile festival ne kadar yaşlansa da her daim genç kalacak. Bir film festivali yapmak her seferinde yenilenen arzu ve heyecan demek. Biri bittiğinde bir sonrasını hayal etmek sonra bu hayali birçok kişi ile paylaşmanın mutluluğunu yaşamak, bu duyguyu yaşamaya alışmak ve vazgeçememektir" (2010).

Ege Üniversitesi ile ODTÜ ise birçok sanat alanını kapsayan festivalleriyle şartları biraz daha ileri taşımış. Ege Üniversitesinin 50. kuruluş yılı etkinlikleri çerçevesinde 2005 yılında iki yılda bir yapılmak üzere başlatılan birçok alanı kapsayan festivali, EGEART Sanat Günleri adıyla anılıyor. Türkiye'de görsel sanatların gelişimine katkı sağlamayı, görsel sanatlar alanında genç sanatçılarının gelişimine destek vermeyi, İzmir'in uluslararası standartlarda bir sanat etkinliğine kavuşmasını sağlamayı, toplumda sanata olan duyarlılığı arttırmayı, evrensel değerler ile tanışık, kültürel yönden daha zengin bir toplum yapısının geliştirilmesini desteklemeyi amaçlayan festivalin dördüncüsü bu yıl düzenlenecek.

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sanat Festivali ise on ikinci yılını doldurdu. Her yıl Nisan ayında düzenlenen festival; sergi, konser, söyleşi, tiyatro, sinema ve çalıştaylardan oluşuyor. Festival, ekonomik sorunları nedeniyle eğitimlerini sürdürmekte zorlanan öğrencilere yardımcı olmanın yanı sıra, sanatın yaşamın bir parçası olduğu, bilimin sanattan ayrı olmadığı gerçeğinin bilinmesine; sanatın kişisel gelişimdeki öneminin algılanmasına, sanatsal etkinliklerin üniversite ve şehir yaşamındaki gerekliliğinin kavranabilmesine, sanat'ın tanınmasına ve kitlelerle buluşmasına destek olmak amacıyla düzenleniyor. Ege Üniversitesi ile ODTÜ benzer şeyleri amaçlıyor; EGEART Sanat Günlerini başlatması, zamanla yenilerinin eklenmesi ümidi ise cesaret verici bir gelişme. Ege Üniversitesi ile ODTÜ'yü diğer üniversitelerden ayıran bir benzerlik daha var. Her ikisinin de Güzel Sanatlar Fakóltesi olmayışı. şaşırtıcı bir tesadüf. Ege Üniversitesinde 2005 yılında başlayan festivalin ardından 2010 yılında Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünün açılması ise başka bir tesadüf, kim bilir belki de festivalin etkisidir. Diğer taraftan Ankara'nın birçok sanat alanını kapsayan bu nitelikte başka bir festivali olmadığından ODTÜ Sanat Festivali daha da geliştirilmesi gerekiyorsa da, yapılacak çok içi olsa da Ankara için önemli bir festival. Bu nedenle her yıl geliştirdiği ve gerekliliğine inandığı festivali on iki yıldır sürdürüyor. Kat edilen gelişim aynı zamanda festival düzenlenirken yaşanabilecek pek çok sorunla on iki yıldır karşılaşıldığını ve bunların çözülebildiğini de gösteriyor. Deneyimler önemli olduğundan ODTÜ Sanat Festivali'nin

uyguladığı yöntemin, geliştirdiği sistemin aktarılmasının, yaşanan zorlukların ve üretilen çözümlerin paylaşılmasının festival düzenlemek isteyenlere yardımcı olacağı düşünülmektedir. Bu nedenle festivalin nasıl başladığı, nasıl yapılandırıldığı, nelerin gözetildiği ve yaşanan sorunların nasıl çözüldüğü anlatılmış, deneyimler paylaşılmaya çalışılmıştır.



**Görüntü 1:** Kültür ve Kongre Merkezi Ana Fuaye, Gündüz (Özel Arşiv).

ODTÜ Sanat Festivali, ODTÜ öğretim elemanları tarafından, ne olduğu bilinmeyen, belli değerlerin dayatıldığı ve yönlendirildiği kişi kurum ve/veya sistemlere karşı öğrencileri korumak ve ihtiyacı olan öğrencilere yardımcı olmak amacıyla 1996 yılında başlatılan bir proje. Projenin sisteminin ne olması, nasıl yürütülmesi ve yönetilmesi gerektiği projeyi geliştiren akademisyenler ve sanatçılar tarafından belirlenmişti. Hedeflenen, öğrenciyi rencide etmeden ihtiyaçları karşılanırken düzenlenecek sergi ve müzayedelerle öğrencinin sanatla yaklaşmasıydı. Buna göre sanatın öğrencilerin günlük hayatlarının bir parçası haline gelmesi için Sosyal Binada bağışlarla yıl boyu sürecek bir sergi düzenlenecek, bağışlar çoğalıp da birikme yaşanırsa müzayede düzenlenecekti. Proje kısa sürede Türkiye'nin çeşitli bölgelerine yayıldı ve birçok sanatçı öğrenci yararına yapıtlarını bağışlamaya başladı. Düzenleme Kurulu tarafından bağışlanan yapıtlar bir odada toplanıyor, sergi ve müzayedeler düzenleniyor, yapıtlar satıldıkça yenileri

ekleniyor, düzensiz olarak gelen bağışlar teslim alınıyor ve yıl boyunca açık olan serginin kontrolü yapılıyordu. Harcanılan emek karşılığını vermiş sonuç beklentilerin çok üstünde olmuştu. Proje, iki yıl gibi kısa sürede büyük başarı kazanmış, neredeyse her gün ODTÜ'ye bir veya iki yapıt gönderilir hale gelmişti. Bağışların çığ gibi büyümesi aynı zamanda söze dökülmeyen günün akışı içinde yaşanan ve hızla çözüme kavuşturulmaya çalışılan sorunların da nedeni olmuştu. Yapıtların sayısı arttıkça hem depolanmaları, gruplandırılmaları, korunmaları ve sergilenmeleri hem de serginin korunması, satışı, teslim alınması ve verilmesi ayrı birer problem haline gelmiş, işler zorlaşmıştı. Sorunlar masaya yatırılarak hızla çözüme gidildi, sistem değiştirildi. ODTÜ'de bir ayla sınırlı ulusal Plastik Sanatlar Sergileri açılması kararının alınmasıyla da bugün Sanat Festivali olarak adlandırılacak olan süreç başlamış oldu.



**Görüntü 2:** Kültür ve Kongre Merkezi, Ana Fuaye, Akşam (Özel Arşiv).

Düzenlenecek ilk ulusal Plastik Sanatlar Sergisi için Rektör Ural Akbulut, akademisyenler Jale Erzen, Nesim Erkip, Jale Hacaloğlu, Canan Sepil, Ahter Kıral, SKSD

başkanı Rafiye Karakan, sanatçılar Turan Aksoy ve Gülay Yüksel'den oluşan Düzenleme Kurulunun önündeki en büyük sorun sergileme mekânıydı. Yeni açılan Kültür ve Kongre Merkezi (KKM) Sergi Salonu ulusal bir sergi için yetersiz kaldığından öncelikle KKM'nin tüm salonları ve fuayeler devreye sokuldu. KKM'nin farklı ve hareketli mimarisi, düz ve beyaz duvarının olmayışının neden olduğu sorun ise düz panellerin yan yana gelmesiyle oluşturulan fuar tipi düzenek kurularak giderildi. Ardından sırasıyla katalog, afiş, davetiye tasarımı yapıldı, basıldı, dağıtıldı ve 1999 yılında "Desen ve Eskiz" adıyla I. Plastik Sanatlar Sergisi Kültür ve Kongre Merkezinde açıldı. Altmış üç sanatçının yüzü aşkın deseni ve/veya eskizi sergilendi. Serginin hemen ardından yaşanan zorluklar, karşılaşılan sorunlar değerlendirilerek 2000 yılında düzenlenecek ikinci sergi için çalışmalara başlandı.

Özellikle sonraki yıllarda yapılacak Plastik Sanatlar Sergilerinin alt yapısının oluşturulması gerekiyordu. Bunun için Rektör Ural Akbulut, akademisyenler Jale Erzen, Nesim Erkip, Jale Hacaloğlu, Canan Sepil, Ahter Kıral, SKSD başkanı Rafiye Karakan'ın yanı sıra Kaya Özsezgin, Sıtkı Erinç, Kıymet Giray, Zeynep Yasa Yaman, Tunç Tanışık, Önder Şenyapılı ve Ödül Işıtman'ın yer aldığı sanatçı, sanat eleştirmeni, sanat tarihçilerden bir Kurul oluşturuldu. Kurul, Üniversitenin önceliklerini, amaçlarını ve hedeflerini göz önünde bulundurarak bugün de geçerli olan, sergide yer alacak sanatçıların nasıl belirleneceğinden yapısının ne olacağına, katalog formatından sistemin nasıl korunacağına kadar her aşamayı tek tek ele aldı, tartıştı ve yönetsel ölçütleri saptadı. Yapılacak sergilerin düzeyinin korunması, oluşabilecek şaibelerin engellenmesi ve gelişime ayak uyduracak bir yapının oluşturulabilmesi için bir sistem belirlendi ve üç temel kurula bağlandı. Buna göre birinci Kurul, sergileri planlayacak, düzenleyecek ve sistemi yürütecek olan ODTÜ içinden belirlenen daimi üyelerin yer alacağı Düzenleme Kurulu'du. Akademik yapıda daimi üyeler bireyler değil bölümler olduğundan Düzenleme Kurulu, Rektörlük, Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü ile Sağlık Kültür Spor Dairesi temsilcilerinden oluşturuldu. İkinci Kurul, Düzenleme Kurulu tarafından belirlenecek, serginin devamlılığı için yeni görüş ve önerilerde bulunacak ve Seçici Kurulu belirleyecek olan Danışma Kurulu'du. Üçüncü Kurul ise sergilere davet edilecek sanatçıları önerecek Seçici Kurul. Seçici Kurul üyeleri hazırlayacakları ortak liste üzerinden oylama yapacak, en çok oyu alan sanatçılar Düzenleme Kurulu tarafından davet edilecekti. Ayrıca Danışma ve Seçici Kurul her yıl yenilenecekti. Etkinliğin adı Sanat Festivali Plastik Sanatlar Sergisi olarak değişecek, zamanla yeni sanat alanlarının yer alması sağlanacaktı. Ayrıca geliştirilen sistem daha sonraki yıllarda devreye gireceğinden sergiye davet edilecek sanatçılar ilk ve son defa bu kurul tarafından oylandı. İlk yıl olduğu gibi fuar düzeninde resim-heykel ve seramik alanlarından davet edilen 60 sanatçının 156 yapıtı sergilendi. Sergileme düzeni sekizinci sergiyle iyileştirilerek geçici alçıpan duvarlar örülmeye başlandı. Kurgulanan sistem hiçbir tereddüde yer bırakmadan ilerlemiş ve bugüne kadar devam ettirilmiştir.



**Görüntü 3:** 9.Sanat Festivali Sergisi, Sergi Hazırlığı, KKM (Özel Arşiv).



**Görüntü 4:** 9. Sanat Festivali Sergisi, Sergi Hazırlığı, KKM (Özel Arşiv)

On iki yıl içinde yönetsel sistemin kurulduğu İkinci festival kadar, seçici kurul üyeleri arasında sert tartışmaların yaşandığı dördüncü festival de önemlidir. 4. Plastik Sanatlar

Sergisi Seçici Kurul üyeleri; Ali Akay, Ahu Antment, Sıtkı Erinç, Kıymet Giray, Önder Şenyapılı ve Zeynep Yasa Yaman'dı. Kurul serginin konulu olup olmaması konusunda kesin bir karar verememiş, yapılan birçok toplantı sonuçsuz kalmış, ortak bir karara bir türlü ulaşılamamıştı. Kuşkusuz seçici kurul üyelerinin serginin nasıl olması konusunda hemfikir olamamaları konulu veya konusuz bir sergiye davet edilecek sanatçıların saptanmasını da güçleştirmiş, birbirinden farklı görüşler ortaya atılmıştı. Zaman daraldığından düzenleme kurulu devreye girerek tahammüllerin aksine bir çözüm geliştirdi. Oybirliği değil oy çokluğu sağlanan "zaman, mekân, feşmekan" konulu bir sergi düzenlendi. Her üye sergide yer almasını uygun gördüğü sanatçıları bağımsız olarak davet etti ve sanatçıları zor durumda bırakmamak için isimlerde çakışma olmaması sağlandı. Üyeler sanatçıların davet edilme nedenlerini gerekçe metinlerle açıkladı ve bu metinler sergi kataloğu aracılığı ile duyuruldu. 4. Plastik Sanatlar Sergisine 56 sanatçı katılmayı kabul etti.



**Görüntü 5:** 7.Sanat Festivali, KKM Alt Salon (Özel Arşiv).

Olay sergi tarihinin değişmesine veya serginin iptaline neden olmadan çözüldü çözülmeye ama bundan sonraki altı festivalde karma seçici kurul yapılmadı. Sonraki birkaç yıl resim, heykel ve seramik daha sonra baskı alanından birer isim belirlendi ve tek seçici olarak sadece kendi alanlarından liste hazırlamaları istendi. Zamanla sayı arttırıldı ama ikişer veya üçer kişiyi geçmedi. Onuncu sergide daha doğru olduğu düşünülen ve önerilen karma kurul yapısına tekrar dönüldü.

İkinci festivalde alınan kararlar doğrultusunda festival kapsamına söyleşi, çalıştay, panel, müzik, tiyatro ve en sonunda 2007 yılında sinema da eklendi. Plastik Sanatlar Sergisinin yanına diğer sanat alanlarının eklenmesi bir anda olmadı, zaman içinde kontrollü olarak yapıldı. Bazı yıllar hiç, bazı yıllar bir veya iki farklı alanı temsil eden

etkinlik düzenlenmiş olsa da, kesin karar, olanaklar ve beklentiler değerlendirilmeden, sonuçlar tartışılmadan verilmedi. Eklenen alanda istenilen düzey yakalanmadan, sayısı arttırılmadı, bir diğerine geçilmedi. Her adım dikkatle takip edildi, değerlendirmeler sorgulandı ve yeni eklenenlerin var olanları arka plana atmasından, her yıl için hedeflenen gelişimi yavaşlatmasından özellikle kaçınıldı. Festival düzenlemeye ilişkin bilgisizlikten, mutfağına yabancı olmaktan kaynaklanan ilk çekingen adımlar konuya hâkim olmaya başlandıkça yerini daha cesur adımlara bıraktı. El yordamıyla başlayan tasarı geliştirildi, sistem oturtuldu, personel yetiştirildi ve sanat festivalleri başarıyla gerçekleştirilir hale geldi. Bugüne kadar ODTÜ Sanat Festivaline toplam 763 sanatçı davet edildi, sanatçıların 1302 yapıtı sergilendi, 32 konser, 16 tiyatro, 2 dans gösterisi gerçekleştirildi; 1 panel, 14 çalıştay, 7 söyleşi, 5 konferans düzenlendi ve 4 film gösterildi.



**Görüntü 6:** 11.Sanat Festivali, KKM Ana Fuaye (Özel Arşiv).

Deneyimlerin aktarılması sorunların aşılması için önemlidir ancak düzenlenen her festival kendine özgüdür ve kendi şartları içinde sorunlar yaşanacak ve çözümler üretilecektir. Konuya tam hâkimiyet diye bir şeyin olmayacağı, deneyimin sadece çözüm üretmeyi kolaylaştırdığı, kararlılığın ise en önemli faktör olduğu bu tip büyük festivaller düzenlemek isteyenler tarafından bilinmelidir.



**Görüntü 7:** 10.Sanat Festivali Sergisi, İlkokul öğrencileri ziyareti, KKM (Özel Arşiv).

### **Kaynakça**

Öktem, Binnur. (2006). "Neoliberal Küreselleşmenin Kentlerde İnşası: AKP'nin Küresel Kent Söylemi ve İstanbul'un Kentsel Dönüşüm Projeleri", Planlama, : 53-63, 2006-2.

<http://eskfilmfest.anadolu.edu.tr/index.php?sayfa=basin&id=2> (erişim: Mayıs 2011).

<http://www.iksev.org/index.php> (erişim: Mayıs 2011).

<http://www.altinkoza.org> (erişim: Mayıs 2011).

ODTÜ 4. Plastik Sanatlar Sergisi Kataloğu, 2002.



# Estetik Çevre Eğitimi ve Sanat



## *Aesthetic Environmental Education and Art*

Doç. **Turhan Çetin**

Hacettepe Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Heykel Bölümü

*tcerin@hacettepe.edu.tr*

**Özet:** Çevre olgusu ya da insanın çevreyle ilişkisi tarihin karanlık çağlarına kadar gitmekle birlikte, çok yönlü bir kavram olarak bizim kültürümüze girişi hemen hemen 15-20 yıllık bir geçmişe dayanır.

Estetik çevre kavramı ise insanın daha sağlıklı, mutlu ve üretken (insanca) bir ortamda yaşamanın çevresel faktörlere çok bağlı olduğunun farkına varması ile daha çok benimsenmiş ve kapsamlı bir biçimde ele alınmaya başlanmıştır.

Öte yandan sanatın, insanı insan olarak var etmenin, kültürel bir varlık olarak uygarlaştırmanın temel araçlarından biri olduğu bilinmektedir.

Bu bağlamlarda; bu çalışmada, estetik çevre eğitiminin basit bir biçimsel düzenleme durumu olmaktan çok insancılığa (uygarlaşma) sürecinde bilinçsel bir duyarlılık ve algı eğitimi olduğundan hareketle insanın yaşadığı çevreyle etkileşimini ve sanatla donatılmış bir çevrenin kentsel bağlam içinde insanın uygarlaşma sürecine katkıları irdelenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, Çevre, Estetik, Eğitim, İnsan, İnsancılığa, Uygarlaşma, Kent, Mekan, Kültür.

**Abstract:** *Although the environment as a phenomenon or the relationship of human being and the environment goes back to the dark ages of the history, its adherence into our culture as a sophisticated concept dates back to a past of approximately 15-20 years.*

*After being noticed that healthy, happy and proactive (humanistic) living of the human depends closely on environmental factors, the concept of aesthetic environment has been adopted and began to being considered sophisticatedly.*

*On the other side, it is known that art is one of the basic means of generating human being as a human (bringing human being as human into existence) and civilize as a cultural creature.*

*In these context; this study examines the aesthetic environment education considering to being more than an ordinary formal formation and creating a conscious sensivity and perception increasing in the process of humanisation (civilization), the interaction of the human with its living environment and the contribution of an urban environment equipped with art to the civilization process of human being.*

**Key words:** *Art, Environment, Aesthetic, Education, Human, Humanization, Civilization, Urban, Space, Culture.*

## Estetik Çevre Eğitimi ve Sanat

Toplumların uygarlık düzeylerinde, kültür, sanat ve özellikle insancıl (estetik) çevre yaratma bilinçlerinin önemli bir yer tuttuğu ve bu düzeylerinin, düşünsel- entelektüel düzeylerine paralel olarak, sanat-çevre ilişkilerindeki tutumları tarafından belirlendiği bilinmektedir.

Bir toplumun çevreye bakışı, onu algılayışı ve onunla kurduğu ilişki, içinde ürettiği değerler kültürel bir yapıyı oluşturmakta ve toplumun uygar dünyadaki yerini belirlemektedir. İnsanın "oluşturulma" ya da "insanlaşma" sürecinde çevreyle olan ilişkisi o kadar önemlidir ki, bu aynı zamanda kimliğinin, bir başka deyişle kültürünün oluşma sürecidir.

İnsanın dünya yüzünde varlığını sürdürebilmesi çevre içinde uygun bir etkileşim içinde olmasına bağlıdır. Gerçektende insanın bu davranışsal yapısını bu etkileşim sağlar. (Terence 1969: 20).

İnsanoğlunun çevreyle olan ilişkisi, özellikle çevresini kendi yaptıklarıyla değiştirmeye ve bir düzene sokmaya başlaması binlerce yıl geriye, Taş Çağının karanlıklarına kadar gitmektedir. Oysa günümüz insanı, çevre ve kendisi arasında çok sıkı bir ilişki olduğunu, insanın çevreyi, çevrenin de bir ölçüde insanı yarattığının bilincine çok çabuk varmıştır.

Estetik algı açısından düşündüğümüzde çevre bütün öğelerin etken bir şekilde birbirleri ile ilişki içinde oldukları, kesin sınırların olmadığı ve var olan sınırların sürekli bir oluşum süreci içinde değiştiği bir alışveriş ve uyarlanma ortamı olarak belirmektedir. (Erzen 2006: 51) İnsan hem çevrenin merkezi ve hem de çevrenin onunla bütünleşmiş bir parçasıdır. Dolayısıyla kişi çevreyi etkiler ve ondan etkilenir.

İnsanın yaşadığı çevre ile arasında çok güçlü bir ilişki vardır. Örneğin; insanın evinin kendi duygularının ve dünyasının bir tür yansıması, nesnelleşmiş bir görüntüsü olduğu söylenebilir. Bu durum bireyin mekanla olan uzun süreli ilişkisinde açıkça kendini ortaya koyar. Bu ilişkide insan çevresini, çevre de insanı kendisine benzetir. Örneğin; "Akdeniz İnsanı" nitelemesi yaparken; Akdeniz'in ılık, yumuşak ve sakin havasının insandaki yansıması vurgulanmak istenir. Öte yandan doğunun sert ve zor iklimi, Karadeniz'in hareketli coğrafyası ve çok hareketli denizi, bölge insanının yüzünde ve davranışında birebir izlenebilir.

Değişik kültürlere baktığımız vakit gerek davranış ve töreler, gerekse fiziksel olarak biçimlendirdikleri ortamlar, orada yaşayan insanların, çevrenin özelliklerini nasıl yanıtladıkları ve yorumladıkları ile ilgili görünmektedir. Daha yeni tanıdığımız birisine "memleket neresi" diye sorma ihtiyacı duymamızın altında yatan gerçek neden; aslında, kişinin davranışlarına, fiziksel yapısına ve bir bütün olarak kültürüne yansıyan çevresel etkilerin gerçekte önceden bizim tarafımızdan hissedildiği, gözlemlendiği ve anlaşıldığının

bir an önce ortaya çıkarılmasına yöneliktir. Çünkü, biliyoruz ki bir insan neyle uğraşiyor ise ona benzemeye başlıyor. Örneğin “atlarla uğraşan atlara, denizle yaşayan denize, çöllerde gezinen çöllere benziyor.” (Erzen 2006: 54).

O halde çevre karşılıklı bir etki-tepki alanıdır. Eğer çevre-mekan kavramları insanı merkeze alarak ve yaşamsal bir bütünlük içinde düşünülürse, her şeyden önce sağlıklı, yaşama uyumlu ve insancıl (estetik) olmalıdır. İnsanın “oluşma”(insanileşme), bir başka deyişle uygarlaşma (kültürleşme) mücadelesine baktığımızda gördüğümüz en temel süreç çevresini biçimleme sürecidir. Çevresini biçimleme sürecinde insan aynı zamanda kendi kimliği sayılan kültürünü de biçimlemekte, bir anlamda çevresini insanileştirmektedir.

Akıl ve duygu varlığı olan insanı yaşama başlayan sürekli bir anlam arayışıdır. Anlam istemi insanın insanlığının gerçek bir dışavurumunun olması yanı sıra ruh sağlığının da güvenilir bir ölçütüdür.(Frankl 1999: 25) Bu bağlamda, insanı, yaşama becerilerinden yoksun bırakan teknolojinin, zenginliği sadece maddi şeylerde arayan günümüz toplumlarının esaretinden kurtaracak, kültürel bir varlık olarak uygar kılacak ve insan olarak ortaya çıkaracak, anlam ihtiyacını karşılayacak temel araçlardan birinin “sanat” ya da “sanatla donatılmış çevre” olduğu ortadadır.

İnsanın çevresini estetik hale getirirken (insanileştirirken) yararlandığı en önemli araç hiç kuşkusuz sanattır.. Çevreyi sanatla donatmak ya da kişinin çevrede sanatın varlığını ve etkilerini hissetmesi, her şeyden önce algılanan dünyada insan; akı, zekası ve en gelişmiş olan görme duyusu ile birlikte mekan içinde kendini konumlandırabilir, kendini anlayıp bir kültür varlığı olarak ifade edebilir.

Çok boyutlu bir olgu olan çevrenin birey üzerindeki etkisi öylesine güçlüdür ki; iyi düzenlenmiş güzel bir çevre; kültürel bir varlık olarak onu uygarlaştırır, kendi varlığındaki yaratıcı bilinci keşfetmesine yardımcı olur, güzel yaşamının hazzına vardırır. Öte yandan iyi düzenlenmemiş kötü bir çevrede birey, çevreye uygun olarak, duyarsız, mutsuz, huzursuz ve yabani bir kişiliği ortaya koyabilir (Resim 1, 2) .



**Resim 1:** Paris'ten Bir Görünüm.

Estetik düşünceyi aydınlanmanın bir ürünü ya da aydınlanma felsefesinin en gelişmiş düşüncesi, modern insanın en özgür ilgi alanı olarak tarif edebiliriz. (Erzen 2006: 9) Ortaçağın, dogmalarla biçimlendirdiği insan, yerini dogmalara karşı çıkan, eleştirel aklın bilgi ölçüsü olarak değerlendirilip içselleştirildiği, daha çok insan ve kültür sorunlarına eğilmeye başlayan bir insan yapısına bırakmaya başlamıştır.

Bu yeni (modern) insan tipi “estetik düşünceyle” insanca tasarımlarını (geleceğini) gerçekleştirmek isteğinin yanında dünyayı dönüştürme (daha insani boyutlara getirme) sürecinin yasalarını oluşturmak istemektedir. Bu estetik düşünme biçimini benimseyen insan, kuşkusuz, doğayı dönüştürerek kültürel doğasını yaratabilmek için sanatsal yaratıcı eylemlere yönelmiştir.



**Resim 2:** Başkent Ankara'dan Bir Görünüm.

Sanatsal çevre eğitimi; özünde, çevreye duyarlı, bilinçli, yaratıcı bir davranışın geliştirilmesine yöneliktir. Doğaya ve çevreye karşı takınılan tavırda eğitim ve kültürel gelişmişlik önemli bir rol oynar. Estetik (sanatsal) çevre eğitimi gerçek anlamda, bireyin çevreye ve doğaya karşı davranışlarında incelme ve duyarlılaşma ile başlar. Bu incelme ve duyarlılaşma ancak sanatın çevre içinde yayılarak ve yaygınlaşarak insanın kendi varlığını kavraması ve ortaya koyması ile gerçekleşebilir.

Genel olarak çevre ve onun bir alt birimi olarak mekan her kültür sistemini içinde barındırdığı simge ve semboller ile ortaya koyar. Mekan bu açıdan bakıldığında sosyal yapıyı, ilişkileri ve kişiliği belirleyen bir eğitim ortamı ve sürecidir. Bu bağlamda Avam Kamarasının tamiri sırasında Churchill'in söyledikleri tarihe geçmiştir: “Biz yapılarımızı yapılarımızı da bize biçim veriyor.” Muhafazakar Churchill parlamentonun mimarisi (iç mekanı) değiştiği taktirde, İngiliz parti ve siyasal düzeninin değişeceğinden endişe ediyor olmalıydı.

Kişinin yaşamında mekan o kadar önemlidir ki, kişi içinde yaşadığı mekanda ya bir kültür varlığı olarak uygarlaşır, daha çok insanlaşır, ya da insani niteliklerinden

uzaklaşarak hızlı bir şekilde yabancılaşır. Mikelanj, kardeşine yazdığı bir mektupta “Güzel bir ev saygınlık getirir” demektedir.(Tokatlı 1983: 50) Buradaki “güzel” gerçek anlamda saygınlık getiren kavramdır. Bu bağlamda üzerinde durulması gereken temel soru şudur: İnsan neden güzele, estetik olana yönelir? Neden hep güzel bir yaşam, güzel arkadaşlar, güzel bir çevre, güzel bir ev, güzel bir ağaç, güzel bir at, güzel bir çiçek, güzel bir iş, güzel bir eş vb ister? Hep “başarılı, mutlu ve sağlıklı bir yaşam” diler ya da bekleriz? Görsel zevkimiz ile değerlerimiz arasındaki yakın ilişki üzerine en özlü sözü Stendhal söylemiş: “Güzellik bir mutluluk vaadidir.” Eğer hayattaki en temel arzumuz mutluluğu bulmak ise güzelliğin anıştırdığı ana temanın da mutluluk olması gayet doğaldır. Fakat, Stendhal mutluluğun farklı insanlar için farklı anlamlar taşıyabileceğini bildiğinden, zekice davranmış, aforizmasında güzelliğin nasıl olması gerektiğini belirtmekten kaçınmıştır. İnsanoğlunun yalnızca görsel zevk açısından değil aynı zamanda ahlak anlayışı açısından da çeşitlilik gösterdiğini bilen Stendhal’in aforizması şöyle devam ediyor: kaç çeşit mutluluk varsa güzelliğin de o kadar çeşidi var (Botton 2007: 111).

İnsan, içinde yaşadığı evrendeki nesnelere yararlı ve zihinsel ilişkiler kurarken aynı zamanda sanatsal (estetik) ilişkiler de kurar. İnsan içine doğduğu hazır doğal bir çevre içinde yaşarken aynı zamanda kendisinin yarattığı bir kültür çevresi içinde yaşar. Estetik algılama ya da “güzel” ya da “çirkin” diye tavrı alınan ve sanat yapıtlarının önemli bir yer işgal ettiği evren bu kültürel çevredir, evrendir (Resim 3).



**Resim 3:** Paris'te Bir Park.

Bu kültürel evrende ideallerimizin simgesi haline gelmiş ve insanca ilerleme ya da gelişimimiz için gerekli olan değerleri barındırdığını düşündüğümüz tüm yapı ya da tasarlanmış nesnelere (düzenleri) güzel buluruz.

İnsan, çevre ve sanat ilişkisi açısından bakıldığında özellikle kentsel yaşantı çok yönlülüğü ve karmaşıklılığıyla kendini göstermektedir. Kentler, onları oluşturan yapılar, yollar, parklar ve tüm sanat nesnelere orada yaşayan bireylerin ya da toplumun

davranışları ve dünya görüşlerini etkiler çünkü insan görerek öğrenir ve öğrendikleri de görüşlerini etkiler.

Özellikle çarpık gelişen büyük kentlerimizde yaşayan insanlarımızın her fırsatta kendilerini, sakin sessiz ve huzurlu doğanın kucacağına, dağlara, ovalara, kırlara, deniz kenarlarına atmaları boşuna değildir. "Acaba doğanın bağrında niçin o denli rahat ederiz diye kendi kendine sorar Nietzsche. Yanıtı şu olur: Doğanın bizim hakkımızda bir yargısı yoktur da ondan." (Gasset 1998: 101).

Kent estetiği açısından baktığımızda, kenti kent yapan mekanları anlamlandıran ve onun değerlerini ortaya çıkararak deşifre etmemize yardımcı olan kent nesnelere dir. İçinde yaşadığımız mekanlardaki bu nesnelere nin davranışlarımız üzerinde şu ya da bu şekilde etkileri vardır. O. H. Hajek'e göre kent hayatında bir nesnenin iki tür önemi vardır. Birincisi; insanın hayatta attığı her adımda nesnelere engeller oluşturur ve onu tedirgin eder. Bu tedirgin edilme kişinin düşünce dünyasını da kapsar. Kişi attığı her adımda bir kentte yaşadığının, yürüyüşünün, gittiği yerin bilincinde olmak zorundadır (Resim 4, 5). İkincisi; nesne kentin mekan organizmasını tanımlar ya da mekan organizma yapısı içinde bir görevi yerine getirir.



**Resim 4:** Ankara Kızılay Sakarya Caddesi.



**Resim 5:** Ankara Bulvardan Bir Görüntü.

Örneğin bir kent meydanında bir anıt gibi (Resim 6). Bu ve benzeri işaretlerle insan içinde yaşadığı mekanı bilinçli kavrar. Böylece mekan boyutu, nesne ve işaretlerle anlatılmış olur. Nesne ve işaretler kişilerce, mekandan ayrı ve soyut olarak değil, belli bir mekansal yapı içinde algılanıp anlaşılırlar (Akdeniz 1985: 7).



**Resim 6:** Paris'te Bir Banliyö: Defans.

Kentlerimiz ya da kentsel yaşam, estetik çevre bağlamında bakıldığında , insanların ortak yaşamları açısından bakılarak ele alınması ve irdelenmesi gereken karmaşık bir olgudur.

- Kentlerimizin, içinde yaşayan bireyler üzerinde nasıl etkileri vardır?
- Örneğin bir kent insanı özgürleştirebilir mi?
- Kent mi insanı, insan mı kenti yaratır?
- İçinde yaşadığımız kentlerle gururlanıp, kendimizi ayrıcalıklı hissedebilir miyiz?
- Yaşadığımız kent ruhsal yapımızda bir iyileştirme, davranışlarımızda daha insanca bir yönelim, düşünce yapımızda derinlemesine bir etki yaratabilir mi?

Tüm bu soruların bütüncül yanıtı , kentin “ nasıl bir kent” olduğunda yatar. “ Nasıl bir kent” sorusuna verilecek yanıt ise, ancak toplumsal ve çevresel ilişkilerin insanların ortak yaşantılarına nasıl yansydıkları ve nasıl etki ettiklerinin ortaya koyulması sonucu bulunabilir.

İnsanda oluşması gereken iki büyük erdemin içtenlik ve ruhsal dinginlik olduğunu ileri süren İspanyol mistiği Rubin de Cenda'ya doğa görünümünün insanın daha çok insan olması ve eğitilmesi için en becerikli eğitimcilerden daha çok işe yaradığını ileri sürerek manzara eğitiminden söz eder. “Ruhumun iyi olan yarısı bana manzaraların armağanıdır; ve eğer ömrümün uzun yıllarını kentlerin yabanlığında yaşayarak geçirmiş olmasaydım, şu an daha yumuşak huylu, daha derin düşünceli biri olurudum. Bana hangi manzarada yaşadığını söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim.” (Gasset 1998: 100).

Bireyin gerçek anlamda kentte yaşadığını hissetmesi için insanca koşulların çok güçlü olması ve kenti içinde hissederek içselleştirmesi gerekir. Çünkü kentin bireye bireyin kente ait olduğu duygusu karşılıklı bir ilişki halini gerektirir.

İçinde hareket ederken (yaşarken) bütün enerjimizi tüketen, ulaşımı bir işkence olan, sokaklarında, caddelerinde yürürken sürekli tedirginlik hissettiğimiz, bir an önce

kurtulup kendimizi dışına atmak istediğimiz sıkıcı ve ölü bir kent yaratıcı melekelerimizi geliştirip bizi özgürleştirebilir mi? Elbette hayır. Ancak bazı kentler vardır ki, birçok olumsuzluklarına karşın belleğimizde yer etmiştir. İstanbul bunlardan biri sayılabilir. Orhan Veli'nin

“İstanbulu dinliyorum, gözlerim kapalı

Serin serin kapalı çarşı

Cıvıl cıvıl Mahmutpaşa

Güvercin dolu avlular

Çekiç sesleri geliyor doklardan

Güzelim bahar rüzgarında ter kokuları,

İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı” mısralarında olduğu gibi kentin baskın özellikleri bazen sıkıcı ve çekilmez özelliklerini ikincil plana itebilir. Bir başka deyişle, kentte yaşayan insanların bir çoğu içinden gelip geçtikleri mekanlarda bir çok şeyin farkına varmaz iken, bir şairin kenti algılaması çok daha incelikli, detaylı ve zengin bir algıya sahip olabilmektedir. O halde denilebilir ki kentsel mekanlardaki anlamlandırma kişinin bireysel olarak kendi çevresini nasıl algıladığı ve çevresinden ne beklediği ile ilgilidir.

Sıradan bir göz kente bakarken birkaç şeyi (detayı) algılar, onu da unuttur. Ancak bir şair, yazar, sanatçı ya da kentbilimci açısından bir kent zengin algılamalar ve dışavurumlarla doludur.

1990'larda yaşamış Japon romancı Natsume Soseki bir ara İngiltere'yi ziyaret etmiş, kendisinin güzel bulduğu şeylerden pek azının İngilizlere hitap ettiğini anlayınca ne kadar şaşırıldığını gezi notlarında şöyle dile getirmiştir: “Birini yağan karı seyretmeye davet ettim, bana güldüler. Bir başka sefer, ay'ın Japonların duygularını ne kadar derinden etkilediğini söyledim, beni dinleyenlerin yüzünde bir şaşkınlık ifadesi belirdi... İskoçya'da görkemli bir evde kalıyordum. Bir gün evin sahibiyle bahçede yürürken, iki yanı ağaçlarla kaplı patikaların kalın bir yosun tabakasıyla kaplanmış olduğunu fark ettim. İltifat olsun diye “bu patikaların ne kadar hoş yaşlanmış bir hali var” dedim. Evin sahibi ise en kısa zamanda bir bahçivana bu yosunları temizleteceğini söyledi.” (Botton 2007: 293).

Halk dilinde, sözüm ona bireysel seçme özgürlüklerini ortaya koymak için söylenmiş “zevkler ve renkler tartışılmaz” gibi çok anlamlı görünmeyen bir deyiş vardır. Ortak akıl ve insanların ortak yaşamları açısından bakılınca elbette zevkler ve renkler tartışılır. İnsanın ortaya koyduğu “güzel” bir mekan hakkında hemfikir olmak çok ta zor olmaz aslında.

Örneğin; dünyanın insanı en çok mutlu eden (güzel), yaşanılabilir kentleri hangileridir diye sorup çok objektif ve kapsamlı olmamakla birlikte, rahatlıkla, Paris, Roma, Sydney, San

Fransico vb gibi yanıtlar bulabiliriz. Bu şehirleri göklere çıkararak hayranlık duymamıza gerek olmamakla birlikte bu şehirlerin neden güzel (yaşanılabilir) olduklarını sıralayabiliriz (Resim 7, 8).



**Resim 7:** Eifel Kulesi ve Çevresi.



**Resim 8:** Paris Defans'ta Bir Heykel.

Diğer yandan Başkent Ankara'yı düşünelim. Son derece kişiliksiz ve üslupsuz yapılardan oluşan mimari doku, şehrin dört bir yanını ören gecekondulaşma, sömürge duygusu yaratan yarı Türkçe levhaları, sözüm ona trafiği rahatlatan alt ve üst geçitler, kuralsızlığın kural olduğu trafik keşmekeşi... İnsanların en yoğun olduğu Kızılay'ın göbeğindeki Sakarya Caddesini işgal etmiş olan çiçekçiler (Resim 4), iki adımda bir hangi amaçla konduğu belli olmayan keçi heykelleri (Resim 9, 10), kalın zincirlerle ayrılmış bulvar (Resim 2)... Çantasını bir yan kesiciye kaptırmadan kent merkezinden ayrılmak için gergin ve endişeyle hareket eden insanlar ve daha bir çok benzer olgular...

Kuşkusuz bir kent baştan sona kötü ve olumsuzluklardan oluşmaz. Mutlaka bazı insanlar için olumlu tarafları olabilir. Ancak, ortak yaşam ve "insanın mutluluğu" açısından bakıldığında böyle bir kent bireyin kendi varlığında kişisel ve özgün bir şeyler keşfetmesine, özgürleşmesine, böyle bir kentte yaşadığı için gururlanıp kendini daha iyi hissetmesine, ruhsal yapısında bir iyileştirme, davranışlarında daha insanca bir yönelim, düşünce yapısında derinlemesine bir etki yaratabilir mi? İşte temel soru budur.



**Resim 9:** Ankara'nın Keçileri.



**Resim 10:** Ankara'nın Keçileri.

Ülkemizde, olumlu örnekler de vardır. Örneğin Eskişehir, bu gün turlar düzenlenecek kadar görülmeye değer bulunan kentlerimizden biri haline gelmiştir. Yakın zamana kadar şehrin ünlü Porsuk Çayı'nın kötü kokusu ve çöplük gibi olan akarsuyunda şimdi gezinti gemileri yüzdürülmektedir. Kent daha insanileşmiş, daha yaşanılır, estetik nitelik kazanmıştır. Kent elbette bu oluşumu Anadolu Üniversitesi Rektörlüğü'nden yeni Belediye Başkanı olan Yılmaz Büyükerşen'e borçludur.

Bu örnekten hareketle; bir kentin estetik bir karakter kazanarak insani bir yapıya bürünmesinde yöneticilerin katkısı ve sorumluluğunun oldukça fazla olduğu açıktır. Ancak, her şeyden anlayan (!) bir kentin amblemini hemen değiştiriveren, hangi heykellerin edepsiz, hangilerinin edepli olduğuna karar verecek kadar liyakatli (!), kabadayı yöneticiler değil, soran, danışan ve disiplinlerarası işbirliğini benimseyen entelektüel kültür adamı olan yöneticiler ancak 'estetik bir kent', 'estetik çevre eğitimi' ya da 'sanat' gibi kavramları anlayıp hayata geçirebilirler. Hiçbir yöneticinin iktidarın elinde olduğu ve dediğim dedik ilkeği ile topluma, kente ve insana layık olmayan bir nesneyi, bir öğretiyi ya da bir davranışı empoze etmeye hakkı yoktur.

Öte yandan kendilerinin bir kent yarattığını düşünerek "böbürlenen" birçok kent yöneticilerimizin (başta belediye başkanları) her şeyden önce sık sık batı kentlerine (Paris, Londra, Roma vd.) ziyaretlerde bulunmaları ve bir kentin nasıl olması gerektiği konusunda, sanatın bir kentin oluşmasındaki katkıları ve sanatla donatılmış bir kent çevresinin birey, toplum ve ülke için ne anlam ifade ettiği konusunda bilgi ve görgülerini artırmaları çok yerinde bir davranış olur. Bu kentleri gördükten sonra dönüp bir de bizim kentlerimizi incelemeliler ki ne kadar "böbürlenebileceklerini" anlasınlar. Sonuç olarak; gerçekte, estetik çevre eğitimi salt sanatla ilgili olmayıp, sanatın da çok önemli görevler üstleneceği çok daha geniş kapsamı olan bir duyarlık eğitimidir. Duyarlık eğitimi özünde "insanı " merkeze koyarak insanca durumları geliştirip benimsenmesine ve içselleştirilmesine ve yaşama geçirilmesine yöneliktir. Sabah okula

gönderdiğimiz çocuğumuza, “sağa sola bakmadan doğru okuluna git ve gel” dediğimiz, şehir trafiğinde arabamızla giderken, yolun açık olmadığını gördüğümüz halde yol istediğimiz, yine trafikte kırmızı ışıkta bekleyene kızdığımız, bir avuç ayçiçeğini tertemiz bir parkta yiyip kabuğunu yerde bırakıp gittiğimiz, meydanlara koyulan değerli madeni heykelleri üç kuruş için yerinden söküp gittiğimiz, bilerek ya da bilmeyerek kırmızı ışıkta karşıya geçmeye çalışan birine “ Kör müsün kırmızıyı?” diyecek kadar insanlık dışı olabildiğimiz sürece birey ve insan olma bilincinden yoksunuz demektir. Kuşkusuz bu tür ilkel davranışlar sanata da sahip çıkamaz. Bu nedenle estetik çevre eğitimi, sanatında büyük katkısıyla çok katmanlı ve uzun soluklu bir duyarlık eğitimidir. Bu duyarlık aynı zamanda insanın kendi kültürünü oluşturması ve bunun dünyadaki yeri ile ilgili bir bilinç oluşturmaya yöneliktir.

Bir başka ifade ile estetik çevre eğitimi, aydın bir birey olma bilincine ulaşma eğitimidir. Çünkü aydın ve duyarlı bir birey, kendine dışardan bakmayı başarabilen, “öteki”ni kabul edip onunla ne pahasına olursa olsun uzlaşarak bir arada yaşamayı ve kendini onun yerine koyarak her açıdan insancıl çevreler yaratabilen kişidir.

## **Kaynakça**

Akdeniz, H. (1985). Plastik Sanatların Toplu Kullanım Mekanlarına Yaygınlaştırılması. Bilim, Birlik, Başarı, sayı 44.

De Botton, A. (2007). Mutluluğun Mimarisi. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Erzen, J. (2006). Çevre Estetiği. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Frankl, V. (1999). Duyulmayan Anlam Çılgılığı. Ankara: Öteki Yayıncılık.

Gasset, J.O. (1998). Üniversitenin Misyonu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Terence, R.L. (1969). Do We Need Theory?, Architecture Psychology, Riba Publication, London.

Tokatlı, A. (1983). Mikelanj'ın Mektupları(Çeviri), İstanbul: Düşün Yayınları.

# Güzel Sanatlar Fakültesi

## Yayın Organı Sanat Yazıları Yayın İlkeleri

---

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda en az iki kez yayınlanır.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından incelendikten sonra konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayınlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiç bir yerde yayınlanmamış olmalıdır.

Yazılar basılı üç kopya halinde ve sayısal ortamda CD'ye kaydedilmiş olarak gönderilmelidir.

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

Yazıların başında Türkçe ve İngilizce "başlık / title"; kısa bir Türkçe ve İngilizce özet (en çok 100 kelime) bulunmalıdır. (İtalik olarak, Times 9 punto ile yazılmalıdır)

Özetin hemen arkasından konuyu tanımlayan Türkçe ve İngilizce uygun anahtar sözcükler bulunmalıdır.

Yazılarda tablo, şekil ve resimler gerekirse kullanılabilir. Kullanılacak tablo, şekil ve resimler ayrı sayfalar halinde gönderilmeli, metin içindeki yerleri belirtilmeli, film almaya uygun (120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve renkli), kısa kenarı 3,5 cm'den küçük olmamalı ve çok temiz olmalıdır.

Yazılar, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

Metin içindeki göndermeler ya ad ve tarih ya da sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir. Örnek: (Turani 1982) veya (Turani 1982: 192), üç satırdan az alıntılar satır arasında ve tırnak içinde, üç satırdan uzun alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntoyla, tek satır aralığıyla verilmelidir.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.

Makalenin sonunda yer alacak Kaynakça'da kitaplar ve makaleler aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir.

Kitap için örnek:

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

Makale için örnek:

Erzen, J. N. (1999). Resimde İç Mekan. Arredamento Mimarlık Dergisi, cilt (sayı), sayfa numaraları

Bir yazarın birden fazla yayını kaynak olarak gösterildiği takdirde yayınlar tarih sırasıyla, aynı yazarın aynı yıldaki yayınları ise (1985 a), (1985 b) şeklinde harf sırasıyla verilmelidir.

Yazı ve makalenin içeriğiyle ilgili tüm sorumluluk yazarlarına aittir.

Sanat Yazıları'nda yer alan yazı ve makaleler için telif ücreti ödenmez.

Yayınlanmayan yazı istendiğinde yazara iade edilir. Ayrıca yayın tarihinden sonra gelen yazılar, bir sonraki yayında değerlendirilmek üzere saklanır.

Yazı ve makaleler aşağıdaki adrese ulaştırılmalıdır.

### **İletişim Bilgileri**

Sanat Yazıları  
Hacettepe Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı  
Beytepe 06532 Ankara  
Tel: 0 312 299 20 62 - 82  
Faks: 0 312 299 20 61  
www.gsf.hacettepe.edu.tr  
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

## Dizin: Sanat Yazıları 20

---

Atakan, N.C. **“Yedi Türk Küratör Yeni Medya Üzerine Konuşuyor 2005”**.  
Sanat Yazıları 20, Sayfa: 85.

Bingöl, B. **“Sanat ve El Sanatının Kısa Tarihçesi ve Çağdaş Sanatla İlişkileri”**. Sanat Yazıları 20, Sayfa: 17.

Ertike, A.S. **“İnternet, Sanal Kültür ve Sanal Platformda Giderilen Yaşama Özlemi: FarmVille Örneği”**. Sanat Yazıları 20, Sayfa: 7.

Pekmezci, H. **“Müze, Galeri, Sanat Merkezleri ve Sanat Eserlerini Işıklandırma Sistemleri”**. Sanat Yazıları 20, Sayfa: 57.

Satıcı, F.K. **“Richard Serra’nın “Televizyon İnsanları Ulaştırır” İsimli Video Çalışmasından Hareketle Geliştirilmiş Bir Atölye Uygulaması”**.  
Sanat Yazıları 20, Sayfa: 43.

Zeytinoğlu, E. **“Yeni Medya” Olarak Bilgisayar Oyunları ve Sanatın Durumu”**.  
Sanat Yazıları 20, Sayfa: 35.

## Dizin: Sanat Yazıları 21

Aktaş, G.G. **“Çağdaş Rekreasyon Mekanları Olarak Alışveriş Merkezlerinde İç Mekan Kurgusu”**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 23.

Ayalp, N. **“Osmanlı Döneminden Günümüze Kahvehane Mekanları”**.  
Sanat Yazıları 21, Sayfa: 71.

Çetin, T. **“Estetik Çevre Eğitimi ve Sanat”**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 111.

Çatal, D. **“Bilgilendirme Tasarımı: İnfografik”**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 7.

Dalkılıç, H. **“Musorgski ve Bir Sergiden Tablolar”**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 41.

Işıtman, Ö. **“Sanat Festivalleri”**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 99.

Önal, H. **“Özne”, “Metin”, “İzleyici” Bağlamında Auteur Kuramı Yeniden Düşünmek”**. Sanat Yazıları 21, Sayfa: 57.