



Art Vision

Formerly: Journal of Institute of Fine Arts
Official journal of Atatürk University Fine Arts Institute

Issue 56 • March 2026

EISSN 2822-3144

<https://dergipark.org.tr/en/pub/artvision>

Art Vision

CHIEF EDITOR / BAŞ EDITÖR

Koray ÇELENK ^{ID}

Department of Musicology, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum, Türkiye

ASSOCIATE EDITORS / YARDIMCI EDITÖRLER

Ozan GÜLÜM ^{ID}

Department of Music Education, Ataturk University, Faculty of Education of Kazım Karabekir, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü, Erzurum, Türkiye

Ahmet ALUMUR ^{ID}

Department of Musicology, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum, Türkiye

SECTION EDITORS / ALAN EDITÖRLERİ

Yasemin YAROL ^{ID}

Department of Ceramic, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Seramik Bölümü, Erzurum, Türkiye

Ayça ALPER AKÇAY ^{ID}

Department of Painting, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Resim Bölümü, Erzurum, Türkiye

Yavuz ŞEN ^{ID}

Department of Musicology, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum, Türkiye

Aydın ZOR ^{ID}

Department of Graphics, Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Antalya, Turkey
Akdeniz Üniversitesi-Grafik Bölümü, Antalya, Türkiye

Hüseyin ELİTOK ^{ID}

Department of Traditional Turkish Arts, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Erzurum, Türkiye

Şevki Özer AKÇAY ^{ID}

Department of Musicology, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum, Türkiye

Murat Han ER ^{ID}

Department of Photograph, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Fotoğraf Bölümü, Erzurum, Türkiye

Serhat ERDEM ^{ID}

Department of Radio, Television and Cinema, Ataturk University, Faculty of Communication, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Erzurum, Türkiye

Caner ŞENGÜNALP ^{ID}

Department of Sculpture, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Heykel Bölümü, Erzurum, Türkiye

Muhammet Lütfü KINDIĞILI ^{ID}

Department of Basic Training, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye

Zeynep KIRKINCIOĞLU ^{ID}

Department of Textile and Fashion Design, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Erzurum, Türkiye

Elif ÖZHANCI ^{ID}

Department of Theatre, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Tiyatro Bölümü, Erzurum, Türkiye

Selim CİNİSLİ ^{ID}

Department of Theatre, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Tiyatro Bölümü, Erzurum, Türkiye

EDITORIAL BOARD / EDITÖR KURULU

Ksenija AYKUT ^{ID}

Department of Oriental Studies, University of Belgrade, Faculty of Philology, Belgrade, Serbia
Belgrad Üniversitesi-Doğu Çalışmaları Bölümü, Belgrad, Sırbistan

Doaa Mansour ABOU ELMATTY MOHAMED ^{ID}

Department of Textile Printing, Helwan University, Collage of Art Education, Helwan, Egypt
Helwan Üniversitesi- Sanat Eğitimi Fakültesi-Tekstil Baskı Bölümü, Helwan, Mısır

Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU ^{ID}

Department of Painting, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Resim Bölümü, Erzurum, Türkiye

Barış DEMİRCİ ^{ID}

Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Turkey
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye

Oğuz DİLMAÇ ^{ID}

Department of Painting, İzmir Katip Celebi University, Faculty of Fine Arts, İzmir, Turkey
İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi-Resim Bölümü, İzmir, Türkiye

Şeyda ERASLAN TAŞPINAR ^{ID}

Department of Painting-Craft Education, Ataturk University, Faculty of Education of Kazım Karabekir, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Resim-İş Eğitimi Bölümü, Erzurum, Türkiye

Lütfü KAPLANOĞLU ^{ID}

Department of Compound Arts, Yıldız Technical University, Faculty of Art and Design, Istanbul, Turkey
Yıldız Teknik Üniversitesi-Bileşik Sanatlar Bölümü, İstanbul, Türkiye

Gökalp PARASIZ ^{ID}

Department of Music Education, Balıkesir University, Faculty of Education of Necatibey, Balıkesir, Turkey
Balıkesir Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü, Balıkesir, Türkiye

Ahmet FEYZİ ^{ID}

Department of Music Education, Ankara Music and Fine Arts University, Faculty of Music and Fine Arts Education, Ankara, Turkey
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye

Bünyamin AYDEMİR ^{ID}

Department of Theatre, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Tiyatro Bölümü, Erzurum, Türkiye

Önder YAĞMUR ^{ID}

Department of Sculpture, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Heykel Bölümü, Erzurum, Türkiye

Ülkü Sevim ŞEN ^{ID}

Department of Music Education, Ataturk University, Faculty of Education of Kazım Karabekir, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Müzik Eğitimi Bölümü, Erzurum, Türkiye

Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU ^{ID}

Department of Graphic Arts, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Grafik Sanatlar Bölümü, Erzurum, Türkiye

Emrah LEHİMLER ^{ID}

Department of Musicology, Ataturk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Müzikoloji Bölümü, Erzurum, Türkiye

FOREIGN LANGUAGE CONSULTANTS / YABANCI DİL DANIŞMANLARI

Mehmet Başak UYSAL ^{ID}

Department of English Language and Literature, Ataturk University, Faculty of Literature, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye

Deniz ARAS ^{ID}

Department of American Culture and Literature, Ataturk University, Faculty of Literature, Erzurum, Turkey
Atatürk Üniversitesi-Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye

Art Vision

ABOUT THE ART VISION

Art Vision is a peer reviewed, open access, online-only journal published by Atatürk University.

Art Vision is a biannual journal published in nth English and Turkish. The Journal has issues in March, and October.

Journal History

As of 2022, the journal has changed its title to Art Vision.

Current Title

Art Vision

EISSN: 2822-3144

Previous Title (1995-2021)

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi

ISSN: 1300-9206

EISSN: 2687-4288

Abstracting and indexing

Art Vision is covered in the following abstracting and indexing databases;

- DOAJ
- EBSCO-H. W. Wilson Databases-Art Full Text
- EBSCO- Central & Eastern European Academic Source (CEEAS)
- ERIH PLUS
- TUBITAK ULAKBIM TR Index
- CNKI
- GALE CANGAGE

Aims, Scope, and Audience

Art Vision aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in fine arts and science.

The scope of the journal includes but not limited to Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile and Fashion Design.

Art Vision publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/artvision/writing-rules>

Amaç ve Kapsam

Art Vision, güzel sanatlar ve bilim alanında en üst bilimsel düzeyde yazıları yayınlamak için literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Derginin kapsamı Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı alanlarını içerir, ancak bunlarla sınırlı değildir.

Art Vision, etik kurallara uygun olarak hazırlanan özgün makale ve derlemeleri yayımlamaktadır.

Derginin hedef kitle, sanatın tüm alanlarına ilgi duyan ya da bu alanlarda çalışan araştırmacı ve uzmanları kapsamaktadır.

Yazarlara Yönergeler'in güncel versiyonuna <https://dergipark.org.tr/tr/pub/artvision/writing-rules> adresinden ulaşabilirsiniz.

Contact (Editor in Chief) / İletişim (Baş Editör)

Koray ÇELENK

Atatürk University, Faculty of Fine Arts,

Erzurum, Turkey

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Erzurum, Türkiye

✉ koraycelenk@atauni.edu.tr

✉ gzed@atauni.edu.tr

🌐 <https://dergipark.org.tr/en/pub/artvision>

☎ +90 442 231 54 55

Contact (Publisher) / İletişim (Yayıncı)

Atatürk University

Atatürk University, Erzurum, Turkey

Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü 25240

Erzurum, Türkiye

✉ ataunijournals@atauni.edu.tr

🌐 <https://bilimseldergiler.atauni.edu.tr>

☎ +90 442 231 15 16

Publishing Service

Portos

✉ info@portosyayincilik.com

🌐 <https://portosyayincilik.com/>



Art Vision

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

- 1** **Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii Alınlık Yazılarının Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi**
Analysis of Afyon Gedik Ahmet Pasha Mosque Pediment Letters in Terms of Design Principles
Betül ERİKOĞLU
- 11** **Bernard Palissy Çömleklerinin İzini Sürmek**
Tracing Bernard Palissy's Pottery
Eser ŞENSILAY SARIKAYA
- 21** **Atık Nesnelerle Sıfır Atık Yaklaşımının Sanatsal Dönüşümü: Takı Tasarımına Yansımalar**
Artistic Transformation of Zero Waste Approach with Waste Objects: Reflections on Jewelry Design
Metin COŞKUN
- 31** **Türk Sineması'nda Alternatif Bir Oluşum: Sinematek**
An Alternative Formation in Turkish Cinema: Cinematheque
Şule KURT
- 51** **Mehmed Zâti Bey'in Henri Reber "Traite D'harmonie" Çevirisinin İncelenmesi**
The Analysis of Mehmed Zâti Bey in the Translation of Henri Reber's "Traite D'harmonie"
Gökhan YALÇIN
- 61** **Sinemada Yapay Zekâ Karakterlerinin Temsili: Toplumsal Algılar ve Geleceğin Teknolojisi**
The Representation of Artificial Intelligence Characters in Cinema: Societal Perceptions and the Technology of the Future
Pelin YOLCU
- 73** **The Concept of "Memento Mori" and the Photographic Documentation of Death**
"Memento Mori" Kavramı ve Ölümün Fotoğrafik Belgesi
Kürşat Kaan ÖZKEMAHLI
- 84** **Dijital Çağda Tipografik İfade: İnteraktif Tasarım Unsurlarıyla Tipografinin Evrimi**
Typographic Expression in the Digital Age: The Evolution of Typography through Interactive Design Elements
Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU, Ufuk GÖZÜBÜYÜKOĞLU
- 93** **Türkiye'de Bir İlk Olarak Müzik ve Deneysel Performansın Varoluşçu Anlayışla Ele Alınışı: Adnan Çoker**
A First in Turkey: An Existentialist Approach to Music and Experimental Performance: Adnan Çoker
Özlem GÜRPINAR, Mehmet KAVUKCU
- 102** **Bağlamanın Standart Ölçüleri Üzerine Yapılan Çalışmaların ve ChatGPT-4o Modelinden Alınan Bilgi Çıktılarının İçerik Analizi**
Content Analysis of Studies on the Standard Dimensions of the Baglama and the Information Outputs Obtained from the ChatGPT-4o Model
Filiz GÜNER YÜCEL
- 113** **Jo Spence'in Biyoiktidara Karşı Direniş Stratejisi Olarak Otopatografi**
Jo Spence's Autopathography as A Strategy of Resistance of against Biopower
Şahinde AKKAYA
- 128** **Nano Boyutlu Ortama Yönelik Nanotel ve Nanoçiçek Görüntülerin Desen Tasarımına Yansıtılması**
Reflection of Nanowire and Nanoflower Images onto Pattern Design for Nano-Scaled Environments
Işıl Nehir YILMAZ, Zafer LEHİMLER, Hayrunnisa MAZLUMOĞLU

Art Vision

REVIEW ARTICLES / DERLEME MAKALELER

- 140** **Heykelde Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme**
The Perception of Readymade and Metamorphosis in Sculpture
Derya BARAN, Sevgi AVCI
- 149** **Rene Magritte'in 'İmgelerin İhaneti' Adlı Çalışmasının Kavramsal Sanat Çerçevesinde İncelenmesi**
An Analysis of Rene Magritte's Work 'The Treachery of Images' within The Framework of Conceptual Art
Rıdvan ARSLAN

BOOK REVIEW / KİTAP İNCELEMESİ

- 159** **David Popper İki Viyolonsel 15 Etüt Op. 76 Kitabına Yönelik Teorik ve Armonik Analizler**
Theoretical and Harmonic Analyses of David Popper's 15 Etudes for Two Cellos, Op. 76
Ali KALKAN

Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii Alınlık Yazılarının Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi

Analysis of Afyon Gedik Ahmet Pasha Mosque Pediment Letters in Terms of Design Principles

Betül ERİKOĞLU ¹ 

¹Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye



öz

Afyon'un önemli yapılarından Gedik Ahmet Paşa Külliyesi, Fatih Sultan Mehmet Han'ın sadrazamı Gedik Ahmet Paşa tarafından yaptırılmıştır. Hat sanatının 20. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden İsmail Hakkı Altunbezer; külliyenin bir parçası olan caminin restorasyonu sırasında, iç cephedeki pencere alınlık yazılarını celi sülüs ile kompoze etmiştir. Altunbezer'in sanat hayatının zirve döneminde hazırladığı bu kompozisyonlar, kalem işi tekniği ile işlenmiştir. Bu makalede, Gedik Ahmet Paşa Camii'nde yer alan on dört alınlık yazısı, tasarım ilkeleri bakımından incelenmiştir. Tasarım öğelerinden nokta, şekil, espas (boşluk), ölçü, yön ile tasarım ilkelerinden tekrar, ritim, denge, uyum, uygunluk ve egemenlik araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Çalışmanın temel amacı, Altunbezer'in yapmış olduğu kompozisyonları tasarım ilkeleri bağlamında inceleyerek yazıların, tasarım kaideleri arasındaki ilişkisini kavramsal çerçevede değerlendirmektir. Çalışma kapsamında camide yer alan alınlık yazıları, fotoğrafları çekilmek suretiyle belgelenmiştir. Çekilen fotoğraflar bilgisayara aktarıldıktan sonra yazıların tasarım ilkeleri ile ilgili dikkati çeken kısımları, Photoshop ve Autocad yazılımlarından yararlanılarak analiz edilmiştir. Tasarım açısından analizi yapılan ve mevcut durumu değerlendirilen bu yazılardan elde edilen sonuca göre, bazı alınlık yazılarında tekrar ve ritmin, bazılarında egemen olan ve kompozisyon şekline bağlı olarak farklı ölçülerde yazılan harflerin, bazılarında da sağ ve sola yazılan harflerle denge ilkesinin uygulandığı belirlenerek alınlık yazılarının hemen hemen her birinin farklı tasarım unsur ve ilkeleri ile öne çıktığı tesbit edilmiştir. Tasarım açısından analizi yapılan ve mevcut durumu değerlendirilen Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii'nin alınlık yazıları, devrinin önemli hattatı İsmail Hakkı Altunbezer'in sanat zevkini ortaya koyması bakımından ayrıca önem arz etmektedir. Bu noktada, yapılan müdahalelerle estetik bakımdan bozulan yazıların, ehil sanatkarlar vasıtasıyla Altunbezer'in tavrına uygun şekilde düzeltilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Afyon, Gedik Ahmet Paşa Camii, İsmail Hakkı Altunbezer, Hat Sanatı, Tasarım İlkeleri

ABSTRACT

Gedik Ahmet Pasha Complex, one of the important buildings of Afyon, was built by Gedik Ahmet Pasha, the grand vizier of Fatih Sultan Mehmet Khan. İsmail Hakkı Altunbezer, one of the important representatives of calligraphy in the 20th century, composed the window mosque, which is a part of the complex. These compositions, created during the peak of Altunbezer's artistic career, were executed using the hand-drawn technique. This article examines the fourteen pediments of the Gedik Ahmet Pasha Mosque in terms of design principles. The scope of the research encompasses design elements such as point, shape, space, measure, and direction, as well as design principles such as repetition, rhythm, balance, harmony, conformity, and sovereignty. The primary objective of the study is to examine Altunbezer's compositions within the context of design principles and to conceptually evaluate the relationship between the texts and design principles. As part of the study, the mosque's pediment inscriptions were documented through photographs. After the photographs were transferred to the computer, notable sections of the inscriptions related to their design principles were analyzed using Photoshop and AutoCAD software. According to the results obtained from these inscriptions, which were analyzed in terms of design and whose current situation was evaluated, it was determined that in some pediment inscriptions, repetition and rhythm were applied, in some, letters were dominant and written in different sizes depending on the composition form, and in some, the principle of balance was applied with letters written on the right and left, and almost each of the pediment inscriptions stood out with different design elements and principles. The pediment inscriptions of the Afyon Gedik Ahmet Pasha Mosque, which were analyzed in terms of design and evaluated in terms of their current condition, are also important in terms of revealing the artistic taste of İsmail Hakkı Altunbezer, an important calligrapher of her time. At this point, it is thought that the inscriptions that were aesthetically damaged by the interventions should be corrected by qualified artists in accordance with Altunbezer's approach.

Keywords: Afyon, Gedik Ahmet Pasha Mosque, İsmail Hakkı Altunbezer, Calligraphy, Design Principles

Geliş Tarihi/Received 22.08.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested 19.10.2025
Son Revizyon/Last Revision 03.11.2025
Kabul Tarihi/Accepted 24.02.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Betül ERİKOĞLU

E-mail: berikoglu84@gmail.com

Cite this article: Erikoğlu, B. (2026). Analysis of Afyon Gedik Ahmet Pasha Mosque pediment letters in terms of design principles. *Art Vision*, (56), 1-10.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1537106>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Gedik Ahmet Paşa (ö. 1482) tarafından Afyon'da yaptırılan külliye; cami, medrese, sıbyan mektebi ve hamamdan müteşekkildir. Caminin inşa tarihi ile ilgili kesin hüküm verilememekte, Paşa'nın Anadolu beylerbeyliği sırasında ve 1470 yılı civarında yapıldığı sanılmaktadır (Tanman, 1996, s. 544). Külliye'nin yapılış tarihini Aslanapa (2016), 1472 olarak belirtmektedir (s. 239). Karademir (2017), Ahmet Topbaşı kaynak göstererek caminin vakfiyesinin 1475 tarihli olduğunu ifade etmekte ve bunun, caminin bu tarihten kısa bir süre önce yaptırılmış olabileceğini düşündüğünü eklemektedir (s. 495).

Külliye; anıtsal boyutları, tasarım anlayışı ve süslemeleriyle Osmanlı sanatının Afyon'daki nadide örneklerinden biridir (Karademir, 2017, s. 495).

29,20 x 35,40 m. boyutlarında bir alanı kaplayan cami, beş kubbeli bir son cemaat yeri, kible eksenine yerleştirilmiş kare planlı ve kubbeli iki birimle bunlardan güneydekine açılan iki eyvanın meydana getirdiği "T" planlı bir harim ve harimin köşelerine bitişik dört tabhane mekânından meydana gelmektedir (Tanman, 1996, s. 544).

Cami, deprem ve yangından ötürü pek çok kez onarım geçirmiştir (Karademir, 2017, s. 496). Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1940 yılında tamir ettirilmiştir (Tanman, 1996, s. 544). Cami hariminde önemli hat yazıları ve kalem işi süslemeleri bulunmaktadır. Kalem işi süslemelerinin bir kısmı orijinal olup bir kısmı ise 1940 tamirinde yenilenmiştir (Karademir, 2017, s. 495). Subaşı (2002), restorasyon öncesi camideki yazıların, sonradan eklenmiş olması dikkate alınarak Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yeniden yazılmak üzere hattat İsmail Hakkı Altunbezer'e sipariş edildiğini, bu vesileyle Altunbezer'in restorasyon sırasında caminin yazılarını hazırladığını belirtir (s. 432). Ayrıca Subaşı (2002), Altunbezer'in yazıları 2-3 sene gibi bir sürede büyük ihtimalle İstanbul'da yazdığını ve zamanın kalem işi ustalarından Avni Usta tarafından duvarlara geçirildiğini ilave eder (s. 436).

Caminin kuzey cephesindeki Cuma suresi 10. ayetin yazılı olduğu kubbe yazısında hattat Mustafa Halim Özyazıcı'nın (ö. 1964) imzası bulunmaktadır. İmzanın altında yer alan tarih 1358/1939-1940'tır. Güney cephesindeki Cuma suresi 9. ayetin yazılı olduğu kubbe yazısında ise ketebe kaydı bulunmayıp yalnız 1358/1939-1940 tarihi yer almaktadır.

İsm-i Celal, İsm-i Nebi, Dört Halife ile Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in adlarının yazılı olduğu hatların ketebe ve tarih kaydı "Ketebehu Hakkı 1359" şeklinde, Hz. Hüseyin'in adının yazılı olduğu kitabeye yazılmıştır.

Caminin giriş kapısının iç tarafındaki üst kısımda "Yâ Hazret-i Bilâl-i Habeşî radiyallahu anh" yazılıdır. Bu yazıda ketebe ve tarih kaydı bulunmamaktadır.

Makaleye konu olan Nur suresi 61, 62, 63 ve 64. ayetlerin yazılı olduğu on dört alınlık yazısı, mihrabın sol tarafından başlanarak dört cihette bulunan pencere üstlerine yazılmış, mihrabın sağındaki pencerede ise son bulmuştur. Ketebe ve tarih kaydı ise sondan bir önceki yani batı cephesindeki 13. alınlık yazısına "Ketebehu Hakkı 1360" şeklinde yazılmıştır. Kalem işi tekniği ile siyah zemin üzerine işlenen yazılar celi sülüs ile kompoze edilmiştir. Sözlükte "üçte bir" manasına gelen sülüs, hat sanatında genellikle ağzı 3 mm. genişliğindeki kamış kalemle yazılan yazı çeşididir (Serin, 2010, s. 97). Sözlükte "iri, aşikâr, meydana çıkmış" anlamına gelen "celi" kelimesi ise, hat sanatında bir terim olarak her yazının belirli bir ölçüden sonra iri olarak yazılan şekline denir. Hat sanatında her yazı çeşidinin kendisine has bir ölçüsü vardır. Mesela sülüs yazısı normal olarak 2,5-3 mm kalınlığındaki kalemle yazılır. Yazı bu ölçüyü aştığı takdirde celileşmeye başlar (Alparslan, 1985, s. 27). Sülüs ile celi sülüs arasında harf şekilleri bakımından herhangi bir farklılık yoktur. Farklılıklar, ebat ile "harflerin bitiş kısımları ve bünyelerindeki tokluk" (Günüç, 1991, s. 57) ile ilgilidir. Nitekim "celi kelimesi bir yazı çeşidini değil karakterini ifade eder" (Alparslan, 1993, s. 265).

Caminin hat yazılarında tercih edilen celi sülüs yazı, dönemin estetik anlayışı ile birlikte İsmail Hakkı Altunbezer'in bireysel üslup özelliklerini de yansıtmaktadır. Bu nedenle alınlık yazılarının hattatı olan sanatkârın hayatı ve sanat eğitimi hakkında bilgi vermek makaleye konu olan yazıların bütüncül değerlendirilmesi açısından önem arz etmektedir.

8 Şubat 1873/10 Zilhicce 1289 tarihinde Ortaköy'ün Kuruçeşme semtinde dünyaya gelen İsmail Hakkı Altunbezer (Çelebi, 2016, s. 11), Hattat Mehmed İlmi Efendi'nin oğludur. Beş kuşağa kadar dedeleri hattattır. İsmail Hakkı, ilköğrenimini Aksaray Pertevniyal Valide Sultan İptidai Mektebi'nde, ortaöğrenimini ise Fatih Rüştüyesinde tamamladı. Babasından sülüs ve nesih, Sami Efendi'den tuğra, sülüs ve divani celilerini meşk etti (İnal, 1955, s. 97). Süheyl Ünver'in kaleme aldığı makalede, Altunbezer'in küçük yaşta babasından istifade ederek yetiştiği kendi ağzından uzunca anlatılmıştır (2010, ss. 62-70). Altunbezer, 1890 yılında Divan-ı Hümayun kalemine girdi. Önce ikinci, sonra birinci tuğrakeş oldu. Divanda sadece tuğra ile meşgul oldu (İnal, 1955, s. 98). 1891 yılında başladığı Sanayi-i Nefise Mektebi'nin resim şubesini 1897'de birincilik ile bitirdi, hâk bölümünden ise sağlık problemlerinden ötürü dördüncü yılında ayrıldı (Çelebi, 2016, s. 15). Akademi'de iken ressam İtalyan Valery'den ders aldı (Alparslan, 2004, s. 127). Altunbezer, tezhibi önce babasından sonra müzehhip ve mücellit olan Bahaüddin Efendi'den öğrendi (İnal, 1955, s. 98).

Çeşitli mekteplerde yazı ve resim (İnal, 1955, s. 98), Medresetü'l Hattatin'de ise celi sülüs ve tuğra muallimi oldu (Derman, 2011, s. 98). "Şark Tezyini San'atlar Mektebi" adı

ile açılan mektepte tezhip hocası oldu. Bu mektebin lağvı ile açılan “Güzel San’atlar Akademisi”nin “Türk Tezmini San’atlar Şubesi”nde tezhip öğretmeye devam etti. 20 Şaban 1365/19 Temmuz 1946’da vefat eden İsmail Hakkı Altunbezer, Karacaahmet kabristanına defnedildi (İnal, 1955, ss. 98-101).

Hattat Hakkı Bey, hezarfen, çok kabiliyetli, vukufu, nezih, hassas, ince ruhlu; ressam ve müzehiptir. Bildiklerini öğretmede cömert, resim, tezhip ve yazı ıstılahları hususunda derin bilgi sahibidir. Eski meşhur hattatların imzasız yazılarını maharetle tanır. Ailece sanat nezaheti içinde yaşayan Altunbezer, sanatseverlerin belirli günlerde kendisini ziyaret ettiği önemli bir hat sanatkârıdır (Ünver, 1955, s. 1).

Altunbezer’in çok sayıda levhalarının yanı sıra Mahmut Şevket Paşa Türbesi, Beyoğlu Kamer Hatun, Bakırköy Amine Hatun, Eskişehir Çarşı, Afyon Gedik Ahmet Paşa, Üsküdar Şemsi Paşa, Mihrimah Sultan, Üsküdar Büyük Selimiye, Zeynep Sultan ve Abdi Çelebi Camileri gibi mimari eserlerde de kitabeleri yer almaktadır.

İsmail Hakkı Altunbezer’in Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii alınlık yazılarının kompozisyon kurgusunu daha iyi kavrayabilmek adına tasarım öge ve ilkelerinin ele alınması gereklidir.

Hat Sanatında Tasarım Öge ve İlkeleri

Tasarım unsurlarının alt başlıkları nokta, çizgi, şekil, espas (boşluk), ölçü, renk, yön ile tasarım ilkelerinin alt başlıkları denge, oran, vurgu, egemenlik, tekrar, ritim, uyum, uygunluk, birlik, bütünlük gibi tasarım ilkeleri, bir eserin vücuda gelmesinde etken olan temel kriterlerdir.

Tasarım ilkeleri, sanat öğelerinin düzenlenmesine yardımcı olmaktadır. Bu ilkeleri doğru kullanan bir sanatçı, ilgi uyandıran bir sanat eseri meydana getirir. Bu eserler, güzel bir ritim ve hareket bütünlüğü gösterirler. Zikredilen öge ve ilkeler, iyi bir tasarımın temel kaidelerini açıklamada ve uygulamada yardımcı olan önemli unsurlardır (Özsoy & Ayaydın, 2016, ss. 9-10). Resim sanatının temel prensipleri nokta, çizgi, leke ve renk hat sanatında da kullanılan ana unsurlardır (Boydaş, 1994, s. 103).

Nokta, hat sanatında benzer harfleri ayırmak dışında, ölçü birimi olarak da kullanılır. Noktalar, ucu kesik kemiş kaleme tâbi olarak dört köşedir. Fakat estetik durumun gereği olarak yuvarlak nokta da kullanılabilir. Noktalar umumiyetle tasarım içerisinde ait olduğu harfe yakın olacak surette uygun yerlere yerleştirilir.

Noktaların art arda yazılması ile meydana gelen çizgi, harf olarak adlandırılan şekillerin temelini oluşturmaktadır. Müfret ve mürekkep şekillerden oluşan harf ve kelimeler, çok çeşitli şekillerde yazılıp kompoze edilebilirler. Bu noktada hat sanatında farklı bir yazılış şekli olarak visaktan söz edilebilir.

Kompozisyonda harflerin daha iyi düzenlenmesi, alandan tasarruf gibi nedenlerle birleşik yazılan harflerden biri ayrılarak diğer harfe visak denilen bir bağla kural dışı birleştirilebilir. Visak, mekanı etkin kullanmayı sağlamakla birlikte harfler içinde şekil birliği de sunmaktadır.

Tasarımı meydana getiren ibareler, harf aralarındaki boşluklara dikkat edilerek düzenlenir. Harf aralarındaki boşluk ne çok fazla ne de çok az olmalıdır. Harfleri çok sıkışık ya da seyrek yazmadan ideal ölçülerde boşluk bırakmalıdır. Bazı harfler, yapısındaki yatay, dikey ve diyagonal yönleri bakımından, bazı harflerde ebatları itibarıyla kompozisyon içerisinde algıyı üzerinde toplamaktadır. Ebadı itibarıyla geniş yer kaplayan harfler de umumiyetle bir arada yer aldığı harfler arasında egemen unsur olmaktadır.

Ritim, bir kompozisyonda öğelerin tekrar etmesiyle hareketi gösteren temel tasarım ilkesidir ve tekrar üzerine şekillenirler (Öztuna, 2007, ss. 32-36). En az üç aynı ögenin düzenli aralıklarla bir araya gelmesi ritmi meydana getirir.

Denge; kompozisyonu oluşturan unsurları, belli bir noktada yoğunlaştırmadan düzenlemekle ilgilidir. Hat sanatında denge; harfler, hareke vs. işaretler ile noktaların; boşluk-doluluk dengesi, renk dengesi, aynı ya da benzer ölçüdeki harflerin karşılıklı yazılması gibi hususlarla sağlanmaya çalışılır.

Egemenlik, tasarımı oluşturan bir ya da birden fazla unsurun, diğer unsurlar arasında hakim olması durumudur. Egemenlik, tasarım içerisinde harf ya da harflerin daha büyük yazılması ile vurgulanarak meydana getirilebilir. Hat sanatında harfler, çok çeşitli şekillerde yazılabilir. Tasarım yapılırken aynı ya da uygun harflerin bir arada kurgulanması ya da farklı harflere keşide verilerek uyumlu hale getirilmesi uyum ilkesini oluşturan unsurlardır. Hat sanatında uygunluk bahsi içerisinde değerlendirilebilecek tetabuk adlı bir tasarlama şekli bulunmaktadır. Uyma, uygun düşme anlamlarına gelen tetabuk, bir arada kompoze edilecek farklı harflerin benzer şekillerinin ortak kullanılmasına denir. Tetabuk, tasarımın estetik bakımdan ihtiyacını karşılamakla birlikte mekândan tasarruf sağlamaya da imkân verir. Uygunluk bahsi içerisinde zikredilebilecek bir başka husus mekân-mana uygunluğudur. Boydaş (1994), İslam kültüründe hiç bir zaman dekoratif bir sanat olmayan hattın, yazıldığı alanlara umumiyetle mana bakımından bağ kurularak uygundığını belirtir (s. 74).

Uyum dışında farklı yönlere doğru yazılan harfler de tasarımı hareketli kılan, zıtlığa ve çeşitliliğe sahip şekillerdir.



Hat sanatkârı da, farklı şekillere sahip bu harfleri tasarlayarak kompozisyonu meydana getirir. Kompozisyonu meydana getiren harf ve işaretler bütünün birer parçasıdır. Sanatkârın nihai gayesi, parçaları kompoze ederek tasarım unsur ve ilkeleri eşliğinde birlik ve bütünlüğe ulaşmaktır.






Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii Alınlık Yazılarının Metni, Okunuşu ve Anlamları

Mihrabın sol tarafından başlanarak sırasıyla pencere üstlerine uygulanıp mihrabın sağındaki pencerede son bulan on dört alınlık yazısı; metni, okunuşu ve anlamları ile yazılarak tablo halinde verilmiştir.

Tablo 1

Gedik Ahmet Paşa Camii Alınlık Yazıları

1. Alınlık Yazısı	
Metni:	فاذا دخلتم بيوتا فسلموا على انفسكم
Okunuşu:	"Fe-izâ dehaltum büyüten fesellimû alâ enfusikum" (Nur Suresi 24/61)
2. Alınlık Yazısı	
Metni:	تحية من عندالله مباركة طيبة
Okunuşu:	"Tahiyeten min indillahi mubâreketen tayyibe(ten)" (Nur Suresi 24/61)
3. Alınlık Yazısı	
Metni:	كذلك بين الله لكم الايات لعلمكم تعقلون
Okunuşu:	"Kezalike yubeyyinnallahu lekumu'l-âyatî leallekum ta'kilün" (Nur Suresi 24/61)
Anlamı:	"Evlere girdiğinizde, Allah katından mübarek ve güzel bir selamlama ile kendinize birbirinize selam verin. Düşünesiniz diye Allah size ayetlerini işte böyle açıklıyor." (1. 2. ve 3. alınlık yazılarındaki ayetin meali) (Nur Suresi-61. Ayet Tefsiri, t.y.).
4. Alınlık Yazısı	
Metni:	انما المؤمنون الذين امنوا بالله ورسوله
Okunuşu:	"İnnemâ'îl-mü'minûne'l-lezîne âmenû billâhi verasûlihi" (Nur Suresi 24/62)

5. Alınlık Yazısı	
Metni:	واذا كانوا معه على امر جامع لم يذهبوا
Okunuşu:	"Ve izâ kânû me'ahu alâ emrin câmi'in lem yezhebû" (Nur Suresi 24/62)
6. Alınlık Yazısı	
Metni:	حتى يستأذنه ان الذين يستأذنونك
Okunuşu:	"Hattâ yeste'zinûhu inne'l-lezîne yeste'zinûneke" (Nur Suresi 24/62)
7. Alınlık Yazısı	
Metni:	اولئك الذين يؤمنون بالله ورسوله
Okunuşu:	"Ulâike'l-lezîne yu'minûne billâhi verasûlihi" (Nur Suresi 24/62)
8. Alınlık Yazısı	
Metni:	فاذا استأذنونك لبعض شأنهم فأذن لمن شئت
Okunuşu:	"Fe izâste'zenûke liba'di şe'nihim fe'zen limen ş'te" (Nur Suresi 24/62)
9. Alınlık Yazısı	
Metni:	منهم واستغفر لهم الله ان الله غفور رحيم
Okunuşu:	"Minhum vestağfir lehummullah innallahê gâfûrun rahîm(un)" (Nur Suresi 24/62)

“Müminler ancak Allah’a ve resulüne iman edenlerdir ve onunla ortak bir iş için toplanmış iken kendisinden izin almadan çekip gitmeyenlerdir. Senden izin isteyenler, evet işte onlar Allah’a ve resulüne hakkıyla iman edenlerdir.

Anlamı: Bazı özel işlerinden dolayı senden izin istediklerinde onlardan dilediğine izin ver ve Allah’tan onların bağışlanmasını dile. Kuşkusuz Allah çok bağışlar, çok esirger. (4. 5. 6. 7. 8. ve 9. alınlık yazılarındaki ayetin meali) (Nur Suresi-62. Ayet Tefsiri, t.y.).

10. Alınlık Yazısı



Metni: لا تجعلوا دعاء الرسول بينكم كدعاء بعضكم بعضا

Okunuşu: “Lâ tec’alû du’âe’r-rasûli beynekum kedu’â-i ba’dikum ba’dâ(an)” (Nur Suresi 24/63)

11. Alınlık Yazısı



Metni: قد يعلم الله الذين يتسللون منكم لو اذا فليحذر الذين

Okunuşu: “Kad ya’lemullâhu’l-lezîne yetesellelûne minkum livâzâ(en) felyahzeri’l-lezîne” (Nur Suresi 24/63)

12. Alınlık Yazısı



Metni: يخالفون عن امره ان تصيبهم فتنة او يصيبهم عذاب اليم

Okunuşu: “Yuhâlifûne an emrihi en tusîbehum fitnetun ev yusîbehum azâbun elîm(un)” (Nur Suresi 24/63)

Anlamı: “Resulün çağrısını aranızda, birinizin diğerini çağırması gibi görmeyin. Aranızdan gizlice sıvışıp gidenleri Allah elbette bilir. Onun emrine aykırı davrananlar başlarına ya bir belanın gelmesinden yahut can yakan bir cezaya çarpılmaktan korksunlar!” (10. 11. ve 12. alınlık yazılarındaki ayetin meali) (Nur Suresi-63. Ayet Tefsiri, t.y.).

13. Alınlık Yazısı



Metni: الا ان لله ما فى السموات والارض قد يعلم ما انتم عليه

Okunuşu: “Elâ inne lillâhi mâ fî’s-semâvâti ve’l-ard(i) kad ya’lemu mâ entum aleyhi” (Nur Suresi 24/64)

Anlamı:

14. Alınlık Yazısı



Metni: ويوم يرجعون اليه فينبئهم بما عملوا والله بكل شىء عليم

Okunuşu: “Ve yevme yurce’ûne ileyhi feyunebbi-uhum bimâ amilû vallahu biküllî şey’in alîm(un)” (Nur Suresi 24/64)

Anlamı: “Evet, göklerde ve yerde olan her şey şüphesiz Allah’a aittir. O şu andaki durumunuzu da, O’na götürüldükleri zamandaki durumu da iyi bilir. O zaman kendilerine de yapıp ettiklerini bir bir haber verecektir. Allah her şeyi bilmektedir.” (13. ve 14. alınlık yazılarındaki ayetin meali) (Nur Suresi-64. Ayet Tefsiri, t.y.).

Yöntem

Bu çalışma; Hattat İsmail Hakkı Altunbezer’in Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii alınlık yazılarının tasarım kurgusunu nokta, şekil, espas (boşluk), ölçü, yön gibi tasarım öğeleri ile tekrar, ritim, denge, uyum, uygunluk, egemenlik gibi tasarım ilkelerine göre incelemektedir. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, hat sanatının estetik mükemmeliyete eriştiği dönemin önemli bir sanatkârı olan Altunbezer’in yapmış olduğu kompozisyonları, tasarım ilkeleri bağlamında inceleyerek yazının, tasarım kaideleri arasındaki ilişkisini kavramsal çerçevede değerlendirmektir.

Bu araştırmada veri toplama yöntemi olarak görsel döküman incelemesi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında camide yer alan alınlık yazıları, fotoğrafları çekilmek suretiyle belgelenmiştir. Fotoğraflar, yazıların kompozisyon kurgusu açısından değerlendirilmesinde temel veri olarak kullanılmıştır. Çekilen fotoğraflar bilgisayara aktarıldıktan sonra yazıların tasarım ilkeleri ile ilgili dikkati çeken kısımları, Photoshop ve Autocad yazılımlarından yararlanılarak çizilip renklendirilmiştir. Görsel döküman incelemesi sayesinde, hat yazılarının tasarım ilkeleri bağlamındaki düzeni ve estetik bütünlüğü incelenmiş; elde edilen bulgular, geleneksel sanat

anlayışıyla evrensel tasarım kaideleri arasındaki ilişkileri ortaya koymak amacıyla yorumlanmıştır.

Bulgular

Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii Alınlık Yazılarının Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi

İsmail Hakkı Altunbezer tarafından celi sülüs ile Nur suresi 61, 62, 63 ve 64. ayetlerin yazıldığı on dört alınlık yazısı; tasarım öge ve ilkelerine göre analiz edilmiştir. Bu değerlendirmeye göre elde edilen bulgular aşağıda ifade edilmiştir.

1. Alınlık Yazısı

Görsel 1

Mihrabın Sol Tarafındaki Alınlık Yazısı



Yukarıdaki alınlık yazısında dikey harfler, belirli aralıklarla dengeli şekilde yerleştirilmiştir. Açık mavi ile renklendirilmiş "büyüten" kelimesindeki "elif" harfi, ideal ölçüsünden uzun yazılmıştır. Zikredilen "elif" ile sol tarafındaki "enfusikum" kelimesinde bulunan "elif" harfi, kompozisyonun orta kısmında yer aldığından denge vazifesi görmektedir. İkişer "fe" başları ile "vav" harfleri, "dal ile zel" ve iki "sin" harfi tekrar, üç "elif" harfi ise ritim ilkesine uygun düşmektedir. Harflerin dışında tekrar ve ritme örnek olan hareke vs. işaretlerde bulunmaktadır. Kitabenin alt kısmında harflerin tamamlamadığı boşluklar nokta, hareke ve mühmel işaretler kullanılarak tamamlanmıştır. Sağ tarafta bulunan küplü "hı" ile sol taraftaki "kef" harfi, ebatları itibariyle egemen harfler arasında zikredilebilir (Görsel 1).

2. Alınlık Yazısı

Görsel 2

Doğu Tarafındaki Alınlık Yazısı 1



Bu tasarımdaki denge unsuru, orta kısma denk geldiği için ideal ölçüsünden uzun yazılan "mubârek" kelimesindeki "elif" harfidir. Bir diğer denge unsuru, sağ ve sol tarafta yer alan "elif" harfleridir. Bu alınlık yazısındaki egemen harf, sol alt kısımdaki "boru kef'tir (Görsel 2).

3. Alınlık Yazısı

Görsel 3

Doğu Tarafındaki Alınlık Yazısı 2



Kitabenin orta kısmındaki üst üste yazılan "ayn" harfleri, tekrara uygun düşmektedir. İbarede bulunan üç "kef" harfinin biri boru şeklinde yazılmıştır. Diğer iki "kef" harfi serenlidir. Üst kısma yazıldığından mütevellit "lekum" kelimesindeki serene, "leallekum" kelimesindeki serene göre daha kısadır. Kitabenin sol alt kısmındaki harflerin tamamlamadığı boşluk, nokta ve mühmel işaretler kullanılarak tamamlanmıştır (Görsel 3).

4. Alınlık Yazısı

Görsel 4

Doğu Tarafındaki Alınlık Yazısı 3



Dikey harfler, muhtelif uzunluklardadır. Orta kısma ideal ölçüsünden uzun yazılan "elif" harfi, tasarımı dikey olarak iki eşit parçaya ayıran denge unsurudur. Sağ tarafta bulunan iki "elif", "el-mü'minûne ve âmenû" kelimelerindeki "mim, nun ve vav" harfleri tekrar, ok ile gösterilen üç "vav" harfi de eşit aralıklarla aynı şekillerde yazıldığından ritim ilkesine uygun düşmektedir. Bir diğer ritim örneği, tasarımın sol alt tarafında yan yana yazılan "ra ve vav" harflerinin mürsel kısımlarıdır (Görsel 4).

5. Alınlık Yazısı

Görsel 5

Doğu tarafındaki alınlık yazısı 4



Dikey harfler, muhtelif uzunluklardadır. Tasarımın sol kısmına doğru iki küplü harf kullanılmıştır. Üstteki küplü harf, alttakine göre daha ufaktır. Sağ ve sol tarafta bulunan "vav" harfleri, tasarımdaki denge unsurlarıdır (Görsel 5).

6. Alınlık Yazısı

Görsel 6

Doğu Taraftaki Alınlık Yazısı 5



Bu kitabedeki ibarede “yeste’zinûhu ve yeste’zinûneke” şeklinde iki benzer kelime bulunduğundan “ye, sin, te, zel, nun ve vav” harfleri tekrara uygun düşmektedir. “Yeste’zinûhu” kelimesindeki “elif” harfi tasarımın orta kısmında yer aldığı için daha uzun, “yeste’zinûneke” kelimesindeki “elif” harfi ise son kısımda bulunduğu için daha kısa yazılmıştır. Kompozisyonun sağ kısmındaki iki “elif” harfi dışında hareke vs. işaretler arasında da tekrar ve ritmin meydana geldiği örnekler mevzubahistir. Bu işaretler arasında en dikkat çeken kalın kalemle yazıldığından orta ve sol üst kısımda bulunan hemze işaretleridir. Ortadaki hemze aynı zamanda denge unsurudur. Bu kitabede bulunan dikey harfler de muhtelif uzunluklardadır (Görsel 6).

7. Alınlık Yazısı

Görsel 7

Kuzey Taraftaki Alınlık Yazısı 1



Dikey harfler, muhtelif uzunluklardadır. İki mürsel ve mukavver “vav” harfleri tekrar ilkesine uygundur. Tasarımın üst orta kısmında yer alan “nun” harfi, denge vazifesi görmektedir (Görsel 7).

8. Alınlık Yazısı

Görsel 8

Kuzey Taraftaki Alınlık Yazısı 2



Caminin giriş kapısının sağında bulunan bu yazıyı maalesef bir bütün olarak görmek mümkün bulunmamaktadır. Çünkü müezzin mahfili, yazının bir kısmını kapatacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu alınlık yazısında Nur suresi 62. ayetin son kısımları yazılıdır. Dikey harflerin muhtelif uzunluklarda yazıldığı, tekrar ilkesine uygun düşen harflerin bulunduğu görülmektedir (Görsel 8).

9. Alınlık Yazısı

Görsel 9

Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 1



Bu alınlık yazısının görülebilmesi için mahfile çıkılması gerekmektedir. Mahfilden daha iyi görülse de son kısma korkuluk denk geldiğinden yazının bütün olarak görüntüsü elde edilememektedir. Bu yazının orta kısmında bulunan “elif” ile sağ ve sol kısımda yazılı olan iki “lafzatullah” denge vazifesi görmektedir. İki “lafzatullah”, iki “mim”, “fe ve vav” başları ile “elif” harfleri tekrara örnektir. Yakın mesafeden inceleme imkânı elde edildiği için alınan ölçülere göre yazı alanının eni 1 metre 85 cm, orta kısmından boyu ise 93 cm’dir. İki lafzatullah arasındaki “elif” harfinin boyu 54 cm, yazının kalem kalınlığı ise 3.5 cm’dir (Görsel 9).

10. Alınlık Yazısı

Görsel 10

Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 2



Bu kitabede, hat sanatında farklı harflerin benzer kısımlarının ortak kullanılması ile gerçekleştirilen bir tetabuk örneği yer almaktadır. Yukarıda yeşil ile renklendirilen harf, hem “tec’alû” kelimesindeki “lam” hem de “du’âe” kelimesindeki “elif” harfi ile ortak kullanılarak tetabuk yapılmış böylece mekândan tasarruf sağlanmıştır. Tasarımın orta kısmında, ayette geçen “kedu’â-i” kelimesindeki “kef” harfi yerine “lam” harfi kullanılarak bir imla hatası yapıldığı görülmektedir (Görsel 10).

Görsel 11*Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 3*

Aynı kitabedeki “ba’dikum ba’dâ(an)” kelimelerinde bulunan “be, ayn ve dad” harflerinin aynı şekillerde yazılması ile tekrar ilkesi meydana gelmiştir. Bu ilkenin meydana geldiği diğer örnekler, “lam, ayn, vav ve kef” harfleridir (Görsel 11).

Görsel 12*Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 4*

“Bir grafik anlatımda aynı doğrultuda birbirine eklenmiş olan grafik temel tasarım elemanları devamlılık ilkesiyle tek eleman olarak algılanır” (Kızıl, 2000, s. 55). Hat kompozisyonlarında da peş peşe denk getirilerek yazılan harfleri, zihin bir bütün olarak algılama eğilimi gösterir. Yukarıdaki tasarımda “kef” harflerinin serenleri, aynı hizada yazıldığından devamlılık ilkesine uygun düşmektedir. Buna uygun bir diğer örnek sağ kısımda “cim ve ayn” harflerinde görülmektedir. Ortada yazılı olan “ayn” harfi, “cim” harfinin üst kısmı ile aynı hizaya denk geldiğinden tek çizgi gibi algılanmaktadır. Kompozisyonda ortaya yakın kısımda bulunan iki dikey harfin uzunluğu dikkat çekmektedir (Görsel 12).

11. Alınlık Yazısı**Görsel 13***Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 5*

Bu alınlık yazısında tekrara uygun düşen harfler, “kef, fe, vav, dal ve elif” harfleridir (Görsel 13).

Görsel 14*Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 6*

Aynı kompozisyonun ortasında bulunan dikey harfler, “minkum” kelimesindeki serenli kef ve küplü harfler denge sağlayan unsurlardır. Serenli kef ve küplü harfler, dengenin yanı sıra ebatları itibariyle egemen harfler arasındadır. Dikey harflerin ortasına diyagonal şekilde yazılan serenli kef, aynı zamanda hareketlilik sağlayan bir unsurdur. Küplü harflerin diyagonal yönde kurgulanışı ise diyagonal olan “kef” serenine nazire gibidir (Görsel 14).

12. Alınlık Yazısı**Görsel 15***Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 7*

Dikey harflerin muhtelif uzunluklarda olduğu bu kitabede tekrara uygun düşen harfler “sad, be, he, ye ve mim” ile başta yazılan “fe, vav ve nun” harfleridir. Sol üst tarafta yazılı olan “azâbun” kelimesindeki be harfi mürsel yazılmış olması bakımından dikkat çekmektedir (Görsel 15).

13. Alınlık Yazısı**Görsel 16***Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 8*

Bu alınlık yazısında “elif, vav, fe ve kaf” başları tekrara uygun düşen harflerdir. Orta kısımda bulunan “vav” harfleri eşit aralıklarla yazılmış olduğundan ritme de uygun düşmektedir. “Lam-elif” harfi, diyagonal şekle sahip olması bakımından hareketlilik sağlamakla birlikte denge vazifesi de görmektedir (Görsel 16).

Nur suresi 64. ayet, bir sonraki yani minber ve mihrap arasındaki pencerede bitmesine rağmen İsmail Hakkı Altunbezer "Ketebehu Hakkı" şeklindeki ketebe kaydını, bu kitabenin alt kısmına yazmıştır. Subaşı (2002), hattatın ayetteki "semâvât" kelimesindeki alt boşluğunu sonraki pencerenin alınlık yazısına göre daha uygun bulmuş olabileceğini belirtmiştir (s. 435). Hicri 1360 tarihi de kitabenin sol alt kısmına yazılmıştır (Görsel 16).

Görsel 17

Batı Taraftaki Alınlık Yazısı 9

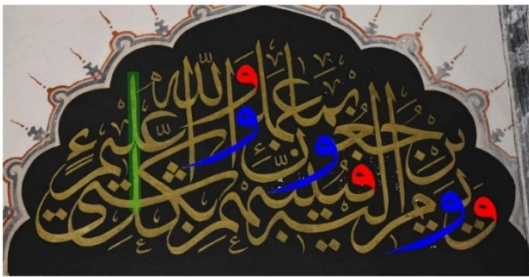


Yukarıdaki aynı alınlık yazısının orta kısmına denk gelen "semâvâti" kelimesindeki ok ile gösterilen "mim" harfi, ardından gelen "vav" harfine birleştirilmeden kaide dışı bitştirilerek yazılmıştır. Bitştirilmeden birleştirilip yazılıysaydı "vav" harfi kompozisyon sınırının altında kalacaktı. "Mim" in bitştirilerek yazılması "vav" harfinin kompozisyon sınırı içinde kalmasına olanak sağlamıştır. Kompozisyonun son kısmında başlangıç kısımları farklı, son kısımları aynı olup üst üste yazılan "mim" harfleri, uygunluk ve uyum ilkesine uygundur (Görsel 17).

14. Alınlık Yazısı

Görsel 18

Güney Taraftaki Alınlık Yazısı



Kitabenin sol tarafında bulunan "biküllî ve alîm(un)" kelimelerindeki "lam" harfleri, alt alta yazılmış olması bakımından devamlılık ilkesine uygun düşmektedir. Üst orta kısımda bulunan dikey harfler denge vazifesi görmektedir, kompozisyona diyagonal yönde konumlandırılan "mürsel vav" harfleri ile "vav ve fe" başları ritme uygun düşmektedir (Görsel 18).

Sonuç ve Öneriler

Hat sanatının 20. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden biri olan İsmail Hakkı Altunbezer'in Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii için 1360/1941-42 tarihinde kompoze ettiği alınlık yazıları,

tasarım unsur ve ilkelerinin alt başlıkları olan nokta, şekil, espas (boşluk), yön, ölçü, denge, tekrar, ritim, egemenlik, uyum ve uygunluk bakımından değerlendirilmiştir.

Alınlık yazıları, yarım daire şeklinde kompoze edilmiştir. Allah lafızları, tasarımların üst kısımlarında yer almaktadır. Dikey harfler, yarım daire olan kompozisyon şekillerine bağlı olarak muhtelif uzunluklardadır. Zikredilen harfler, yarım dairenin kısa olan sağ ve sol kısımlarında ideal boyutta, uzun olan orta kısmında ise ideal ölçülerinden uzun yazılmıştır.

Ebat olarak büyük olan harfler, algıyı üzerlerinde toplamaktadır. İncelediğimiz alınlık yazılarında küplü harfler, boru ve serenli kef egemen harfler arasındadır.

Aynı kelimeler ya da aynı harflerin yer aldığı benzer kelimeler var ise bu harfler aynı şekillerde yazılmıştır. Bu da tekrar ve ritim ilkesini meydana getirmiştir. Bu bağlamda en çok dikkat çeken örnekler 4, 6, 11 ve 15. görselde yer almaktadır. Harfler dışında bazı hareke vs. işaretlerde tekrar ve ritme örnek teşkil etmektedir.

Caminin kuzey ve batı tarafında yer alan iki alınlık yazısı (Görsel 8, 9), önüne müezzin mahfili konumlandırıldığından aşağıdan görülememektedir. Batı taraftaki yazı, ancak mahfile çıkıldığında görülebilmektedir. Kuzey taraftaki yazının orta kısmı ise önüne merdiven denk geldiğinden okunamayacak şekilde kapanmıştır. Batı taraftaki yazının ölçüsü müezzin mahfilinden alınabilmektedir. Bu ölçülere göre yazı alanının eni 1 metre 85 cm, orta kısmından boyu ise 93 cm'dir. Yazının kalem kalınlığı ise 3.5 cm'dir (Görsel 9).

Batı tarafta yer alan 10. alınlık yazısında "tec'alû" kelimesindeki "lam" ve "du'âe" kelimesindeki "elif" harfi ortak kullanılarak tetabuk yapılmış böylece mekândan tasarruf sağlanmıştır (Görsel 10).

Zikredilen 10. alınlık yazısının orta kısmında bir imla hatasının yapıldığı görülmektedir. Bu hataya göre ayette geçen "kedu'â-i" kelimesindeki "kef" harfi yerine "lam" harfi kullanılmıştır (Görsel 10).

Hat tasarımlarında art arda denk getirilerek yazılan benzer harfleri zihin bir bütün olarak algılamaya eğilimlidir. 10. ve 14. alınlık yazısında aynı hizaya denk getirilerek yazılan harflerin devamlılık ilkesine uygun olduğu görülmektedir (Görsel 12, 18).

Hat sanatında metin, teşrifat olarak adlandırılan okunuş sırasına göre yazılmaktadır. Teşrifata dikkat edilerek yazılan yazıda harfler zemine dengeli şekilde yerleştirilmeye çalışılır. Değerlendirilen alınlık yazılarında da denge vazifesi gören harf ve işaretler bulunmaktadır. Orta kısımlarda yer alan dikey harfler başta olmak üzere serenli kef, lam-elif, nun harfi ile hemze işareti; sağ ve solda bulunan küplü harfler, vav harfleri ve lafzallah denge vazifesi gören harflerdir.

Kitabelerdeki harflerin tamamlamadığı boşluklarda; nokta,

hareke, mühmel ve tezyini işaretler dengeli şekilde yerlerini almışlardır. Tablo-1’de bulunan 14 kitabe bütün olarak incelendiğinde her bir alınlık yazısının boşluk-doluluk bakımından denge içinde olduğu görülmektedir. Yalnızca ikinci alınlık yazısı diğer kitabelere göre daha seyrektrir.

Alınlık yazılarına yapılan yanlış müdahaleler neticesinde harflerin bünyelerinin bozulduğu görülmektedir. Bu bozulmanın en iyi anlaşılacağı örneklerden biri 11. alınlık yazısının sağ üst köşesinde bulunan “lafzatullah”tır (Görsel 13). “Lafzatullah”ın birinci dışının alt kısmı belirgin şekilde bozulmuştur. Yer yer bozulan harflere rağmen Altunbezer’in kompozisyon hakimiyeti açıkça görülmektedir.

Alınlık yazılarında yer alan Nur Suresi 61-64. ayetlerin ilettiği hem bireysel hem toplumsal davranış düzenini belirleyen mesajlar, caminin toplumsal yapısına paralel bir düzen ve disiplin anlayışı ile örtüşür. Bu yönüyle yazılar, cami mekânında toplumsal birlik ve disiplinin sembolü olarak bir mekân-mana bütünlüğü oluşturmaktadır.

Sonuç olarak yapılan analizlerle hemen hemen her bir alınlık yazısının farklı tasarım unsur ve ilkeleri ile öne çıktığı tespit edilmiştir. Tasarım açısından analizi yapılan ve mevcut durumu değerlendirilen Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii’nin alınlık yazıları, devrinin önemli hattatı İsmail Hakkı Altunbezer’in sanat zevkini ortaya koyması bakımından ayrıca önem arz etmektedir. Bu noktada yapılan müdahalelerle estetik bakımdan bozulan yazıların ehil sanatkarlar vasıtasıyla Altunbezer’in tavrına uygun şekilde düzeltilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that she did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

- Alparslan, A. (1985). İslâm yazı çeşitleri: 3 celi sülüs. *Sanat Dünyamız*, 11(33), 27-33.
- Alparslan, A. (1993). Celi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 7, ss. 265-267) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Alparslan, A. (2004). *Osmanlı hat sanatı tarihi* (2. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Aslanapa, O. (2016). *Türk sanatı* (14. baskı). Remzi Kitabevi.

- Boydâş, N. (1994). *Ta’lik yazıya plastik değer açısından bir yaklaşım*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çelebi, A. Z. (2016). *Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e bir hattatın portresi: Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946)* (Tez No. 465572) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Derman, M. U. (2011). Ölümünün yirmi beşinci yıldönümünde Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer. *Ömrümün Bereketi* (Cilt 1, ss. 92-106) içinde. Kubbealtı Neşriyatı.
- Günüç, F. (1991). *XV.-XX. yüzyıl Osmanlı dînî mîmârisinde celi sülüs hattı uygulama ve teknikleri* (Tez No. 17374) [Doktora tezi Selçuk Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Tez Merkezi.
- İnal, M. K. (1955). *Son hattatlar*. Maarif Basımevi.
- Karademir, M. (2017). Afyon Gedik Ahmet Paşa Cami taçkapısı. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (38), 493-506. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/402719>
- Kızıl, F. (2000). *Objelerin iki-üç boyutlu grafik anlatımı ve zihinde canlandırma*. Mimar Sinan Üniversitesi Yayını.
- Nur Suresi-61. Ayet Tefsiri*. (t.y.). Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2852/61-ayet-tefsiri>
- Nur Suresi-62. Ayet Tefsiri*. (t.y.). Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2853/62-ayet-tefsiri>
- Nur Suresi-63. Ayet Tefsiri*. (t.y.). Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2854/63-ayet-tefsiri>
- Nur Suresi-64. Ayet Tefsiri*. (t.y.). Diyanet İşleri Başkanlığı Kur’an-ı Kerim. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/N%C3%BBr-suresi/2855/64-ayet-tefsiri>
- Özsoy, V., & Ayaydın, A. (2016). *Görsel tasarım öge ve ilkeleri* (1. baskı). Pegem Akademi.
- Öztuna, H. Y. (2007). *Görsel iletişimde temel tasarım* (1. baskı). Tıbyan Yayıncılık.
- Serin, M. (2010). *Hat sanatı ve meşhur hattatlar* (4. baskı). Kubbealtı Neşriyatı.
- Subaşı, H. (2002). Hattat İsmail Hakkı Altunbezer ve Afyon Gedik Ahmet Paşa Camii yazıları. M. Sarlık (Haz.), *VI. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu bildirileri* (ss. 429-452) içinde. Afyon Belediyesi Yayınları.
- Tanman, M. B. (1996). Gedik Ahmed Paşa Külliyesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 13, ss. 544-547) içinde. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ünver, A. S. (1955). *Hattat ve tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer hayatı ve eserleri* (50 San’at Sever Serisi, No. 13). Kemal Matbaası.
- Ünver, A. S. (2010). Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey. Y. Çağlar, (Haz.), *Bir fotoğrafın aynasında İstanbul’un meşhur hattatları* (ss. 58-75) içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

Bernard Palissy Çömleklerinin İzini Sürmek

Tracing Bernard Palissy's Pottery

Eser ŞENSILAY SARIKAYA ¹ 

¹Çankırı Karatekin Üniversitesi,
Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Seramik Bölümü, Çankırı, Türkiye



öz

Fransız çömlekçi Bernard Palissy'nin, Fransa'ya yaymış olduğu Protestan inancı ve çömleklerine ilham kaynağı olan Calvinizm öğretilerinin sanatını anlamak, eserlerini değerlendirmek ve Palissy'ye ait olduğu iddia edilen çömleklerin orijinalliğini belirlemek açısından eksik vurgulandığı görülmektedir. Palissy'ye ait çömleklerin neden yoğun ve ayrıt edilmesi zor şekilde taklit edildiğini açıklamaya yönelik tespitlerin az sayıda oluşu, Palissy'ye ait çömleklerle taklitlerin birbirinden ayrıt edilmesinde zorluklara sebep olmuştur. Bu noktada Palissy'nin çömleklerinin neden bu denli taklit edildiği ve taklitleriyle farklarını tespit etmek araştırmanın amacını oluşturmuştur. Araştırmada, Bernard Palissy'nin yaşamına dair detaylar ışığında seramik üretimine yönelimi, seramik üretiminde amaçladığı noktaya varmak için uzun yıllar süren uğraşları ve yaşadığı dönemde oldukça popüler hale gelen çömleklerinin, ölümünün ardından Fransa'dan başlayarak kıtalararası yayılan etkisi ele alınmıştır. Araştırmanın kapsamını 16. yüzyıl Palissy çömlekleri ile 19. yüzyıl Palissy taklitlerini karşılaştıran literatür ve örnekler, çağdaş dönemde ise Palissy'den etkilenen seramik sanatçıların eserleri oluşturmaktadır. Araştırmada Palissy'nin ölümünden sonra haleflerinin ürettiği taklit seramiklerle Palissy'nin seramikleri arasındaki ayrıt edici farklar irdelenmiş, günümüzde Palissy'nin seramiklerinden etkilenen sanatçılar ve eserleri örneklendirilmiştir. Araştırma bulguları arasında Bernard Palissy'nin eserlerinin yalnızca ilginç görünüşleri ve kolay uygulanabilir ve çoğaltılabilir şekillendirme yöntemi sebebiyle değil, dini inancını yansıtmaya biçiminin takipçileri tarafından sürdürülmesi istenmesi sebebiyle de taklit edildiği yer almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bernard Palissy, Calvinizm, Çömlekçilik, Sanat

ABSTRACT

It appears that the Protestant faith spread throughout France by the French potter Bernard Palissy, and the Calvinist teachings that inspired his pottery, are insufficiently emphasized in understanding his art, evaluating his works, and determining the authenticity of pottery claimed to be by Palissy. The scarcity of findings explaining why Palissy's pottery is so frequently and indistinguishably imitated has made it difficult to distinguish between genuine Palissy pottery and its imitations. Therefore, the aim of this research is to determine why Palissy's pottery is so widely imitated and to identify the differences between his originals and the imitations. The study examines Bernard Palissy's life details, his inclination towards ceramic production, his years of effort to achieve his goals in ceramics, and the influence of his pottery, which became quite popular during his lifetime and spread across continents after his death, starting from France. The scope of this research includes literature and examples comparing 16th-century Palissy pottery with 19th-century imitations of Palissy, as well as works by contemporary ceramic artists influenced by Palissy. The study examines the distinctive differences between Palissy's original ceramics and the imitation ceramics produced by his successors after his death, and provides examples of contemporary artists and their works influenced by Palissy's ceramics. Among the research findings is the observation that Bernard Palissy's works were imitated not only because of their interesting appearance and easily applicable and replicable shaping method, but also because his followers wished to continue the style that reflected his religious beliefs.

Key Words: Bernard Palissy, Calvinism, Pottery, Art

Geliş Tarihi/Received 14.11.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested 10.12.2025
Son Revizyon/Last Revision 16.12.2025
Kabul Tarihi/Accepted 02.02.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Eser ŞENSILAY SARIKAYA

E-mail: esersensilay@gmail.com

Cite this article: Şensilay Sarıkaya, E. (2026).

Tracing Bernard Palissy's pottery. *Art Vision*, (56), 11-20.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1585300>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Bernard Palissy, 16. yüzyılda Fransa'da yaşamış olan çok yönlü bir bilim insanı, doğa filozofu ve aynı zamanda Fransa'nın yetiştirdiği çok önemli bir çömlekçidir. 1510 yılında Chapelle Biron'da doğduğu düşünülen Palissy'nin gençliğine dair fazla bilgi bulunmamaktadır

Babasının mesleği olan vitray ve portre ressamlığı gibi zanaatlar ile bir süre hayatını sürdürdükten sonra arazi ölçümleri ve zirai çalışmalardan para kazanmış, aynı dönemde Fransa kırsalında vakit geçirmiş ve doğa ile ilgili gözlemlerde bulunmuştur. Ardından yerleştiği Fransa'nın batısında yer alan Saintes, Palissy'nin hikayesine şekli verecek olan Protestan Reformu'nun önemli bir kalesidir.

Palissy Saintes'e yerleştiğinde, bir süre daha arazi ölçümlerine ve vitray işlerine devam etmiş ancak bu mesleklerden elde ettiği gelir ailesini geçindirmeye yetmemiştir. Palissy'nin çömlekçiliğe merak salmasının nedeni olarak zengin bir işverenin koleksiyonunda gördüğü beyaz renkli bir seramik kap gösterilir. Bu seramik kap hakkında çeşitli kaynaklarda birden çok teori tespit edilmiştir. Örneğin Brightwell gördüğü seramik kabın bir Mağribi çömleği olduğundan (Brightwell, 1858), Solon bu parçanın İtalya'dan ithal edilen bir fayans olduğundan bahseder (Solon, 1903). Bu noktada Palissy'nin görüp etkilendiği bu beyaz seramik parçanın ne olduğunu tespit etmek önemlidir, çünkü Palissy görmüş olduğu kabı bir saplantı haline getirmiş, onu üretmek adına kendisini ve ailesini uzun yıllar sürecek bir sefaletle sürüklemiştir.

Yerleşmiş olduğu Saintes çömlekçilerin yoğun olarak bulunduğu bir bölgedir. Palissy'nin görmüş olduğu kap, İtalya'dan ithal edilmiş veya Saintes'teki çömlekçi atölyelerinde kolayca üretilebilecek, hatta Palissy'nin bu kabı üretmek için buradaki atölyelerden yardım alabileceği bir kalay sırlı çömlek olsaydı, Palissy onu üretmek için uzun yıllar uğraş vermeyecektir. Bu noktada, bu parçanın bir porselen olduğu ihtimali düşünülmelidir. Zira Shell Palissy'nin görmüş olduğu kabın porselen olduğunu belirtmektedir (Shell, 2004, s. 6). Palissy de yazılarında gördüğü şeyin parlak saf beyaz bir görünüme sahip olduğundan bahsetmiştir. Giehler'e göre 1450'den itibaren Avrupa'da baharat, ipek, pamuk, porselen ve çay gibi Asya mallarına yönelik arayışlar başlamış, 1550-1800 yılları arasında Doğu Asya'dan Avrupa'ya tahminen 185 milyon parça porselen ihraç edilmiştir (Giehler, 2019). Bu nedenle Palissy'nin gördüğü ve onu büyüleyen bu seramik kabın Avrupa'ya erken dönem ulaşan bir porselen parça olduğu iddia edilebilir.

Palissy, kendisini çömlekçiliğe heveslendiren karşılaşmanın ardından uzun yıllar süren deneyler yapmıştır. Brightwell Palissy'nin bir çok kez başarısızlıkla sonuçlanan bu deneyleri sırasında, öncelikle çevredeki çömlekçi atölyelerinden temin ettiği çömlekleri kırarak elde ettiği parçalar üzerine çeşitli hammadde karışımlarını uygulayarak yine bu atölyelerdeki fırınlarda pişirdiğini, sonrasında kendi şekillendirdiği çömlekler üzerinde denemeler yaptığını aktarır ve ekler, son deneyinde bir cam fırınında dört saatte olgunlaşan beyaz bir sır denemesi olumlu sonuç verince Palissy kendi fırınına inşa etmiş, ancak fırını inşa ederken kullandığı harç karışımının içindeki çakmak taşları fırının ısıyla beraber patlayınca fırındaki tüm seramikler küçük çakmak taşı parçalarıyla kaplanmış ve heba olmuştur (Brightwell, 1858). Yaklaşık 16 yıl boyunca süren deneyleri aradığı beyaz sırlı çömleği bulmasıyla sonuçlanmasına rağmen, Palissy günümüzde uzun yıllar boyunca aradığından çok farklı görünümlere sahip doğalcı çömlekleriyle tanınmaktadır.

Frantz, Palissy çömleklerini üç dönemde incelerler (Frantz, 1906). Palissy Çömleklerinin üç dönemde incelenmesi Gasnault ve Garnier tarafından da desteklenir (Gasnault ve Garnier, 1884). Birinci dönem Jasper görünümlü tabaklar ve erken dönem doğalcı kaplardan oluşur. Görsel 1'de Bernard Palissy tarafından yapıldığı düşünülen ve Tuileries Bahçeleri'ndeki mağara kazılarında ele geçen ve ebru olarak da adlandırılan Jasper taklidi parça görülmektedir. İkinci dönem, gelişmiş kompozisyonları ve renk paletleriyle olgunlaşmış doğalcı çömleklerden, üçüncü dönem ise daha çok taklitçilerinin ürettiği düşünülen ürünlerden oluşur.

Görsel 1

Fragment: Marbrure



Not: Palissy, 1550-1575

Görmüş olduğu kap her ne olursa olsun, Palissy'nin hüsrarla sonuçlanan deneyleri monarşinin desteği ile devam etmiş ve güç kazanmıştır. Palissy'nin çömlek üretimindeki destekçileri arasında Marannes Kontu Antoine de Pons ve kontun ilk eşi Anne de Parthenay, yaşamı boyunca XII. Louis, I. François, II. Henry, II. François ve IX. Charles'a hizmet etmiş bir vali ve emniyet müdürü olan Anne de Montmorency ile Kral II. Henry'nin eşi ve III. Henry'nin annesi olan Kraliçe Catherine de Médicis gibi dönemin siyasal açıdan en güçlü figürleri bulunmaktadır.

Palissy, Kont Antoine de Pons'un şatosunda bazı paneller ve dekorasyonlar tasarlamasının yanı sıra eğlence alanlarının düzenlenmesinde görev almıştır. Birkaç yıl sonra Anne de Montmorency tarafından Fransa'nın en ünlü mimari eserlerinden biri olan ünlü Chateau d'Ecouen'in dekorasyonunda görevlendirilmiştir. Daha sonra ise Catherine de Médicis'nin himayesinden yararlanan Palissy, Tuileries Bahçeleri'nde inşa edilmek üzere bir doğalcı mağara tasarlamıştır. Palissy'nin dekorasyona yönelik yaptığı çalışmalardan günümüze şapel ve galerilerdeki güzel döşeme dışında hiçbir şey kalmamıştır (Brightwell, 1858, s. 58). Tuileries Bahçeleri'ndeki doğalcı mağara hiçbir zaman tamamlanmamıştır ancak on dokuzuncu yüzyılın ortalarında keşfedilen mağara ve Palissy'ye ait atölyenin kazılarında ele geçen alçı kalıplar ve çömlek parçaları, Palissy'nin tamamen pişmiş topraktan yapılmış bir oda planladığını

göstermektedir (Kayser, 2006, s. 56). Görsel 2’de Tuileries kazılarında ele geçen ve Palissy’ye ait olduğu düşünülen, kabuklulardan oluşan kompozisyonuyla bir Jasper taşı görünümlü çömlek fragmanı görülmektedir.

Görsel 2

Fragment de Brique Allongé: Rocaille Jaspée



Not: Palissy, 1550-1575b

Monarşi ile kurduğu yakın ilişkiler sayesinde Palissy hem çömlek üretiminde destek görmüş, hem de yaşadığı dönem Fransa’da sapkınlık olarak görülen dini inançları yüzünden yargılandığı davalarda cezalandırılmaktan kurtulmuştur. Öyle ki, 1562 yılında Saintonge’da çıkan isyanlara katıldığı için tutuklanarak Bordeaux’da hapsedildiğinde Anne de Montmorency’nin müdahalesiyle serbest bırakılmış, ardından Catherine de Médicis tarafından kendisine *Inventeur des Rustiques Figulines du Roy* (Tr. Kralın doğalcı çömleklerinin mucidi) unvanı verilmiş ve böylece kraliyet ailesinin bir üyesi olarak Bordeaux Parlamentosunun yetki alanı dışında kalmıştır (Jervis, 1902). Jerah Johnson’a göre ise Palissy’nin tam adı *Ouvrier de Terre et Inventeur des rustiques figurines du roi et la Reine sa Mére* (Tr. Toprak işçisi ve Kral ile Annesi’nin doğalcı çömleklerinin mucidi) idi, *rustique* kelimesi burada "primitif" yerine "doğalcı" anlamında anlaşılmalıdır (Johnson, 1983, s. 400). Bu sebeple araştırma kapsamında taranan Fransızca ve İngilizce literatürde geçen *rustique/rustic* terimleri Türkçeye “doğalcı” olarak çevrilmiştir. Latince *figulus* kelimesinden türeyen “figuline” ise 16. yüzyılda özellikle kaliteli ve son derece saygın, antik, klasik çömlek ve pişmiş toprak parçalar için kullanılan bir kelimedir.

Paris’teki atölyesinde 1580 yılına kadar çömlek üretmeye devam eden Palissy, sonrasında atölyesini ve kalıplarını ailesine bırakmıştır. 1588’de Reformist hareketlerinden dolayı tekrar tutuklanarak Bastil’de hapsedilmiş ve ölüm cezasına çarptırılmıştır. Kral III. Henry dini inançlarından ve fikirlerinden vazgeçmesi durumunda Palissy’ye özgürlüğünü vaat etse de Palissy bu teklifi kabul etmemiş, 1589 yılında

yaklaşık 80 yaşındayken infazı henüz gerçekleşmeden hayatını kaybetmiştir (Jervis, 1902).

Araştırmanın amacını Bernard Palissy’nin çömleklerinin yoğun bir şekilde taklit edilmesinin nedenleri ve taklitleriyle Palissy çömlekleri arasındaki farkların tespit edilmesi olacaktır. Bernard Palissy’nin çömlek üretimindeki güdüleri, çömleklerine biçim veren Calvinist öğretileri, bu öğretilerin Fransa’daki yansımaları, ölümünün ardından çömleklerinin üretilmeye devam etmesi, Fransa dışında ulaştığı ülkeler ve bu ülkelerde öğretilerinden ve çömleklerinden etkilenerek üretim yapan diğer çömlekçiler ile onların üretimleri ele alınacaktır. Araştırmanın kapsamını 16. yüzyıl Palissy çömlekleri ile 19. yüzyıl Palissy çömleklerinin taklitlerini karşılaştıran literatür ve görsel örnekler, çağdaş dönemde ise Palissy’den etkilenen seramik sanatçıların eserlerinden örnekler oluşturacaktır. Araştırmanın amacına yönelik seçilen görseller çalışmanın örneğini oluşturacaktır. Örnek olarak ele alınan görsellerin betimsel analizleri Palissy çömlekleri ile bunların taklitlerinin ya da bunlardan esinlenilerek üretilen seramiklerin farklarını ortaya koyan yöntem olarak izlenecektir. Çağdaş dönemde Palissy’nin seramiklerinden etkilenen sanatçılar ve eserlerinden örnekler ise Bernard Palissy’nin günümüzde teknik ve görsel açıdan farklı ülke ve kültürlerden sanatçılara esin kaynağı olduğunu ve Palissy’nin mirasının seramik üretiminde daha uzun yıllar izlenecek bir yol olduğunu ortaya koymaktadır.

Bilinen Palissy: Huguenot Palissy’nin Çömlek Üretimi

Bernard Palissy “Huguenot Çömlekçi” olarak tanınır. Huguenot, 16. ve 17. yüzyıllarda Fransız Reform cemaati üyelerine verilen addır. M. de Lamartine’e göre Palissy, dini inançları sebebiyle uygarlık üzerinde etkili olmuş ve insanlığı yücelten insanlar arasında kendine bir yer edinmeyi hak etmiştir (Lamartine’den aktaran Ziegler, 1928, s. 29). Palissy’nin çömleklerindeki derin anlatıları çözümlenmek için öncelikle dini inancını irdelemek gerekmektedir.

Protestan Reformu Palissy’nin yaşadığı dönemde Almanya’da ortaya çıkmış, Reform hareketi John Calvin önderliğinde Fransa’da ve İsviçre’de önemli bir yayılım göstermiştir. Bernard Palissy Calvinizm’in Fransa’daki önemli bir öncüsü ve savunucusudur. Palissy’nin küçük gruplara verdiği vaazlar Saintes’teki Reform Kilisesi cemaatinin başlangıcı sayılmaktadır (Ziegler, 1928, s.32). Bu noktada Palissy’nin dini savunularını yaymasında çömleklerinden daha fazla etkili olan basılı eserlerinden bahsetmek gerekir. Protestan yayıncı Barthélemy Berton’un La Rochelle’deki matbaasında basılan ilk yayın Palissy’nin Montmorency Dükü Monsenyör’ün rustik mağarasının mimarisi ve donanımı hakkındaki broşürüdür. Sonrasında ise yine Berton tarafından “Fransa’nın tüm insanların hazinelerini

çoğaltmayı öğrenebilecekleri Gerçek Tarif" adlı üç bölümden oluşan Palissy yazıları basılmıştır. Palissy'nin, kırsal kesimdeki yoksullar arasında çalışırken yazdığı "De la ville de forteresse" (Tr. Kale Kasabası Üzerine) adlı deneme, henüz baskıya girmeden La Rochelle'in kırsalında yaşayan ve okuma yazma bilmeyen zanaatkârlara Palissy'nin evanjelik programının bir parçası olarak iletilmiştir (Kamil, 2005). 1580 yılında ise Paris'te "Discours Admirables, de la nature des eaux et fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des metaux, des sels & salines, des pierres, des terres, du feu & des emaux" (Tr. Suyun, doğal ve yapay çeşmelerin, metallerin, tuzların, taşların, toprağın, ateşin ve emayelerin doğası üzerine Takdire Şayan Konuşmalar) isimli yazıları Martin Le Jeune tarafından basılmıştır. Palissy'nin yazılarının Protestan matbaalarında basılması, felsefi düşüncelerinin kıtalararası yayılmasının yanı sıra yazılarının içeriklerinin çömleklerinde örtülü bir ikonografi olarak karşımıza çıkması sebebiyle de önemlidir.

Quiviger, bir Huguenot olarak Palissy'nin doğa sevgisini Calvin'in renkleri, çiçekleri, altını, gümüşü, fildişini ve mermeri doğal ihtişamlarıyla takdir etmesi ile bağlantılandırmıştır (Quiviger, 2004, s. 92). Randall ise Palissy'nin kullandığı malzemeye, bileşenlerinin konfigürasyonlarına, yapılanma potansiyeline dikkat ederek, dünyayı zanaatkâr bir şekilde algılama eğiliminde olduğunu belirtir (Randall, 1994, s. 105). Bu nedenle, Palissy'nin çömleri sadece mükemmel doğa kopyaları olarak görülmemelidir.

Palissy'nin çömleri mükemmel birer doğa kopyası olmalarının ötesinde, kendisi gibi dini inancını gizli yaşamak zorunda kalan diğer tüm Huguenotlar için gizli bir dildir. Palissy, geçimini sağlayabilecek başka meslekler ve kullanabileceği birçok malzeme olmasına rağmen çömlükçülüğü seçerken boş bir hevesten öte oldukça zeki bir seçim yapmıştır. Palissy'ye göre pratik teoriyi doğurur ve bilginin aktarımı üç duyu aracılığıyla gerçekleşir: işitme, görme ve dokunma. Palissy'nin yaklaşımı çoklu duyusaldır ve doğaya ilişkin panpsisik anlayışına dayanmaktadır (Quiviger, 2024, s. 95). Palissy, Tuileries Bahçeleri'nde inşa edilmek üzere tasarladığı mağaranın duvarlarını kaplamak için ürettiği çömlüklerde bu üç duyuya hitap etmeyi planlamıştır. Göz alıcı renklere sahip ve her bir detayı merak uyandıran duvar kaplamalarının misafirlerin dokunma isteklerini de güdüleyeceğini tahmin etmiş, aynı zamanda bu yapay mağaraların olabildiğince doğal görünmeleri için mağara içerisine yapılması planlanan yapay su kaynakları ve çeşmelerden akan su sesleri ve duvarlardan yansıyan yankılar ile işitme duyularına hitap etmeyi planlamıştır. Andrews'a göre Palissy bu mağaraların o kadar gerçekçi görünmesini istemiştir ki yalnızca ziyaretçilerin değil, mağara içerisine giren diğer canlıların da çömlüklerdeki sırlı yüzeylerin parlaklığına ve pürüzsüzlüğüne, duvarlardan süzülen suların

ve yapay kayaların varlığına aldanarak mağara içinde dolaşmasını hayal etmiştir, duvar yüzeylerini kaplayan çömlükleri bu canlıların görüntüsünü çoğaltarak yansıtan bir kristal ayna olarak tanımlar (Andrews, 2014, s. 280).

Palissy çömlüklerinde görülen gerçeğe oldukça yakın hayvan figürlerini canlı döküm kalıplarla şekillendirmiştir. 16. yüzyılda kuyumcuların kullandığı bir teknik olan canlı döküm kalıplar (Shell, 2004, s. 8) çömlük üretiminde ilk kez Palissy tarafından kullanılmıştır. Bu yöntemde hayvanlar detayların kaybolmaması için mümkün olduğunca az hasar verilerek yakalanıp öldürüldükten sonra vücutlarına doğal şekiller verilerek kalıpları alınmıştır. Palissy ise modellerinin gerçeğe bire bir uygun görünmesi ve ince detaylarda herhangi bir kayıp olmaması adına hiç zarar vermeden yakaladığı hayvanları içi idrar ya da sirke dolu kaplara koyarak bayıltmıştır. Hayvanlar hareketsiz hale geldikten sonra bir plaka üzerinde vücutlarına şekil verip, hayvanlar henüz canlıyken alçıdan kalıplarını alarak mükemmel doğallıktaki kompozisyonlarını yaratmıştır. Görsel 3'te Bernard Palissy tarafından yapıldığı düşünülen ve Cour Napoléon bölgesi B. Dufaÿ kazılarında ele geçen kurbağa kalıbı görülmektedir. Kalıp bugün Louvré Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır.

Görsel 3

Moule, Fragment



Not: Palissy, 1500-1600

Andrews'a göre doğadan bilgi üretme pratiği olarak canlı döküm kalıplama, Palissy'nin canlı ve cansız maddenin davranışının altında yatan ilkeleri anlamasıyla yakından bağlantılıdır (Andrews, 2014, s. 277). Kayser ise Palissy'nin yalnızca doğal etkiler yaratmakla kalmadığını ve doğanın prensiplerini taklit ettiğini, canlı döküm kalıplarla üretimin doğadaki fosil üretimini taklit etme isteğiyle şekillendiğini söyler. Palissy'nin çömlüklerinde görülen hayvan ve bitki figürlerinin kurutma ve pişirme aşamalarıyla bir nevi fosillere dönüştüklerini belirtir (Kayser, 2006, s. 55).

Palissy'nin çömlüklerinde görülen kabuklu canlılar, kurbağalar, yılanlar ve kertenkelelerden oluşan hayvan toplulukları her ne kadar doğal ve gerçekçi görünseler de makul değildirler. Canlı kalıplamada model olarak kullanılan türlerin hepsi Palissy'nin yaşadığı bölgeden toplanmış canlılar olsalar da alt türleri gereği farklı ortamlarda yaşarlar ve doğada karşılaşmaları mümkün değildir (Quiviger, 2024, s.

96). Palissy'nin çömleklerinde oluşturduğu kompozisyonlarda, doğal hayatta av ve avcı durumunda olan türlerin bir arada huzur içerisinde yer aldıkları, ya da karada yaşayan bazı türlerin Palissy'nin çömleklerinde betimlediği su havzalarında konumlandırıldığı görülmektedir. Görsel 4'te Lyon Güzel Sanatlar Müzesi koleksiyonunda bulunan ve Palissy'ye ait olduğu düşünülen bir oval tabak yer almaktadır. Tabak üzerinde yılanlar, balıklar, kurbağalar, yengeçler ve diğer kabuklu canlılar görülebilir.

Görsel 4

Plat à Décor de Rustiques Figulines



Not: Palissy, 16. Yüzyıl

Palissy'ye ait olduğu düşünülen tüm çömleklerde canlı döküm kalıpla üretilmiş çok çeşitli hayvan türleri görülmektedir. 16. yüzyıl estetik kaygılarından oldukça uzak bu görsellerle süslenen çömlekler, özellikle sofraya eşyası tasarımında ilgi çekici ya da iştah açıcı olmaktan çok uzak olmalarına rağmen gerçekçi görünüşleri, renklerinin ve sırlarının parlaklığı itibarıyla dönemin aristokratları tarafından ilgiyle karşılanmış ve desteklenmiştir. Quiviger Palissy'nin gördüğü desteği farklı açıdan açıklar; aslında, bir Huguenot zanaatkarın Calvinist tanrısının eserlerini yücelten panpsşik dünyasının, partonları tarafından bu dünyevi putperest tanrının dünyevi imparatorluğunu çağrıştırmak için kullanılması ironiktir (Quiviger, 2024, s. 99).

Palissy ve Takipçileri: Palissy'nin çömlekleri neden taklit edildi?

Bernard Palissy'nin yaşadığı ve çömlek ürettiği dönemde çömleklerinin diğer çömlekçi atölyelerinde üretilen ürünlerle teknik, kompozisyon ya da estetik özellikler bakımından herhangi bir benzerlik taşımadığı görülmektedir. Palissy'nin üretimi pratikte olduğu kadar teoride de oldukça kendine has bir dil taşımaktadır. Dolayısıyla Palissy'nin üretim dilinin kendi yarattığı bir ikonografi olduğu iddia edilebilir.

Palissy'nin çömleklerinde görülen canlı türlerine bakıldığında, türlerin her birinin göz alıcı ve hayrete düşürücü gerçekçi görünüşlerinin yanı sıra Palissy'nin ikonografisinde gizli anlamlar taşıdıkları görülmektedir. Salyangozlar, yılanlar, kurbağalar, kerevitler balıklar ve diğer tüm küçük canlılar Palissy'nin evreninde birer Huguenottur. Palissy doğa gezileri sırasında yaptığı gözlemlere dayanarak bu canlı

türlerinin doğadaki en savunmasız türler olduğu ve düşmanlarına karşı hayatta kalmak için kendi naif savunma mekanizmalarını geliştirdikleri savını ortaya koymuştur. Palissy bu türleri kendilerini koruyabilmek için dini inançlarını gizleyerek yaşamak zorunda kalan Fransa'nın ilk Protestanlarıyla özdeşleştirmiştir. Örneğin Palissy'nin çömleklerinde sıklıkla görülen salyangozlar kompozisyon içerisinde öyle ustaca gizlenmişlerdir ki detaylı bakılmadığı sürece diğer türler arasında göze çarpmazlar. Palissy "De la ville de forteresse" adlı eserinde evini ve kalesini kendi tükürüğünden inşa eden genç bir salyangozdan söz eder. Salyangozu yakından incelediğinde salyangozun dış kabuğunun büyüdüğü, fark edilmeden bir element halinden (sıvı) diğere (katı) dönüştüğünden bahseder (Palissy'den aktaran Kamil, 2005). Yani salyangozun kalesi kendi varlığının gizli ve ilkel bir unsurundan ortaya çıkmış ve işlev kazanmıştır. Böylece ilkel doğasının manevi ve maddi temelleri üzerine bir tür matris inşa ettiğini belirten Kamil, sıvıdan katı madde hallerine kademeli bir metamorfoz olarak açıkladığı bu durumu seramik kilinin ve sırların çömlekçi fırınında sertleşmesi ile bağdaştırmaktadır. Dolayısıyla Palissy'nin çömleklerinde kullanmak üzere seçtiği canlı türleri aslında Huguenot zanaatkarların kendi savunma ve gizlenme mekanizmalarını oluşturmaları ve hayatta kalabilmeleri için örnek alabilecekleri türlerdir. Kamil, Palissy'nin kompozisyonlarında görülen canlı türlerinden şöyle bahseder:

Bu tür savunmasız av hayvanları, en küçük ve en zayıf oldukları için Tanrı tarafından -Kutsal Yazılarda doğal dünyayı milenyuma taşımak için- hayatta kalmak üzere seçilmişti. Onlar Tanrı'nın kayırdığı yaratıklar olarak cennetten dünyaya düşüş sırasında en az bozulanlardı. Savunmasız av hayvanları olarak gizlenme ve kamuflaj gibi doğal beceriler geliştirerek kendilerini yiyip bitiren düşmanlardan kurtuldular (Kamil, 2005, s. 5).

Palissy'nin çömleklerinde gizlediği ve Huguenot zanaatkarlara öğütlediği savunma, gizlenme ve hayatta kalma mekanizmaları kendisinin de birebir deneyimlediği bir durumdur. Fransa'da Protestanlığın yayılmasına öncülük etmiş bir kişi olarak kendi inancını gizlemek ve hayatta kalmak için bizzat savaş vermek durumunda kalmıştır. Buna rağmen monarşiyle kurduğu dengeli ilişkiler hayatta kalmasına, bilimsel araştırmalarına ve çömlek üretimine devam etmesine olanak sağlamıştır. Kendisiyle birlikte Fransa'da Protestan inancın yayılmasında etkili olan dini önderler ve diğer Protestanlar uzun yıllar süren din savaşları sırasında hayatını yitirirken, Palissy inancını gizleyip kamuflaj olarak kendisini çevreleyen monarşi üyeleri ve aristokratlar arasında hayatta kalma savaşını sonuna dek sürdürmüştür. Tıpkı çömleklerinde yarattığı kompozisyonlarda kendini avlayabilecek bir yılan ile yan yana durmak zorunda olan kurbağa gibi kendini korumak adına, inancından ve

öğretelerinden ötürü kendisini idama mahkûm edebilecek kraliyet ailesi mensuplarıyla yakın ilişkiler kurmuş ve himayelerine girerek hayatta kalmayı başarmıştır.

Palissy'nin çömlekleri sonraki dönemlerde sıkça taklit edilmesine rağmen henüz hayattayken çömleklerinin başkaları tarafından taklit edilmesine karşı Palissy'nin tavrı nettir, bir ya da az sayıda insanın dürüst yaşayarak bir sanattan kâr etmesini, çok sayıda insanın birbirine karşı mücadele etmesinden üstün görmüştür (Palissy'den aktaran Frantz, 1906). Yaşadığı dönemde Fransız çömlek üretiminde hiçbir yön ya da ilham verici etkisi bulunmamakla beraber, Palissy'nin çömlek üretimi 1580'e kadar sürmüştür, sonrasında hiç çömlek üretmemiştir (Amico, 1996, s. 30). Ardından aile üyeleri, yanında çalışan ustalar ve kalıplarını bıraktığı diğer çömlekçiler Palissy çömleklerini üretmeye devam etmişlerdir. Gasnault ve Garnier'ye göre bu taklit çömlekler genel olarak Palissy'nin çömleklerine nazaran vasat, donuk, kaba ve parlaklıktan yoksundular (Gasnault ve Garnier, 1884). Plaziat'ya göre ise Palissy çömleklerini taklitlerinden ayıran en önemli karakteristik özelliği iki ila dört istiridye kabuğunu üst üste bindirerek kompozisyona yerleştirmesidir (Plaziat, 2019, s. 105). Görsel 5'te görülen ve Palissy'ye ait olduğu düşünülen tabakta yılan, kurbağa ve kaplumbağa figürleri arasında üst üste bindirilmiş kabuklar görülebilir.

Görsel 5

Bassin Ovale: Rustiques Figulines



Not: Palissy, 1550-1560

Bir diğer önemli nokta ise Louvre Müzesi'nde bulunan bir tabak ve Tuileries buluntuları gözlemlendiğinde Palissy'nin çömleklerinde eğrelti otu dışında bitki kabartması kullanmaması, bunun yerine daha önce Görsel 4'te görüldüğü gibi yapay yosun kabartmaları kullanmasıdır. Taklitlerinde ise genellikle yoğun bir şekilde bitki ve yaprak kabartmalarının mevcut olduğu görülmektedir.

Palissy taklitlerin ilk örnekleri Fontainebleau yakınlarındaki Avon'da üretilmiştir. Bu ürünler genellikle heykelticiklerden oluşur ancak Palissy'nin heykelticikler üretmediği gibi, çömleklerinde insan figürü kullanmadığı bilinmektedir. Yine Normandiya yakınlarında Manerbe ve Pré-d'Auge'da Palissy çömleklerinin benzerleri üretilmiştir. 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın sonlarına kadar Avignon'da Palissy çömleklerine

benzer bir tavrıyla kaplumbağa kabuğu taklidi, sade veya benekli, kahverengi sırta kaplı ve kısmen İtalyan karakterinde zarif şekilli çanak çömlekler üretilmiştir (Gasnault ve Garnier, 1884).

Jacquemart, Bernard Palissy'nin çömleklerini diğer üretimlerden ve taklitlerden ayırt etmenin ilk göstergesinin çömlek üretiminde kullandığı kilin pişme özellikleri olduğunu vurgular. Palissy'nin çömleklerini ürettiği kilin pişme rengi pembemsi beyazdır, dolayısıyla üzerine uygulanan sırların rengi yoğun ve parlaktır. Jacquemart bu durumu aynı zamanda yüksek pişme sıcaklığı ile de ilişkilendirir (Jacquemart, 1877). Fransa'da 19. yüzyıla kadar üretilen çömleklerin çoğunda kırmızı kil kullanıldığı, kile piştiği zaman kırmızı renk veren demirin oranı yüksek olduğu için uygulanan sırların renklerini etkilememesi adına ürünlerin sırlanmadan önce beyaz astar ile kaplandığı bilinmektedir. Palissy'nin kullanmış olduğu kilin demir oranı düşük ve dolayısıyla pişme rengi beyaza yakındır, bu durum çömleklerinin taklitlerinden ayırt edilmesinde önemli bir bulgudur.

Palissy'nin çömlekleriyle taklitleri arasındaki farklardan bir diğeri de kompozisyonlarının kurgusu ve sırların renkleri ile parlaklığıdır. Palissy kompozisyonlarında hayvan figürlerini doğal bir ahenk içinde göstermesine rağmen, Görsel 5 ve 6'dan hatırlanacağı gibi aynı tür hayvanları ikili ve simetrik olarak tabaklarına yerleştirdiği görülmektedir (Plaziat, 2019, s. 108). Taklitlerinde ise hayvan türlerinin kompozisyona yerleşimi daha serbesttir.

Palissy'nin çömleklerinde kullandığı sırların renkleri oldukça canlı ve gerçeğe yakın, yapıları parlaktır. Sırlardaki parlak görünüm Palissy'nin kompozisyonlarında her zaman vurguladığı su elementinden kaynaklıdır. Suyun berraklığını, su yüzeyindeki ışık yansımalarını ve çömleklerinde görülen doğal yaşamı gerçekçi göstermek adına ışığı cam gibi yansıtan, aynı zamanda dokular üzerinde derinlik algısı yaratan kurşunlu parlak şeffaf ve kısmen opak sırlar kullanmıştır. Bu sırlar Palissy'nin uzun süren ve zorluklarla dolu araştırmalarının sonucudur. Sır konusunda Palissy ile kendisinden sonra çömleklerini taklit edenler arasındaki farka dair bir diğer buluş Bouquillon tarafından ortaya konmuştur. Bouquillon Palissy ve çağdaşı çömlekçilerin sırlarında Bor kullanmadığını, sırında %0.1 kadar küçük bir miktar da olsa Bor katkısı olan bir objenin 16. yüzyıla tarihlenmesini olanaksız olduğunu savunur (Bouquillon vd., 2016, s. 9). Gerbier, yakın dönemde Louvre Müzesi ve Ulusal Rönesans Müzesi küratörleriyle Müzeler Araştırma ve Restorasyon Merkezi'nin yakın işbirliği içinde, Palissy ve takipçilerinin çömlekleri üzerinde gerçekleştirilen multidisipliner araştırmalar neticesinde Palissy'nin çömlek üretiminde kullandığı malzemeler ve şekillendirme yöntemleri hakkında daha fazla bilgiye ulaşıldığını belirtir. Eserleri üzerinde yapılan analizler sayesinde Palissy'nin yarı

şeffaflık veya opaklık etkisi yaratmak için şeffaf veya kalay oksit ile opaklaştırılmış kurşun sırları kullandığı anlaşılmış, bu bilgiler sayesinde Palissy'ye ait olduğu düşünülen çömlerlerin aslında taklit olduğu açıklanmıştır, zira bu taklit çömler sadece şeffaf kurşun sırlıdır (Gerber, 2019, s. 9).

Hykin, üretimde kullanılan kalıpların kolay taşınabilir oluşunun, benzer çömlerlerin kesin tarihlendirilmesi veya kişilerle ilişkilendirilmesini zorlaştırdığını belirtir. 2014 yılında Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde yapılan bir araştırmada sır ve renklendirici bileşimlerinin genel bir analizi için Palissy'ye atfedilen çömlerlerden parçalar alınmış ve alınan parçalar kil ve sır özelliklerinin belirlenmesi için bir dizi analize tabi tutulmuştur. Araştırma sonuçlarına göre Palissy'nin çömlerine en çok benzeyen olarak nitelen tabaktan alınan parçaların analizi, en kapsamlı çalışmayı oluşturmuştur. Tabanın yapımında kullanılan kil %1'den az demir içermektedir, dolayısıyla kilin pişme rengi beyaza yakındır. Kullanılan kil yapısı açısından ürün Palissy'nin çömleriyle uyumludur. Tabakta kullanılan sıranın analizinde ise kalay oksit kullanılmadığı tespit edilmiştir. Analize tabi tutulan yedi numune arasından altı numunenin sırlarında çok benzer kurşun ve silikat oranları tespit edilmiş (Hykin vd., 2019, s. 135), araştırma sonuçları çömlerinin Palissy'den ziyade taklitçileri tarafından üretildiğini desteklemiştir.

Palissy'nin çömleri görsel açıdan sıklıkla taklit edilmesine rağmen özellikle sırlarında kullandığı hammadde karışım oranlarını bilinçli olarak gizli tuttuğu için sırlarının taklit edilmesi mümkün olmamıştır. Bu gizemi Takdire Şayan Konuşmalar adlı eserinde Teori ve Pratik arasında geçen şu diyaloglar ortaya çıkarır: Pratik, sırların kalay, kurşun, demir, çelik, antimon, safir, bakır, çakıl tozu, kırmızı kurşun ve Perigord taşından yapıldığını söyler. Teori ise hammaddelerin oranlarını vermediği sürece bu bilginin bir işe yaramayacağı karşılığını verir. Pratik "Yaptığım hatalar... bana iyi sonuçlanan şeylerden daha fazlasını öğretti" diye cevap verir (Palissy'den aktaran Rothschild vd., 1952, ss. 649-650). Palissy uzun yıllar süren araştırmaları sırasında neyin yanlış olduğunu bulmaya çalışarak doğruya ulaşmıştır.

Hykin, Palissy tarzında çömler üretenler arasında Charles-Jean Avisseau, Georges Pull, Victor Barbizet ve Thomas Victor Sergent gibi 19. ve 20. yüzyıl Fransız Palissy taklitçilerinin eserlerinin yoğun talep göreberek koleksiyonlara girmeye başladığını belirtir (Hykin vd., 2019, s. 128). Bu isimlerin Palissy'nin çömlerini yeniden canlandırması, Palissy'nin ününün Avrupa ülkelerine yayılmasına neden olmuş, Avisseau'nun 1851 yılında Londra'da düzenlenen Great Exhibition'da sergilenen eserleri Palissy çömlerinin Fransa sınırlarını aşmasına olanak vermiştir. Görsel 6'da Charles-Jean Avisseau'ya ait bir oval tabak, Görsel 7'de ise Victor Barbizet'ye ait bir oval tabak görülmektedir.

Görsel 6

Plat Ovale Orné



Not: Avisseau, 1850

Görsel 7

Grand Plat Ovale: Homard



Not: Barbizet ve Son, 19. Yüzyıl

Avisseau'ya ait oval tabakta gerçek Palissy kompozisyonlarından farklı olarak bitki kullanımının oldukça yoğun olduğu görülmektedir. Tabak üzerindeki canlı türleri her ne kadar Palissy'nin çömlerinde olduğu kadar gerçekçi görünseler de kabuklu canlıların miktarı tabakta yok denecek kadar azdır, hatta kabuklar boştur ve canlı olmadıkları özellikle vurgulanmıştır. Parlak yeşil tonlu sırlarla kaplanmış yoğun bitki örtüsünün arasında gizlenmiş gibi görünen bir yılan, bir kertenkele, bir kurbağa ve bir balık, Avisseau'nun Palissy'nin çömlerini dekoratif olarak yorumladığını göstermektedir. Tabanın alt kısmında Avisseau'nun imzası ve mühürü görülebilir. Görsel 7'de yer alan Barbizet'ye ait oval tabakta ise merkezde bir kısıpında yakaladığı balık ile görülen istakoz yer almaktadır. Tabanın kenar kısımları yapraklarla çevrilidir. İki örnekte de görülmektedir ki Palissy kendinden sonra gelen çömlerlere ilham kaynağı olmuştur ancak örnekler Palissy'nin başlangıçta Huguenot kimliği ile yaymış olduğu dini öğretilerden ve ikonografisinden uzak, dekoratif taklitler olarak değerlendirilmektedir.

18. yüzyılda İngiltere'deki üretilere baktığında Chelsea Fabrikası'nda, Thomas Whieldon'ın atölyesinde ve Staffordshire'daki Wood Ailesi'nin üretimlerinde Palissy'nin izlerini görmek mümkündür. 19. yüzyılda ise Minton Fabrikası'nda üretilen majolikalar Palissy benzeri üretim olarak değerlendirilmiştir. Jerah Johnson yine bir Huguenot çömlerçi olarak bilinen William de Morgan, Martin Kardeşler ve Lambeth'teki Doulton Okulu gibi erken dönem İngiliz

sanat çömlekçilerinin de Palissy etkisini yansıttığını, ancak Palissy'yi imrendirecek sedefli bir parlaklıkta natüralist vazolar ve kaselerin ise İrlanda'daki Belleek Çömlekçilik'te üretildiğini vurgular (Johnson, 1983, s. 406). Görsel 8'de Belleek Çömlekçiliği'ne ait, 18. yüzyılda meyve ya da şekerleme ikram etmek için kullanılan seramik kap görülebilir.

Görsel 8

Shell Comport



Not: Belleek Pottery, 1868

Palissy'nin Amerika'daki etkileri ise 19. yüzyılda görülmektedir. 1882 yılında *The Art Amateur*'da Ceramics başlığı altında Palissy'nin çömleklerinin tanıtılması ve 1853 yılında *Illustrated Magazine of Art*'ta yayınlanan "Çömlekçi Palissy" makalesi, Amerika'da Palissy'nin hayatını ve çömleklerini tanıtan önemli yayınlardır. Ayrıca Palissy'nin yazılarının İngilizce çevirileri Amerika kıtasında ilk olarak Boston'da basıldığı ve yayımlandığı için Bostonlular 1850'lerden beri Palissy'nin hayatına ve çalışmalarına aşındır. 1890'larda Bostonlu bir sanatçı olan François B. De Blois, Palissy tarzında doğalcı kaplar da dahil olmak üzere çeşitli seramikler üretmiştir (Hykin vd., 2019, s. 128).

Palissy çömleklerinin Portekiz'e yansması ise Portekizli Manuel Cipriano Gomes Mafra sayesinde gerçekleşir. Mafra aynı zamanda Palissy'nin Portekiz'deki en önemli müritlerinden biri olarak kabul edilir. Portekiz'deki Palissy üretimi, Mafra'nın yaklaşımı nedeniyle Fransa'da ve İngiltere'de görülen örneklerden oldukça farklıdır. Mafra, diğer Portekizli Palissy çömleği üreticileri tarafından hızla benimsenen, yosunların balıklar, kertenkeleler ve böcekler için dekoratif bir yatak olarak farklı bir şekilde kullanıldığı bir Palissy tarzına öncülük etmiştir. Bu noktada Avrupa'daki örneklerde görülen yoğun bitki kabartmalarına nazaran Mafra'nın yosun kullanarak Palissy çömleklerini daha iyi analiz ettiği söylenebilir. Görsel 9'da Mafra'ya ait çukur tabakta bir yılan ve bir kertenkelenin mücadelesi görülmektedir.

Görsel 9

Round Dish with Fighting Lizard and Snake



Not: Mafra, 1865-1887

Çağdaş dönemde ise birçok seramik sanatçısının Palissy'nin çömleklerinden görsel ve teknik anlamda etkilendiği söylenebilir. 2005 yılında *Ceramics: Art and Perception* dergisinde yayınlanan ve Anne Carolyn Wollman tarafından kaleme alınan *After Palissy: Bernard Palissy's Aesthetic, Four Centuries Later* (Palissy'den Sonra: Bernard Palissy'nin Estetiği, Dört Yüzyıl Sonra) isimli makalede Wollman'ın Metropolitan Müzesi'nde gördüğü Palissy'ye ait eserlerden sonra Massachusetts, Concord'daki Lacoste Galerisi'nde gerçekleşen ve küratörlüğünü yaptığı sergiden bahsedilmektedir. Bu sergi için Palissy'den etkilenen veya Palissy stili unsurları taşıyan sanatçılar ve eserleri seçilmiştir (Wollman, 2005, s. 44).

Sergide yer alan sanatçılardan Christine Viennet stil ve doğaya yaklaşım açısından Palissy'ye en yakın sanatçıdır. Viennet, kırmızı ve beyaz kil kullanımı, kurşunlu sırları, eserlerinde kullandığı canlı türleri ve bunları kalıplama biçimi ile Palissy ile oldukça yakın bir çizgide üretim yapmaktadır. Görsel 10'da Christine Viennet'ye ait tabak görülebilir.

Görsel 10

Large Ceramic



Not: Viennet, 2000

Sergide yer alan bir diğ er sanatçı Keisuke Mizuno'dur. Mizuno'nun eserlerinde büyük yapraklarla çevrili rahim benzeri çiçek ya da meyvelerin boşluklarına yerleşmiş minik yaratıklar ve sümüklü böcekler görülür. Mizuno, izleyiciyi hayatın zevklerinin güzel bir sahnesine çekerek ve ardından ölüm ve çürüme sembolleriyle yüzleştirerek şaşırtmak ister, bu durum insanın kontrol ettiği gerçekliğin ötesinde kontrolsüz bir kaderi ifade eder (Wollman, 2005, s. 45). Görsel 11'de Mizuno'nun *Forbidden Fruit with Leaf* (Yapraklı Yasaklı Meyve) isimli eseri görülebilir. Meyveyi yiyen sümüklü böceklerin meyve üzerinde açtığı oyukta cenin pozisyonunda küçük bir iskelet yer almaktadır.

Görsel 11

Forbidden Fruit with Leaf



Not: Mizuno, 1998

Sonuç

Bernard Palissy mensubu ve öncüsü olduğu Protestan mezhebi ve Calvinist öğretileri ile 16. yüzyıl Fransız çömlekçiliğinde önemli ve biricik bir usta olarak görülmektedir. Palissy'nin çalışma disiplini, çömleklerinde görülen yenilikçi ve doğalcı yaklaşımları ve benzersiz gerçekçilikteki işçiliği kendinden sonra gelen çömlekçilere ve çağdaş dönem seramik sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur. Palissy'nin çömlekleri doğayı algılama, yansıtma ve yeniden yaratma açısından önemlidir.

Araştırmada ele alınan literatür kaynakları ve görsel örnekler göstermektedir ki, Palissy'nin Fransa'daki taklitleri bir süre dini öğretileri doğrultusunda üretilmiş ve Palissy bir Huguenot çömlekçi olarak amaçladığı doğrultuda çömlekleri ile öğretilerini yayma misyonuna ulaşmıştır. Sonraki dönemlerde ise Palissy çömleklerinin yeniden canlanması, benzer şekillerde, benzer görsellerle ve sırlarla üretilerek çoğaltılması, çömleklerinin öğretilerinden uzaklaşarak görsel açıdan ilginç, dekoratif ve doğalcı bir yaklaşımla ele alınmasından kaynaklanmaktadır.

Palissy'nin çömleklerinde görülen su birikintileri ve bu birikintiler etrafında oluşan yaşam, Palissy'nin doğal oluşum teorilerini Calvinist öğretileri doğrultusunda biçimlendirdiği, kendine has bir yansıtma ve yeniden yaratma olarak şekillenmiştir. Palissy'nin bu tavrı taklitlerinde genellikle tıpkı

Palissy'nin yaşadığı 16. yüzyılda olduğu gibi, üretildikleri dönemin estetik kaygılarından uzak ilginç bir dekoratif yaklaşım olarak gözlemlenmektedir.

Palissy ve ardılları arasında biçim, sır, renk ve kompozisyonlarda görülebilen farkların yanında son yıllarda yapılan araştırmalar ışığında gerçek Palissy seramiklerinin bilimsel açıdan tespit edilerek taklitlerinden ayrıştırılması ve orijinalliklerinin saptanması sağlanmıştır. Palissy'nin ölümünün ardından Fransa'da üretilen ve Palissy'ye atfedilen birçok ürünün aslında başkaları tarafından yapıldığı bu bilimsel araştırmalar sayesinde kanıtlanmıştır. 19. yüzyılda yine Fransa'da ve ardından İngiltere'de üretilen taklitlerinin ise tamamen dekoratif ve natüralist bir duyguyla, dini öğretilerinden bağımsız üretimler olduğu savunulabileceği gibi, Amerika ve Portekiz'deki yansımalarının öğretileriyle kısmen ilintili olduğu söylenebilir. Çağdaş dönemde görülen Palissy benzeri eserlerin ise daha çok üretim tekniğini ve sırlarını taklit eden bir yaklaşımla Palissy'den esinlendikleri görülmektedir.

Bernard Palissy yaşadığı dönemde çömlekçilik gibi pek itibar görmeyen ve maddi açıdan karlı olmayan bir mesleği azmi, yeteneği ve monarşiyle olan güçlü ilişkileri sayesinde yüksek bir zanaat statüsüne yükselmiştir. Hayret uyandırıcı gerçekçi görünümünün yanı sıra barındırdıkları gizli Calvinist ikonografileriyle Palissy çömlekleri insanlık var olduğu sürece hiç eskimeyecek ve vazgeçilmeyecek bir sanat dalı olan seramik sanatında her zaman esin kaynağı olacak, gizemli bir anlatım ve üretim dili olarak tekrar tekrar canlanacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that they did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

- Amico, L. N. (1996). Bernard Palissy and Saint-Porchaire ceramics. *Studies in the History of Art*, 52(Monograph Series II: Saint Porchaire Ceramics), 26-51. <https://www.jstor.org/stable/42622131> (In English).
- Andrews, N. (2014). The space of knowledge: Artisanal epistemology and Bernard Palissy. *Anthropology and Aesthetics*, 65/66. 275–288. <http://www.jstor.org/stable/24871256> (In English).

- Avisseau, C. J. (1850). *Plat ovale orné* [Glazed earthenware]. Louvre Museum, Paris, France. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010112991> (In English).
- Barbizet, V., & Son. (19th century). *Grand plat ovale: Homard* [Glazed earthenware]. Louvre Museum, Paris, France. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010097985> (In English).
- Belleek Pottery. (1868). *Shell comport* [Glazed earthenware]. Victoria and Albert Museum, London, England. <https://collections.vam.ac.uk/item/O175790/> (In English).
- Bouquillon, A., Castaing, J., Barbe, F., Paine, S. R., Christman, B., Crépin-Leblond, T., & Heuer, A. H. (2016). Lead-glazed rustiques figulines (rustic ceramics) of Bernard Palissy (1510-90) and his followers. *Archaeometry*, 59(1), 69-83. <https://doi.org/10.1111/arcm.12247> (In English).
- Brightwell, C. L. (1858). *Palissy the huguenot potter a true tale*. Presbyterian Board of Publication. (In English).
- Frantz, H. (1906). *French pottery and porcelain*. G. Newnes. (In English).
- Gasnault, P., & Garnier, E. (1884). *French pottery*. Chapman and Hall. (In English).
- Gerbier, A. (2019). Bernard Palissy: Nouveaux regards sur la céramique Française aux XVIe et XVIIe siècles. *Technè*, (47), 6-11. <https://doi.org/10.4000/techne.1399> (In French).
- Giehler, T. (2019). *The ceramics of Eurasia how export porcelain has shaped a globalized World* (Report No. 1902[EN]). International Monetary Institute. <http://www.imi.ruc.edu.cn/en/PUBLICATIONS/Report/b63b6fe24e9749b2a1ceaf8a723bc656.htm> (In English).
- Hykin, A., Newman, R., & Michie, T. (2019). A Re-evaluation of 'Palissy' ceramics at the Museum of Fine Arts, Boston. *Technè*, (47), 126-139. <https://doi.org/10.4000/techne.1596> (In English).
- Jacquemart, A. (1877). *History of the ceramic art. A descriptive and philosophical study of the pottery of all ages and all nations*. Scribner, Armstrong & Co. (In English).
- Jervis, W. P. (1902). *The encyclopedia of ceramics*. Blanchard. (In English).
- Johnson, J. (1983). Bernard Palissy, prophet of modern ceramics. *The Sixteenth Century Journal*, 14(4), 399-410. <https://doi.org/10.2307/2540574> (In English).
- Kamil, N. (2005). *Fortress of the soul: violence, metaphysics, and material life in the Huguenots' new World, 1517-1751*. Johns Hopkins University Press. (In English).
- Kayser, P. (2006) The intellectual and the artisan: Wenzel Jamnitzer and Bernard Palissy uncover the secrets of nature. *Australian and New Zealand Journal of Art*, 7(2), 45-61. <https://doi.org/10.1080/14434318.2006.11432774> (In English).
- Mafra, M. C. G. (1865-1887). *Round dish with fighting lizard and snake* [Glazed earthenware]. The Metropolitan Museum of Art, New York, USA. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/841261> (In English).
- Mizuno, K. (1998). *Forbidden fruit with leaf* [Glazed porcelain]. Smithsonian American Art Museum, Washington, USA. <https://americanart.si.edu/artwork/forbidden-fruit-leaf-37390> (In English).
- Palissy, B. (1500-1600). *Moule, fragment* [Plaster mold]. Louvre Museum, Paris, France. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010512694> (In English).
- Palissy, B. (1550-1560). *Bassin ovale: Rustiques figulines* [Glazed earthenware]. Louvre Museum, Paris, France. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010116968> (In English).
- Palissy, B. (1550-1575a). *Fragment: Marbrure* [Glazed earthenware]. Louvre Museum, Paris, France. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010111866> (In English).
- Palissy, B. (1550-1575b). *Fragment de brique allongé: Rocaille jaspée* [Glazed earthenware]. Louvre Museum, Paris, France. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010098172> (In French).
- Palissy, B. (16th century). *Plat à décor de rustiques figulines* [Glazed earthenware]. Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, France. <https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/plat-decor-de-rustiques-figulines> (In French).
- Plaziat, J. C. (2019). L'identification des moulages des coquilles fossiles et des organismes actuels des rustiques figulines. *Technè*, (47), 102-115. <https://doi.org/10.4000/techne.1569> (In French).
- Quiviger, F. (2024). Panpsychism represented. The animate world of Bernard Palissy, 1510–1590. *Intellectual History Review*. 34(1), 91-105. <https://doi.org/10.1080/17496977.2023.2285264> (In English).
- Randall, C. (1994). Structuring protestant scriptural space in sixteenth-century catholic France. *The Sixteenth Century Journal*, 25(2), 341-352. <https://doi.org/10.2307/2542885> (In English).
- Rothschild, G., Grandjen, S., & Schimed, T. (1952) *Bernard Palissy et son école*. Au Pont des Arts. (In French).
- Shell, H. R. (2004). Casting life, recasting experience: Bernard Palissy's occupation between maker and nature. *Configurations* 12(1), 1-40. <https://dx.doi.org/10.1353/con.2005.0005> (In English).
- Solon, M. L. (1903). *A history and description of the old French faïence*. Cassell and Co. (In English).
- Viennet, C. (2000). *Large ceramic dish* [Glazed ceramic]. Galerie Origines, Arles, France. <https://www.galerieorigines.com/en/artwork/collections/barbotine-majolica/large-ceramic-dish-christine-viennet> (In English).
- Wollman, A. C. (2005). After Palissy: Bernard Palissy's aesthetic, four centuries later. *Ceramics: Art and Perception*, (60), 41-46. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.937448509908938> (In English).
- Ziegler, G. M. (1928). Agricultural observations of Bernard Palissy, the Huguenot potter. *The Scientific Monthly*, 26(1), 28-33. <http://www.jstor.org/stable/7945> (In English).

Atık Nesnelere Sıfır Atık Yaklaşımının Sanatsal Dönüşümü: Takı Tasarımına Yansımalar

Artistic Transformation of Zero Waste Approach with Waste Objects: Reflections on Jewelry Design

Metin COŞKUN ¹ 

¹Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu, Türkiye



Öz

Bu çalışma, sıfır atık yaklaşımının takı tasarımındaki sanatsal ve kavramsal yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Günümüzde sürdürülebilirlik tartışmaları, tasarım disiplinlerinde kullanılan malzemelerin yeniden değerlendirilmesini ve üretim süreçlerinin çevresel etkilerinin sorgulanmasını gündeme getirmektedir. Bu bağlamda atık nesnelere estetik üretim süreçlerine dâhil edilmesi, hem çevresel farkındalık hem de yaratıcı tasarım pratikleri açısından önem kazanmaktadır. Araştırma nitel bir yaklaşımla yürütülmüş olup veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Çalışma kapsamında çağdaş sanat ve takı tasarımı alanında atık nesnelere üretim sürecine dâhil eden sanatçıların eserleri incelenmiş ve bu eserler tematik analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, atık nesnelere yalnızca sürdürülebilir bir malzeme alternatifi olmadığını; aynı zamanda estetik dönüşüm, kavramsal anlatı ve eleştirel tasarım yaklaşımları açısından önemli bir ifade aracı olarak kullanılabilirliğini göstermektedir. Sonuç olarak sıfır atık yaklaşımının takı tasarımında yeni estetik olanaklar sunduğu ve sürdürülebilir tasarım anlayışının gelişimine katkı sağlayabileceği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sıfır Atık, İleri Dönüşüm, Takı Tasarım, Takı Sanatı

ABSTRACT

This study aims to examine the artistic and conceptual reflections of the zero-waste approach in jewelry design. Today, sustainability debates bring to the forefront the re-evaluation of materials used in design disciplines and the questioning of the environmental impacts of production processes. In this context, the inclusion of waste objects in aesthetic production processes is gaining importance in terms of both environmental awareness and creative design practices. The research was conducted using a qualitative approach, employing document analysis as the data collection method. Within the scope of the study, the works of artists who incorporate waste objects into their production processes in the fields of contemporary art and jewelry design were examined and evaluated using thematic analysis. The findings reveal that waste objects are not only a sustainable material alternative but can also be used as an important means of expression in terms of aesthetic transformation, conceptual narrative, and critical design approaches. Consequently, it has been demonstrated that the zero-waste approach offers new aesthetic possibilities in jewelry design and can contribute to the development of sustainable design practices.

Keywords: Zero Waste, Upcycling, Jewelry Design, Jewelry Art

Giriş

Sanatın, tarih boyunca çevreyle ilişkisi farklı yönlerden ele alınmış ve bu ilişki sayesinde çeşitli ifade biçimlerine ulaşılmıştır. Günümüzde kaynakların tükenmesi ve atık yönetimi gibi çevresel sorunlar, sanat ve tasarım dünyasını da dönüştürmektedir. Bu bağlamda sıfır atık yaklaşımı, yalnızca çevreyi koruma stratejisi değil, aynı zamanda sanatsal yaratıcılığı teşvik eden bir felsefe olarak dikkat çekmektedir (Ylirisku, 2021, s. 28).

Ylirisku'nun (2021) çevresel sanat ve sürdürülebilir tasarım üzerine yaptığı çalışmalar, sanatçıların çevresel kaygılarla materyal kullanımında nasıl daha yaratıcı hale geldiğini ortaya koymaktadır. Özellikle geri dönüşüm ve yeniden kullanım uygulamaları, geleneksel tasarım anlayışını dönüştürerek yeni ifade alanları ortaya atmaktadır (Ylirisku, 2021, s. 30)

Sanatın materyalle olan ilişkisine bakıldığında, atık nesnelere, sanatçıların sıfır atık felsefesini üretim süreçlerine dâhil etmelerinde önemli bir araç haline gelmiştir. Bu nesnelere, yalnızca estetik malzemeler olarak değil, aynı zamanda mevcut tüketim alışkanlıklarına ve çevresel duyarlılığa eleştirel bir yaklaşım geliştiren araçlar olarak da değerlendirilmektedir.

Geliş Tarihi/Received 12.12.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested 02.03.2026
Son Revizyon/Last Revision 04.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted 09.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:
Metin COŞKUN

E-mail: mcoskun@kastamonu.edu.tr

Cite this article: Coşkun, M. (2026). Artistic transformation of zero waste approach with waste objects: Reflections on jewelry design. *Art Vision*, (56), 21-30.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1600680>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Yin (2020), "The Sustainable Object" adlı çalışmasında, atık nesnelerin sanat ve tasarım bağlamındaki estetik değerine ek olarak çevresel farkındalık yaratma potansiyeline de dikkat çekmektedir (Yin, 2020, ss. 8-16).

Sıfır atık hareketi, döngüsel ekonomi ile uyumlu bir şekilde kaynakların yeniden değerlendirilmesini öngörmektedir. Bu hareketin sanat ve tasarıma yansımaları, Marcel Duchamp'ın ready-made kavramından ilham almış modern yaklaşımlarla şekillenmiştir. Duchamp'ın sıradan nesnelere sanat objelerine dönüştürme çabası, günümüzde çevre dostu tasarım pratikleriyle yeniden gündeme gelmiştir. Noland, Duchamp'ın ready-made yaklaşımını çağdaş tasarımda sürdürülebilirliğin erken bir örneği olarak tanımlamakta ve bu yöntemin atık nesnelere gerçekleştirilen tasarımlara nasıl bir temel oluşturduğunu tartışmaktadır (Noland, 2013, ss. 85-121).

Takı tasarımı, estetik ve kişisel ifade biçimi olarak değerlendirildiğinde, atık nesnelere zenginleştirilmiş tasarımlar aracılığıyla güçlü bir mesaj taşıma potansiyeline sahiptir. Yapılan son araştırmalar, bu tür tasarımların yalnızca estetik bir yenilik değil, aynı zamanda çevresel farkındalık yaratmak için bir araç olduğunu göstermektedir (Yin, 2020, ss. 8-16). Dönüşüm takı tasarımlarının ekonomik sürdürülebilirlik ve toplumsal farkındalık üzerindeki etkilerini inceleyerek, bu tür uygulamaların tasarım dünyasındaki önemini vurgulamaktadır.

Bu bağlamda çalışmada atık nesnelere sıfır atık yaklaşımının sanatsal dönüşümü incelenmiş ve bu dönüşümün takı tasarımındaki yansımaları ele alınmıştır. İlk olarak sıfır atık yaklaşımının temel ilkeleri ve felsefesi hakkında bilgi verilmiş, ardından atık nesnelerin sanat ve tasarımda nasıl bir dönüşüm yarattığı tartışılmıştır. Takı tasarımında yenilikçi ve çevre dostu uygulamaları incelenmiş, konunun sanatsal ve kültürel boyutlarına değinilmiştir.

Yöntem

Araştırma Deseni

Bu çalışma, sıfır atık yaklaşımının takı tasarımındaki sanatsal yansımalarını incelemeyi amaçlayan literatür temelli nitel bir araştırma niteliindedir. Nitel araştırmalar, sosyal ve kültürel olguların bağlam içinde derinlemesine anlaşılmasını amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Creswell ve Creswell, 2018). Bu doğrultuda çalışmada, sanat ve tasarım alanında atık nesnelerin kullanım biçimlerini ve bu kullanımın estetik, çevresel ve kavramsal etkilerini inceleyen betimsel bir araştırma deseni çerçevesinde doküman incelemesi tekniğiyle yürütülmüştür. Betimsel araştırmalar, mevcut durumun sistematik bir biçimde incelenmesine ve yorumlanmasına olanak sağlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018). Doküman incelemesi ise, araştırma konusu ile ilişkili yazılı, görsel veya dijital belgelerin sistematik biçimde incelenmesi ve yorumlanması sürecidir. Bu yöntem özellikle

literatür, arşiv belgeleri, sanat eserleri, raporlar veya görseller gibi mevcut materyaller üzerinden veri elde etmek amacıyla kullanılmaktadır (Bowen, 2009). Çalışmada, sıfır atık yaklaşımının takı tasarımındaki yansımaları literatür ve örnek sanatçı çalışmaları üzerinden değerlendirilmiştir. Araştırmada incelenen sanatçı ve tasarım örnekleri, atık nesnelere üretim süreçlerinde doğrudan kullanan ve sürdürülebilir tasarım yaklaşımlarıyla ilişkilendirilen çağdaş sanatçı ve tasarımcılar arasından seçilmiştir. Seçim sürecinde eserlerin malzeme kullanımı, kavramsal yaklaşımı ve sıfır atık yaklaşımıyla kurduğu ilişki dikkate alınmıştır. Çalışmada yer verilen görseller ise malzeme kullanımı, estetik dönüşüm, nesnenin yeniden anlamlandırılması ve sürdürülebilirlik temaları çerçevesinde görsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Örnek seçiminde eserlerin atık malzemeleri estetik ve kavramsal bir tasarım unsuru olarak kullanması temel ölçüt olarak dikkate alınmıştır. Ayrıca incelenen eserlerin uluslararası sergilerde yer almış olması ve çağdaş takı tasarımı literatüründe sıklıkla referans gösterilen sanatçılara ait olması da seçim sürecinde belirleyici olmuştur. Bu çalışmada görsel materyaller, eserlerde kullanılan malzeme türleri, form özellikleri, estetik dönüşüm biçimleri ve nesnenin yeniden anlamlandırılması gibi ölçütler dikkate alınarak nitel bir görsel analiz çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Veri Toplama Süreci

Araştırmada veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgular hakkında bilgi içeren yazılı ve görsel materyallerin sistematik bir biçimde analiz edilmesini içeren bir veri toplama yöntemidir (Bowen, 2009; Yıldırım ve Şimşek, 2018). Bu kapsamda sürdürülebilir tasarım, döngüsel ekonomi, ileri dönüşüm (upcycling) ve çağdaş takı tasarımı alanlarında yayımlanmış akademik makaleler, kitaplar, tezler, sergi katalogları ve çevrimiçi sanat arşivleri incelenmiştir. Ayrıca sıfır atık yaklaşımını eserlerinde kullanan çağdaş sanatçılar ve takı tasarımcılarına ait çalışmalar da araştırma kapsamında değerlendirilmiştir. Tim Noble ve Sue Webster, David Bielander, Tithi Kutchamuch, Robert Baines ve Ruudt Peters gibi sanatçıların eserleri, atık nesnelerin sanatsal dönüşümünü temsil eden örnekler olarak seçilmiş ve analiz edilmiştir.

Veri Analizi

Araştırma kapsamında elde edilen veriler tematik analiz yöntemi kullanılarak değerlendirilmiştir. Tematik analiz, nitel veriler içinde yer alan anlam örüntülerini ve temaları belirlemek amacıyla kullanılan sistematik bir analiz yöntemidir (Braun ve Clarke, 2006). Bu süreçte öncelikle literatürde sıfır atık yaklaşımı, sürdürülebilir tasarım ve atık nesnelerin sanatsal kullanımı ile ilgili temel kavramlar belirlenmiştir. Daha sonra incelenen sanatçı ve tasarım

örnekleri; estetik dönüşüm, malzeme kullanımı, sürdürülebilirlik, kültürel anlam ve toplumsal mesaj gibi temalar çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu analiz süreci, atık nesnelerin takı tasarımındaki yaratıcı potansiyelini ve sıfır atık yaklaşımının tasarım dünyasındaki etkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Bulgular

Sıfır Atık Yaklaşımının Felsefesi ve İlkeleri

Sıfır atık, çevresel sürdürülebilirlik için geliştirilen bir yaşam ve üretim felsefesi olarak tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, döngüsel ekonomi prensiplerine dayanarak atık üretimini sıfıra indirmeyi, doğal kaynakları korumayı ve maksimum verimle kullanmayı hedeflemektedir. Sıfır atık felsefesi, gereksiz israfın önlenmesi, yeniden kullanım ve ileri dönüşüm gibi uygulamaları kapsamaktadır. Bu anlayış, sadece bir çevre politikası değil, aynı zamanda bireysel ve toplumsal bir yaşam tarzı olarak da benimsenmesi önerilmektedir (Zaman ve Lehmann, 2011, ss. 221-229).

Bu felsefe, tüketim sonrasında ürünlerin doğaya ilk alındığı haline geri döndürülmesini savunan bir döngü sürecini öne çıkarmaktadır. Ellen MacArthur Vakfı'nın (2017) raporlarına göre, döngüsel ekonomi doğal kaynakların sınırlı olduğu gerçeğini temel alarak, ürünlerin yaşam döngülerini uzatarak ekolojik dengenin sağlanmasını amaçlamaktadır. Sıfır atık yaklaşımı, yalnızca endüstriyel üretimde değil, aynı zamanda sanat ve tasarım alanında da etkili bir şekilde uygulanmaktadır. Özellikle ileri dönüşüm ve atık nesne kullanımı gibi yaratıcı yaklaşımlar, sıfır atık felsefesini hayata geçirmenin yenilikçi yollarını sunmaktadır (Geissdoerfer vd., 2017, ss. 757-768).

Sıfır atık kavramı, geri dönüşümden daha kapsamlı bir bakış açısı sunmaktadır. Bu felsefenin yalnızca atıkların geri kazanımını değil, aynı zamanda malzemelerin yeniden değerlendirilmesi yoluyla üretim süreçlerinin tamamen yeniden yapılandırılmasını önerdiğini vurgulamaktadır. Sanat ve tasarımda bu yaklaşım hem yaratıcı ifade biçimlerini hem de çevresel farkındalığı şekillendiren güçlü bir araç haline gelmiştir.

Sanat ve tasarım bağlamında sıfır atık, malzeme seçiminden üretim tekniklerine kadar geniş bir uygulama alanı bulunmaktadır. Geissdoerfer vd., (2017), döngüsel ekonomi bağlamında tasarımcıların sürdürülebilir ürünler yaratmak için malzemeleri nasıl yeniden değerlendirdiğini tartışmaktadır (Geissdoerfer vd., 2017). Bu kapsamda, takı tasarımında kullanılan atık nesneler, sıfır atık ilkelerinin hem estetik hem de fonksiyonel bir yansıması olarak öne çıkmaktadır.

Sıfır atık felsefesi, doğanın sınırsız bir kaynak olmadığını kabul eden bir farkındalık hareketi olarak görülmektedir. Sanat ve tasarımın bu felsefeyi benimsemesi, çevresel sürdürülebilirlik

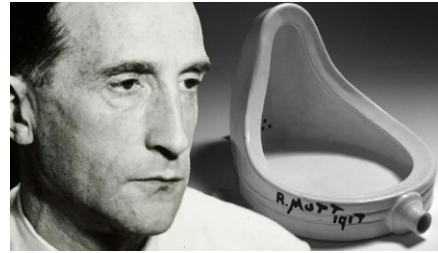
kadar yaratıcı yenilikler açısından da önemli bir dönüm noktası olmaktadır.

Atık Nesnelerin Tarihsel ve Kültürel Bağlamı

Sanat ve tasarım tarihinde atık nesneler, estetik ve kavramsal dönüşümün önemli bir aracı olmuştur. Marcel Duchamp, ready-made kavramını sanat dünyasına kazandırarak, sıradan nesnelerin sanat eserine dönüştürülebileceğini savunmuş ve modern sanatın temel paradigmalarından birini değiştirmiştir. Duchamp'ın 1917 yılında ortaya koyduğu ünlü Fountain eseri (Görsel 1), bu dönüşümün en dikkat çekici örneklerinden biri olmakta ve atık nesnelerin sanatsal bir bağlamda nasıl yeniden anlam kazandığını göstermektedir (The Collector, t.y.).

Görsel 1

Marcel Duchamp'ın Fountain Adlı Çalışması



Not: The Collector, t.y.

Duchamp'ın hazır nesne yaklaşımı, gündelik nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden değerlendirilmesine yönelik önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Bu yaklaşım, nesnenin sanatsal değerinin yalnızca üretim tekniğine değil, sanatçının onu yerleştirdiği bağlama ve yüklediği anlama bağlı olduğunu göstermektedir. Bu perspektif, çağdaş takı tasarımında atık nesnelerin kullanılmasını mümkün kılan kavramsal zemini hazırlayan önemli bir düşünsel altyapı olarak değerlendirilebilir.

Tarih boyunca atık nesneler yalnızca Duchamp gibi avangard sanatçılar için değil, geleneksel zanaatkarlar için de üretim süreçlerinde önemli bir yer edinmiştir. Örneğin, 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Arts and Crafts hareketi, endüstriyel atıkları estetik bir bakış açısıyla yeniden değerlendirerek sanatsal üretime dahil etmiştir (Harrod, 2012). Harrod'un belirttiği gibi, bu dönemde atıklardan yapılan ürünler hem zanaatkarların yaratıcılığını hem de çevresel kaynakların yeniden kullanımını simgelemiştir.

Atık nesnelerin sanattaki kullanımı, yalnızca estetik kaygılarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda kültürel eleştirinin bir aracı haline gelmiştir. Joseph Cornell'in kutu ambalajları, atık nesneleri metafor olarak kullanarak modern yaşamın karmaşıklığını ve tüketim toplumunun eleştirisini yansıtmıştır (Ferguson ve Sawelson-Gorse, 1999). Bu tür eserler, nesnelere atfedilen işlevsel anlamları aşarak, izleyicileri hem geçmişe hem de bugüne dair derinlemesine düşünmeye yönlendirmiştir (Görsel 2).

Görsel 2*Yolculuk Kutusu Hikayeleri Kutularda Biriktiren Sanatçının Çalışması**Not: İğrek, 2015*

Atık nesnelerin sanattaki uzun geçmişi, günümüzde sürdürülebilirlik hareketleriyle birleşerek yeni bir anlam kazanmıştır. *Contemporary Art Journal*'da tarafından yayınlanan bir çalışmada, atık nesnelerin kullanımının sanatçı ve tasarımcılar için çevresel sorumlulukları ifade etmenin güçlü bir yolu olduğu belirtilmiştir. Bu, özellikle sıfır atık yaklaşımını benimseyen tasarım pratiklerinde belirgin hale gelmektedir (Zafarmand vd., 2003, ss. 173-186).

Takı tasarımında atık nesneler, özellikle bireysel anlamlar yüklenmiş parçalar yaratmak için sıkça kullanılmıştır. 20. yüzyılın sonlarında çağdaş takı tasarımcıları, endüstriyel ve günlük atıkları tasarımlarına dahil ederek kişisel ve kolektif hikayeler anlatmaya odaklanmışlardır (Dormer, 1994, ss. 34-40). Dormer'in (1994) çalışmaları, takı tasarımında malzemelerin tarihsel ve kültürel bağlamını korumanın estetik ve etik açıdan önemini vurgulamaktadır.

Atık Nesnelerin Takı Tasarımına Katkıları

Atık nesneler, geleneksel takı tasarımına hem estetik hem de kavramsal olarak yeni bir soluk getirmiştir. Bu nesneler, sanatsal dönüşümün bir aracı olarak kullanılarak işlevsellik ve anlam arasında bir köprü oluşturmaktadır. Takı tasarımında atık nesnelerle çalışmak, yalnızca yaratıcı ifade biçimlerini değil, aynı zamanda çevresel sorumluluğu ve kişisel hikayeleri de ön plana çıkarmaktadır (Dormer, 1994, ss. 34-40).

Atık nesnelerle yapılan takı tasarımı, malzeme seçiminde ve kullanım biçimlerinde yeni boyutlar kazandırmaktadır. Bu tasarımlar, nesnelerin kendi geçmişlerini ve estetik değerlerini koruyarak onlara yeni bir anlam yüklemeyi hedeflemektedir. McCullough (2008), atık nesnelerin, bağlama bağlı olarak hem sanatsal hem de işlevsel bir ifade aracı olarak tasarım dünyasında değer kazandığını vurgulamaktadır. Örneğin, atıcı Kathy Stoffel'in watch-back adlı eseri (Görsel 3) eski bir saat mekanizmasının yüzük ya da kolyeye dönüştürülmesi, yalnızca tasarımcının yenilikçi becerilerini değil, aynı zamanda tüketim alışkanlıklarına yönelik bir eleştiriyi temsil etmektedir (Le Van, 2007, s. 131).

Görsel 3*Watch-Back, Kathy Stoffel, 2000**Not: Le Van, 2007, s. 131*

Atık nesneler, bireylerin anılarını, toplumsal geçmişlerini veya kişisel hikayelerini ifade eden güçlü semboller olarak görülmektedir. Bu nesneler yalnızca estetik unsurlar değil, aynı zamanda kimlik taşıyıcısı rolüne sahiptir. Murray takı tasarımında atık nesnelerin hikâye anlatıcısı olarak nasıl kullanıldığını detaylandırmaktadır (Murray, 2011, ss. 123-134). Örneğin, eski bir tahta parçasının broş olarak kullanılması, sahibinin geçmişine dair anlamlar yaratabilmektedir. Jane Ann Wynn' icon Brooch çalışması tamda bu alanda iyi bir örnek gösterilebilmektedir (Görsel 4). Bu bağlamda takı tasarımı, fiziksel bir obje olmanın ötesine geçerek kişisel ve toplumsal anlatıların bir aracı haline gelmektedir (Le Van, 2007, s. 72).

Görsel 4*Icon Brooch, Jane Ann Wynn, 1855**Not: Le Van, 2007, s. 72*

Atık nesnelerin takı tasarımında kullanımı, sıfır atık ve döngüsel ekonomi ilkelerini destekleyen bir uygulama olarak dikkat çekmektedir. Bu tasarımlar, doğal kaynakların kullanımını azaltırken mevcut nesnelere yeni bir yaşam kazandırmaktadır. Özellikle tüketim toplumunun eleştirisi çerçevesinde, bu uygulamalar çevresel farkındalığı artırmaktadır (MacArthur, 2017). Günümüzde birçok çağdaş takı tasarımcısı, ileri dönüşüm ilkelerini uygulayarak atık materyalleri estetik açıdan yenilikçi ve çevre dostu ürünlere dönüştürmektedir.

Çağdaş takı tasarımcıları, atık nesneler kullanarak sıra dışı ve etkileyici eserler ortaya koymaktadır. El Anatsui, atık metal parçalarını ve atık nesneleri işleyerek çevresel ve kültürel mesajlar içeren tasarımlar üretmiştir. Anatsui'nin eserleri, nesnelerin işlevsel tarihlerini dönüştürerek sanatsal bir

anlatıya nasıl dahil edilebileceğinin etkileyici bir örneğidir (Durán, 2007, ss. 56-67).

Atık nesnelere takı tasarımındaki kullanımı hem estetik hem de kavramsal açıdan tasarım dünyasını zenginleştirmektedir. Bu uygulamalar, yalnızca yenilikçi tasarımlar yaratmakla kalmayıp aynı zamanda tüketim kültürüne alternatif bir yaklaşım sunmaktadır. Atık nesnelere, tasarımcıların sanatsal ifade biçimlerini genişletirken çevresel sorumluluk ve kişisel hikâye anlatımı gibi önemli konulara da dikkat çekmektedir.

Sıfır Atık Takı Tasarımında Yaratıcılığın Sınırları

Sıfır atık felsefesi, tasarımcıları geleneksel malzeme kullanımı ve üretim yöntemlerinin ötesine geçmeye teşvik ederek yaratıcılığın sınırlarını yeniden tanımlamaktadır. Takı tasarımında sıfır atık uygulamaları, malzemelerin yeniden kullanımı ve ileri dönüşüm yoluyla hem estetik hem de çevresel hedeflere ulaşmayı amaçlamaktadır. Ancak bu süreç, yaratıcı sınırlamalar getirir ve tasarımcıları yenilikçi çözümler geliştirmeye zorlamaktadır (Zaman ve Lehmann, 2011, ss. 221-229).

Sıfır atık yaklaşımındaki takı tasarımında kullanılan atık nesnelere, tasarımcılar için en büyük zorluklardan birini oluşturmaktadır. Bu nesnelere doğal ya da endüstriyel kaynaklı olmakta ve tasarım sürecinde uyum sağlama ve dönüştürme becerilerini ön plana çıkarmaktadır. McCullough (2008), mevcut malzemelerin özelliklerine uyum sağlamanın yaratıcı bir mücadele gerektirdiğini ifade etmektedir. Örneğin, metal atıkların veya eski parçaların yeniden kullanılması, malzemenin dayanıklılığı, estetik değeri ve işlevselliği ile ilgili çeşitli sınırlamalar yaratabilmektedir.

Minimalist yaklaşımlar, sıfır atık takı tasarımında yaratıcı sınırlamaları avantaja dönüştürebilmektedir. İleri dönüşüm (upcycling) süreçleri ise, atık malzemelerin yalnızca yeniden kullanılmasını değil, aynı zamanda estetik ve işlevsel anlamda dönüştürülmesini içermektedir. Dormer (1994), bu süreçte tasarımcıların yalnızca mevcut materyallerle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda bu materyallerin estetik potansiyellerini keşfetmek zorunda olduklarını vurgulamaktadır. Görsel 5'de yer alan Judith Hoyt'a ait eserde paslanmış bir metal parçası içerisine kesiklerden görünecek şekilde oluşturulmuş bir yüz imgelemi tümüyle atık takılardan üretilmiştir (Le Van, 2007, s. 20).

Görsel 5

Gri Yüz Turuncu Ağız, Judit Hoyt, 2003



Not: Le Van, 2007, s. 20

Sıfır atık takı tasarımında estetik ile etik arasında bir denge kurmak, tasarımcılar için başka bir önemli zorluktur. Zafarmand vd. (2003), tasarımcıların yalnızca çevresel sürdürülebilirliği değil, aynı zamanda sanat eserlerinin estetik değerini de gözetmesi gerektiğini belirtmektedir. Örneğin, bir tasarımın hem sanatsal bir ifade sunması hem de çevresel etkisini en aza indirmesi, tasarımcılar için karmaşık bir denge gerektirmektedir.

Sıfır atık takı tasarımı, yaratıcılığı geleneksel anlamda yeniden tanımlamaktadır. Bu süreç, tasarımcıları kısıtlı malzeme seçenekleriyle çalışmaya zorlayarak yenilikçi düşüncüyü teşvik etmektedir. MacArthur (2017), bu yaratıcı yeniden tanımlamanın döngüsel ekonomi ilkelerini sanatsal bir süreçle bütünleştirdiğini vurgulamaktadır. Tasarımcılar, sınırlı kaynaklarla çalışırken yaratıcı becerilerini ve problem çözme yeteneklerini maksimum düzeyde kullanmaktadır.

Gelecekte sıfır atık takı tasarımında teknolojinin ve inovasyonun rolünün önemli bir yer tutacağı beklenmektedir. Özellikle 3D yazıcı teknolojisi, geri dönüştürülmüş malzemelerle takı yaratımında yeni olanaklar sunmaktadır. Geissdoerfer vd. (2017), teknolojik yeniliklerin malzeme sınırlamalarını aşmada ve tasarım sürecini geliştirmede kilit bir araç olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda, sıfır atık takı tasarımında yaratıcılığın sınırları, teknolojik ilerlemelerle birlikte genişlemektedir.

Sonuç olarak, sıfır atık takı tasarımı, yaratıcı süreçlerin sınırlarını zorlayan bir alan olarak öne çıkmaktadır. Tasarımcılar, malzeme ve teknik sınırlamaları aşarak estetik ve etik değerleri bir araya getiren yenilikçi eserler üretmektedir. Bu süreç, yalnızca tasarım dünyasında değil, aynı zamanda çevresel farkındalık yaratmada da kritik bir rol oynamaktadır.

Örnek Çalışmalar ve Sanatçılar

Sıfır atık takı tasarımında atık nesnelere kullanımı hem estetik hem de kavramsal yenilikler sunarak çağdaş tasarım dünyasında önemli bir alan oluşturur. Dünyanın dört bir yanındaki sanatçılar, bu yaklaşımı benimseyerek bireysel hikayeler, toplumsal eleştiriler ve çevresel farkındalık temalarını işleyen eserler yaratmaktadır. Aşağıda, bu alanda öne çıkan birkaç sanatçı ve çalışmaları incelenmiştir.

Tim Noble ve Sue Webster: Atıktan Anlam Yaratmak

Tim Noble ve Sue Webster, atık malzemeleri sanat eserlerine dönüştürmede öncü olan yenilikçi bir ikilidir. Günlük yaşamda kullanılan sıradan nesnelere bir araya getirilerek hem estetik hem de kavramsal bir bütünlük yaratmaktadır. Özellikle "Shadow Sculptures" adlı serilerinde (Görsel 6), atık nesnelere ışıkla birleştirilerek şaşırtıcı gölge kompozisyonları oluşturmuşlardır (Yin, 2020, ss. 8-16). Bu yaklaşımları, malzemelerin estetik değerlerinin dönüştürülmesi konusunda takı tasarımına ilham veren güçlü bir örnektir.

Görsel 6

Tim Noble ve Sue Webster'in Gölge Sanatı Eserlerinden Biri



Not: ArtWorks for Change, t.y.

Noble ve Webster'in çalışmaları, atık nesnelere yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, oluşturdukları görsel etkiler aracılığıyla da sanatsal bir anlatı oluşturabileceğini göstermektedir. Sanatçıların atık materyallerden oluşturdukları kompozisyonların ışık aracılığıyla figüratif gölgelere dönüşmesi, nesnenin görünür formu ile algılanan anlamı arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir yaklaşım sunmaktadır. Bu bağlamda eserler, atık malzemelerin sanatsal üretim süreçlerinde estetik ve kavramsal bir araç olarak kullanılabilirliğini ortaya koymaktadır.

David Bielander: Mizahi ve Yenilikçi Yaklaşımlar

David Bielander, geleneksel takı anlayışını mizahi bir yorumla harmanlayan bir tasarımcıdır. Tasarımlarında sıklıkla atık nesnelere ve geri dönüştürülmüş malzemelere kullanılmaktadır. Ünlü "Karton Kolye" serisi (Görsel 7), sıradan bir karton kutununun takı estetiğine nasıl dönüştürülebileceğini etkileyici bir şekilde göstermektedir (Murray, 2011, ss. 123-134). Bielander'ın tasarımlarının, günlük nesnelere algılanış biçimini değiştirdiğini ve izleyiciyi malzemenin anlamını yeniden düşünmeye teşvik ettiğini belirtmektedir.

Görsel 7

David Bielander'ın Karton Adlı Takı Tasarımı.



Not: Bielander, 2015

Bielander'ın karton malzemeyi kullanarak ürettiği takılar, mücevherin değerine ilişkin geleneksel kabulleri sorgulayan kavramsal bir yaklaşım sunmaktadır. Geleneksel mücevher tasarımında değerli metaller ve taşlar ön planda yer alırken, sanatçının gündelik ve değersiz kabul edilen bir malzemeyi takı formuna dönüştürmesi bu algıyı eleştirel biçimde yeniden yorumlamaktadır. Bu yaklaşım, malzemenin ekonomik değerinden çok tasarımın kavramsal içeriğinin belirleyici olduğu çağdaş takı anlayışıyla ilişkilendirilebilir (Murray, 2011).

Tithi Kutchamuch: Fonksiyonel ve Duygusal Bağlantılar

Tithi Kutchamuch, işlevsellik ile duygusal bağları birleştiren takı tasarımlarıyla dikkat çekmektedir. Eski ev eşyaları, kırık aksesuarlar, kâğıt parçaları ve metal hurdalar gibi atık nesnelere kullanarak oluşturduğu tasarımlar (Görsel 8), kullanıcıların eserlerle kişisel bir bağ kurmasını hedeflemektedir. Dormer (1994), Kutchamuch'un eserlerinde atık nesnelere kişisel hafızayı nasıl yeniden inşa ettiğini vurgulamaktadır.

Görsel 8

Tithi'nin All Year Rings Çalışması



Not: Kutchamuch, 2008

Tithi Kutchamuch'un çalışmalarında kullanılan gündelik nesnelere ve farklı materyaller, takının yalnızca estetik bir aksesuar olmanın ötesinde bireysel ve kültürel anlatılar taşıyan bir nesne olduğunu göstermektedir. Sanatçının kullandığı malzemeler, gündelik yaşamla kurulan ilişkiyi görünür kılarken aynı zamanda nesnelere yeniden anlamlandırılmasına olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle çalışmalar, sürdürülebilir tasarım yaklaşımı ile kişisel anlatı temelli takı üretiminin kesiştiği bir noktada değerlendirilebilir.

Robert Baines: Tarih ve Mitoloji ile Bütünleşen Tasarımlar

Robert Baines, atık nesnelere tarihsel ve mitolojik anlatıları birleştiren çalışmalarıyla tanınmaktadır. Eski metal parçaları ve endüstriyel atıkları antik kuyumculuk teknikleriyle işleyerek geçmiş ile günümüz arasında sanatsal bir bağ kurmaktadır (Görsel 9). Çalışmaları, malzemelerin tarihsel değerini vurgularken çevresel farkındalık yaratma açısından da öne çıkmaktadır (Zafarmand vd., 2003, ss. 173-186).

Görsel 9

Robert Baines'in Yüzük Çalışması



Not: Baines, 2010

Ruudt Peters: Meditatif ve Simgesel Yaklaşımlar

Hollandalı sanatçı Ruudt Peters, atık nesnelere minimal bir estetik ile işleyerek simgesel anlamlar yaratmaktadır (Görsel 10). Bu nesnelere ruhsal bir anlam taşıdığına inanır ve tasarımlarında meditasyona dayalı bir yaklaşım sergilemektedir. Peters'in eserlerinin, izleyicilerin nesnelere duygusal bir bağ kurmasını sağlayarak takı tasarımında yeni bir düşünce biçimi sunduğunu ifade etmektedir (Zafarmand vd., 2003, ss. 173-186).

Görsel 10

Ruudt Peters'in Azoth-SOFA Chicago Sergisinden Bir Eser



Not: Peters, 2004

Ruudt Peters'in çalışmaları, takıyı yalnızca dekoratif bir nesne olarak değil, aynı zamanda düşünsel bir ifade aracı olarak ele alan çağdaş takı anlayışını temsil etmektedir. Sanatçının kullandığı deneysel malzemeler ve alışılmadık form arayışları, takının geleneksel işlevinin ötesine geçerek nesnenin anlamını yeniden yorumlamaktadır. Bu yönüyle Peters'in çalışmaları, atık veya alışılmadık dışındaki malzemelerin takı tasarımında kullanılmasının yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda kavramsal bir tasarım stratejisi olduğunu göstermektedir.

Atık nesnelere sıfır atık takı tasarımındaki kullanımı, sanat ve çevre bilincini bir araya getirerek tasarım dünyasında yenilikçi ve etkileyici bir alan oluşturmaktadır.

Takı Tasarımında Sürdürülebilirlik ve Toplumsal Etki

Takı tasarımı, yalnızca estetik değerler taşımanın ötesinde, toplumsal ve çevresel mesajlar ileten güçlü bir ifade biçimi olarak da görülmektedir. Sürdürülebilirlik, bu alanda giderek daha önemli bir kavram haline gelmiştir. Atık nesnelere yapılan sıfır atık takı tasarımı, çevreye duyarlı bir üretim süreci sunarken, toplumsal farkındalık yaratma potansiyeline de sahiptir (Ellen MacArthur Foundation, 2017). Aşağıda, sürdürülebilir takı tasarımının çevresel, ekonomik ve toplumsal etkileri ele alınmaktadır.

Geleneksel takı üretimi genellikle değerli taş ve metallerin çıkarılmasıyla ilişkilidir ve bu süreç çevre üzerinde ciddi olumsuz etkiler yaratabilmektedir. Ancak sıfır atık yaklaşımının, bu zararları minimize etme potansiyeline sahip olduğu düşünülmektedir. Yin (2020), geri dönüştürülmüş malzemelerin takı tasarımında kullanılmasıyla doğal kaynak tüketiminin önemli ölçüde azaltılabileceğini vurgulamaktadır. Örneğin, atık metallerin ve plastiklerin ileri

dönüşüm süreçleriyle estetik birer sanat eserine dönüştürülmesi, aynı zamanda atık yönetimi sorunlarına da yaratıcı çözümler sunmaktadır. İleri dönüşüme uygun bir örnek olarak sanatçı Jan Arthur Harrel'in 2000 yılında dikenli teller gümüş ve inci kullanarak yaptığı (Görsel 11) Donna Read'e Saygı adlı eseri gösterilebilir (Le Van, 2007, s. 38).

Görsel 11

Donna Read'e Saygı, Jan Arthur Harrel, 2000



Not: Le Van, 2007, s. 38

Sürdürülebilir takı tasarımının küçük ölçekli işletmeler ve yerel üreticiler için ekonomik fırsatlar yaratma potansiyeline sahip olduğu söylenebilir. Özellikle atık nesnelere yapılan tasarımlar, düşük maliyetli malzemelerin kullanılmasını teşvik ederek ekonomik sürdürülebilirliğe katkı sağlamaktadır. Zaman ve Lehmann (2011), sıfır atık üretim süreçlerinin yerel ekonomileri destekleyerek adil ticaret anlayışını yaygınlaştırabileceğini ifade etmektedir.

Atık nesnelere takı tasarımında kullanımı, tüketim kültürüne yönelik güçlü bir eleştiri sunmaktadır. Günümüzde hızlı moda anlayışı ve aşırı tüketim, doğal kaynakların hızla tükenmesine neden olmaktadır. Sürdürülebilir takı tasarımının, tüketicilere alternatif bir bakış açısı sunarak daha bilinçli bir tüketim alışkanlığı geliştirmeyi teşvik ettiğini belirtmektedir. Bu tür tasarımlar, yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda tüketim alışkanlıklarını yeniden düşünmeye zorlamaktadır (Zafarmand vd., 2003, ss. 173-186).

Takı tasarımı, bireysel ifadeyi desteklemenin yanı sıra toplumsal mesajlar iletmek için de güçlü bir araç olarak görülmektedir. Örneğin, Gabriela Sánchez'in plastik atıklar ve kırık cam parçaları kullanarak yaptığı takılar, çevre kirliliğine dikkat çekerken aynı zamanda bu malzemelerin estetik potansiyelini ortaya koymaktadır (Ferguson ve Sawelson-Gorse, 1999). Bu çalışmalar, çevre bilinci yaratmada ve toplumsal değişimi teşvik etmede takı tasarımının rolünü gözler önüne sermektedir.

Atık nesnelere yapılan takı tasarımları, yerel kültürel mirasın korunması ve tanıtılması için etkili bir araçtır. Örneğin Afrika'daki topluluklar, geleneksel tasarımlarında sık sık atık nesnelere kullanılmaktadır. Bu tür tasarımların yerel gelenekleri modern estetik anlayışla birleştirerek kültürel sürdürülebilirliği desteklediğini ifade etmektedir. Bu

yaklaşım, çevresel olduğu kadar kültürel bir sorumluluğu da yerine getirmektedir (Durán, 2007, ss. 56-67).

Uygulama Alanları ve Gelecek Perspektifleri

Sıfır atık takı tasarımı, çevresel sürdürülebilirlik hareketinin bir parçası olmasının ötesinde, eğitim, endüstri ve sanatın kesişiminde yenilikçi bir alan yaratmaktadır. Bu yaklaşımlar, bireysel ve toplumsal düzeyde farkındalık yaratmayı amaçlarken, teknolojik ve tasarımsal yeniliklerle gelecekte daha büyük bir etki yaratma potansiyeline sahip olmaktadır. Aşağıda, sıfır atık takı tasarımının mevcut uygulama alanları ve geleceğe dair perspektifler ele alınmaktadır.

Sıfır atık felsefesi, özellikle tasarım eğitimi alanında yaygınlaşan bir anlayıştır. Üniversiteler ve tasarım okulları, öğrencilerin geri dönüştürülmüş malzemelerle yaratıcı projeler geliştirdiği atölye çalışmaları düzenlemektedir. Zaman ve Lehmann (2011), bu tür uygulamaların yalnızca teknik beceriler kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda öğrencilerde çevresel farkındalık oluşturduğunu vurgulamaktadır. Atık nesnelerin yeniden kullanıldığı projeler, sürdürülebilir tasarım anlayışının benimsenmesine katkı sağlarken, geleceğin tasarımcılarının yaratıcı düşünme becerilerini geliştirmelerine de yardımcı olmaktadır.

Geleneksel takı sektörü, genellikle doğal kaynakların aşırı tüketimi ve etik dışı üretim süreçleriyle anılmaktadır. Ancak sıfır atık takı tasarımı, bu algıyı değiştiren bir yaklaşım sunmaktadır. Yin (2020), ileri dönüşüm ve geri dönüştürülmüş malzemelerin, tüketici tercihlerinde yeni bir trend haline geldiğini belirtmektedir. Özellikle çevre bilincine sahip tüketiciler, atık nesnelerle oluşturulan tasarımlara artan bir ilgi göstermektedir. Bu durum hem bağımsız tasarımcılar hem de büyük markalar için yeni fırsatlar yaratmaktadır.

Bu yaklaşım, yalnızca sürdürülebilir bir gelecek için bir adım değil, aynı zamanda değişen tüketici taleplerine verilen yenilikçi bir tasarım yanıtı olarak da değerlendirilebilir.

Sanat ve tasarım sergilerinde sıfır atık takı tasarımı, sürdürülebilirlik teması etrafında şekillenen etkili bir platform olarak önemli bir rol oynamaktadır. Bu sergiler, yalnızca bireysel üreticilere değil, geniş kitlelere de ulaşarak farkındalık yaratmayı hedeflemektedir. MacArthur'un (2017) raporlarına göre, sürdürülebilir tasarım odaklı etkinlikler, bu yaklaşımı tanıtmak için etkili bir araç olarak görülmektedir. "Sustainable Jewelry: Beyond Materials" gibi sergiler hem profesyoneller hem de tüketiciler için ilham verici bir kaynak haline gelmiştir. Bu tür organizasyonlar, sıfır atık takı tasarımının estetik ve çevresel potansiyelini geniş kitlelere tanıtarak, daha fazla tasarımcıyı bu yaklaşımı benimsemeye teşvik etmektedir.

Sıfır atık takı tasarımı, yerel toplulukların kültürel zenginliklerinden ve estetik değerlerinden ilham alarak, geleneksel bilgi birikimini modern tasarımla

birleştirmektedir. Yerel halkların doğal kaynakları sürdürülebilir bir şekilde kullanarak özgün ve yaratıcı takı tasarımları geliştirdiğini vurgulamaktadır. Bu tür yaklaşımlar, yalnızca çevresel fayda sağlamakla kalmaz, aynı zamanda kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına da katkıda bulunmaktadır. Böylece tasarımlar, birer sanat eseri olmanın ötesine geçerek toplumsal ve kültürel bağlamda da anlam kazanmaktadır (Durán, 2007, ss. 56-67).

Sıfır atık takı tasarımının gelecekteki başarısı, tüketici davranışlarındaki değişimle doğrudan bağlantılıdır. Sürdürülebilir ürünlere yönelik artan tüketici talebinin, endüstriyel üretim süreçlerini dönüştürebileceğini öngörmektedir. Bu değişim, yalnızca tüketici alışkanlıklarını etkilemekle kalmaz, aynı zamanda çevreye duyarlı üretim yöntemlerini destekleyen politikaların yaygınlaşmasına da öncülük edebilmektedir. Tüketicilerin bu bilinçle hareket etmesi, sürdürülebilir tasarımların benimsenmesini hızlandırması ve sektörün genel yapısını dönüştürmesi beklenmektedir (Zafarmand vd., 2003, ss. 173-186).

Bu yaklaşım, yalnızca takı sektöründe değil, moda ve endüstriyel tasarım gibi diğer disiplinlerde de geniş bir farkındalık yaratma potansiyeline sahiptir. Sıfır atık tasarımı, çevresel sürdürülebilirliği destekleyen bir araç olmaktan öte, yaratıcı ifadeyi teşvik eden ve toplumsal dönüşümü hızlandıran güçlü bir hareket olarak geleceğe yön vermesi beklenmektedir.

Tartışma ve Sonuç

Atık nesnelerin tasarım süreçlerinde kullanılması, yalnızca sürdürülebilir üretim pratiklerinin bir sonucu olarak değil, aynı zamanda nesnenin estetik ve kavramsal değerinin yeniden düşünülmesine olanak sağlayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Duchamp'ın ready-made yaklaşımıyla başlayan gündelik nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden yorumlanması fikri, çağdaş tasarım pratiklerinde farklı malzeme ve nesnelerin yaratıcı biçimlerde kullanılmasının önünü açmıştır. Bu bağlamda sıfır atık yaklaşımı, yalnızca çevresel bir strateji değil aynı zamanda tasarım nesnesinin anlamını dönüştüren eleştirel bir tasarım yaklaşımı olarak da ele alınabilir.

Atık nesnelerle sıfır atık takı tasarımı, çağdaş tasarım dünyasında estetik bir yenilikten öte, çevresel ve toplumsal bir sorumluluk hareketi olarak görülmektedir. Bu yaklaşım hem fırsatlar hem de zorluklar sunarak tasarım dünyasına yeni bir boyut kazandırmıştır.

Atık nesnelerin tasarıma entegre edilmesi, tüketim kültürüne alternatif yaratma ve kaynakların sürdürülebilir şekilde değerlendirilmesi açısından güçlü bir araçtır. Geri dönüştürülmüş materyaller hem çevre bilinci yaratmak hem de yenilikçi tasarım süreçlerine katkıda bulunmak için benzersiz bir fırsat sunmaktadır. Tasarımcılar, bu

materyallerin geçmişlerinden ve işlevselliklerinden ilham alarak yaratıcı süreçlerini beslerken, sıfır atık yaklaşımı sayesinde çevresel etkilerini minimize etme şansı bulunmaktadır (Yin, 2020, ss. 8-16).

Atık nesnelerin geçişleri ve işlevsellikleri, tasarımcıların yaratıcılığını tetiklese de bu materyalleri geleneksel takı estetiğiyle uyumlu hale getirmek zor olabilmektedir. Özellikle yüksek moda ve lüks tüketim pazarında, geri dönüştürülmüş materyallere yönelik algılar, sıklıkla “değersizlik” kavramıyla ilişkilendirilir (McCullough, 2008). Bu algının değişmesi için toplumsal farkındalığın artırılması ve tasarımcıların atık nesneleri lüks bağlamlara oturtacak yenilikçi yaklaşımlar geliştirmesi gerekmektedir.

Geri dönüştürülmüş materyallerin dayanıklılığı ve işlenebilirliği, tasarım sürecinde belirgin bir engel teşkil edebilir (Geissdoerfer vd., 2017). Bu tür teknik zorlukların üstesinden gelmek için modern üretim yöntemleri ve teknolojik yeniliklerin kullanılması gerektiği belirtilmektedir. Örneğin, 3D yazıcı teknolojileri ve gelişmiş geri dönüşüm süreçleri, tasarımcıların atık nesneleri işlevsel ve estetik açıdan daha erişilebilir hale getirmesine olanak tanıyabilir.

Sıfır atık tasarım sürecinin etik boyutu da dikkate alınması gereken önemli bir konu olarak görülmektedir. Sürdürülebilir ürünlere olan tüketici ilgisinin artması, yeşil pazarlama (greenwashing) gibi etik olmayan uygulamalara yol açabilmektedir (Zafarmand vd., 2003, ss. 173-186). Tasarımcıların ve üreticilerin, sürdürülebilirlik taahhütlerini şeffaf ve samimi bir şekilde ifade etmeleri, bu yaklaşıma olan güveni artıracaktır.

Atık nesnelere sıfır atık takı tasarımı, çevresel sürdürülebilirlik ve yaratıcı yenilikler açısından büyük bir potansiyele sahiptir. Ancak, bu yaklaşımın başarılı bir şekilde uygulanabilmesi için estetik ve teknik sınırlamaların aşılması, tüketici algısının dönüştürülmesi ve tasarımcıların etik sorumluluklarını yerine getirmesi gerekmektedir.

Gelecekte, teknolojik yenilikler ve ileri dönüşüm süreçlerindeki gelişmeler, sıfır atık tasarımın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayabilir. Bu durum, sadece tasarım dünyasında değil, genel olarak tüketim alışkanlıklarında da köklü bir değişim yaratma potansiyeline sahiptir. Sıfır atık takı tasarımı hem çevreye hem de topluma hizmet eden sürdürülebilir bir hareket olarak önümüzdeki yıllarda daha da yaygınlaşması beklenmektedir.

Sıfır atık yaklaşımı ve atık nesnelerin takı tasarımında kullanımı, günümüz tasarım pratiklerinde yalnızca estetik bir yenilik olarak değil, aynı zamanda çevresel ve toplumsal sorumlulukla ilişkili bir tasarım anlayışı olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada, atık nesnelerin sıfır atık felsefesi bağlamında takı tasarımına nasıl dâhil edildiği ve bu yaklaşımın çağdaş tasarım anlayışı üzerindeki etkileri incelenmiştir. Yapılan değerlendirmeler, atık nesnelerin

yalnızca alternatif bir malzeme kaynağı olmadığını; aynı zamanda tasarımın kavramsal içeriğini güçlendiren ve estetik ifade olanaklarını genişleten bir araç olarak kullanılabildiğini göstermektedir.

Araştırma kapsamında ele alınan sanatçı ve tasarım örnekleri, gündelik ve çoğu zaman değersiz kabul edilen nesnelerin tasarım sürecinde yeniden yorumlanarak farklı anlam katmanları kazanabildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, geleneksel takı tasarımında değerli malzemelere dayalı yerleşik anlayışın sorgulanmasına olanak tanımakta ve tasarım nesnesinin değerini yalnızca kullanılan malzemenin ekonomik niteliğiyle değil, taşıdığı düşünsel içerik ve estetik dönüşümle ilişkilendiren bir yaklaşımı görünür kılmaktadır. Bu yönüyle sıfır atık yaklaşımı, tasarım pratiğini yalnızca üretim teknikleri açısından değil, aynı zamanda kavramsal ve kültürel boyutlarıyla yeniden düşünmeye imkân tanımaktadır.

Atık nesnelerin tasarım sürecine dâhil edilmesi, çevresel sürdürülebilirlik açısından da önemli bir katkı sunmaktadır. Kullanılmış veya atık durumdaki malzemelerin yeniden değerlendirilmesi, doğal kaynak kullanımını azaltmaya yönelik bir yaklaşım sunarken, tasarım süreçlerinin daha sorumlu bir üretim anlayışıyla yürütülmesine de olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte bu tür uygulamalar, tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir bakış geliştirilmesine katkıda bulunarak tasarımın toplumsal farkındalık yaratma potansiyelini güçlendirmektedir.

Sonuç olarak, atık nesnelere gerçekleştirilen sıfır atık takı tasarımı, hem estetik hem de kavramsal açıdan tasarım alanına yeni ifade olanakları kazandıran bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, tasarımcıları mevcut malzemeleri yeniden düşünmeye ve üretim süreçlerini farklı bir perspektifle ele almaya teşvik ederken, sürdürülebilir tasarım anlayışının gelişimine de katkı sağlamaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmaların, farklı kültürel bağlamlarda geliştirilen sıfır atık takı uygulamalarını karşılaştırmalı olarak ele alması ve yeni üretim teknolojilerinin bu alandaki rolünü incelemesi, sürdürülebilir tasarım literatürünün gelişimine önemli katkılar sağlayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that he did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

- ArtWorks for Change. (t.y.). *Tim Noble and Sue Webster*. <https://www.artworksforchange.org/portfolio/tim-noble-and-sue-webster/> (In English).
- Baines, R. (2010). *Podcast episode 7* [Takı Tasarım]. Australian Design Centre, Darlinghurst, Australia. <https://www.australiandesigncentre.com/podcast/episode-7-robert-baines/> (In English).
- Bielander, D. (2015). *Cardboard* [Takı Tasarım]. Ornamentum Gallery, New York, USA. <https://www.ornamentumgallery.com/artists/30-david-bielander/works/4380-david-bielander-cardboard-2015/> (In English).
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027> (In English).
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa> (In English).
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (5th ed.). Sage. (In English).
- Dormer, P. (1994). *The art of the maker: Skill and its meaning in art, craft, and design*. Thames & Hudson. (In English).
- Durán, L. (2007). *Africa remix: Contemporary art of a continent*. Jacana Media. (In English).
- Ferguson, R., & Sawelson-Gorse, N. (1999). Responses. *Art Journal*, 58(2), 4-5. (In English).
- Geissdoerfer, M., Savaget, P., Bocken, N. M. P., & Hultink, E. J. (2017). The circular economy: A new sustainability paradigm? *Journal of Cleaner Production*, 143, 757-768. <https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2016.12.048> (In English).
- Harrod, T. (2012). *The crafts in Britain in the twentieth century*. Yale University Press. (In English).
- İğrek, M. (2015, Ağustos 5). *Kutulara hikâyeler biriktiren sanatçı*. Musaignrek. <https://musaignrek.com/2015/08/05/kutulara-hikayeler-biriktiren-sanatci/>
- Kutchamuch, T. (2008). *All year rings* [Takı Tasarım]. Tithi. <https://www.tithi.info/all-year-rings> (In English).
- Le Van, M. (2007). *Fabulous jewelry from found objects*. Lark Books. (In English).
- MacArthur, E. (2017). *Circular economy: A systemic approach to sustainability*. Ellen MacArthur Foundation. <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/topics/circular-economy-introduction/overview> (In English).
- McCullough, M. (2008). *Digital ground: Architecture, pervasive computing, and environmental knowing*. MIT Press. (In English).
- Murray, K. (2011). Narrative jewellery: Telling stories through design. *Journal of Craft Studies*, 5(2), 123-134. (In English).
- Noland, C. (2013). Inheriting the avant-garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the "Legacy Plan". *Dance Research Journal*, 45(2), 85-121. <https://doi.org/10.1017/S0149767713000028> (In English).
- Peters, R. (2004). *Azoth-SOFA Chicago* [Takı Tasarım]. Ornamentum Gallery, New York, USA. <https://www.ornamentumgallery.com/exhibitions/11-ruudt-peters-azoth-sofa-chicago/overview/> (In English).
- The Collector. (t.y.). *What was great about Marcel Duchamp's Fountain?* <https://www.thecollector.com/what-was-great-about-marcel-duchamp-fountain/> (In English).
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yin, Z. Z. Y. (2020). *Sustainable jewellery practice: A creative approach to communicate sustainability* (Thesis No. 23503821) [Doctoral dissertation, Toronto Metropolitan University]. <https://doi.org/10.32920/23503821> (In English).
- Ylirisku, H. (2021). *Reorienting environmental art education* (Thesis No. 197424173) [Doctoral dissertation, Aalto University]. <https://research.aalto.fi/en/publications/reorienting-environmental-art-education-2/> (In English).
- Zafarmand, S. J., Sugiyama, K., & Watanabe, M. (2003). Aesthetic and sustainability: The aesthetic attributes promoting product sustainability. *The Journal of Sustainable Product Design*, 3(3), 173-186. <https://doi.org/10.1007/s10970-005-6157-0> (In English).
- Zaman, A. U., & Lehmann, S. (2011). Challenges and opportunities in transforming a city into a "zero waste city". *Environmental Progress & Sustainable Energy*, 31(2), 221-229. <https://doi.org/10.1002/ep.11618> (In English).

Türk Sineması'nda Alternatif Bir Oluşum: Sinematek

An Alternative Formation in Turkish Cinema: Cinematheque

Şule KURT ¹ 

¹Bağımsız Araştırmacı, İstanbul, Türkiye



öz

Sinema, teknolojinin bir ürünü olarak her ne kadar sanatsal kaygılarla gelişim göstermiş olsa da ticari bir meta gözüyle değerlendirildiği andan itibaren profesyonel bir alan haline almıştır. Türkiye'de Cumhuriyet'in resmen ilan edilip Kemalist kadroların siyasal, toplumsal ve kültürel alanda başlattıkları modernleşme sürecinde önemli değişim ve reformlar yaşanmıştır. Bu periyotta, sanatsal anlamda yenilikler yapılmış olsa da sinema, devlet desteğinden yoksun, yalnızca gösterim boyutunda bırakılmıştır. Sinemaya ilişkin faaliyetler ise o günün şartlarına bağlı olarak iktidar ve çevresinin beklentileri doğrultusunda çelişkilerle gelişmiştir. Türk Sineması, bu paradoksal düşüncelere bağlı olarak uzun yıllar tiyatrunun egemenliğinde yürütülmüştür. Türkiye'de güçlü bir sinema endüstrisinin varlığı, savaş sonrasında oluşan Yeşilçam Sineması ile gerçekleşmiş ancak yalnızca altyapı gereksinimlerini giderecek bir ölçüde gelişmiştir. 60'lı yıllarda altın çağını yaşayan sinema, birbirine benzeyen tekrar eden konuları, yetersiz teknik donanımı, egemen ideolojinin savunusunu yapan tutumuyla belli kalıpların dışına çıkamamıştır. Yeşilçam, sinemaseverler, yazarlar, aydınlar ve halk tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. 60 darbesinden sonra oluşan özgürlükçü ve çağdaş ortamda gelişen çeşitli kurumlardan biri olan Türk Sinematek Derneği, ülke sinemasına alternatif bir oluşum olarak kabul görmüştür. TSD, Türk Sineması'nın gelişmesini öncelikle faaliyetlerini sürdürmüş uluslararası boyutta bir kurum, hatta akademik bir sinema okulu olarak anılmıştır. Bu çalışma, detaylı literatür araştırmasıyla döneminin fenomen bir oluşumu olan Sinematek'in Türkiye'deki geçmiş başarılı duruşuna bağlı olarak güncel varlığına ve önemine vurgu yapmaktadır. Çalışmanın amacı, Sinematek Derneği'nin analizi ve oluşum gösterdiği evrede var olan politik ve entelektüel hareketlerin niteliklerini araştırmak ve bu süreçteki Türk Sineması sorunsalını irdelemektir. Çalışmada, Sinematek'in, pek çok yazar, yönetmen ve eleştirmenin yetiştirilmesinde önemli katkılar sağladığı bulgularına erişilmiştir. Türk Sinematek'i'nin mercek altına alındığı bu çalışma, betimsel analiz tekniği ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Sinematek, Toplumsal Gerçekçilik, Sansür

ABSTRACT

Although cinema, as a product of technology, has developed with artistic concerns, it has become a professional field since the moment it was valued as a commercial commodity. In Turkey, significant changes and reforms were experienced during the modernization process initiated by the Kemalist cadres in the political, social and cultural fields after the Republic was officially declared. During this period, although innovations were made in artistic terms, cinema was left deprived of state support and only in the exhibition dimension. Activities related to cinema, on the other hand, developed with contradictions in line with the expectations of the government and its circle depending on the conditions of the day. Turkish Cinema was carried out under the dominance of theater for many years due to these paradoxical thoughts. The existence of a strong cinema industry in Turkey was realized with Yeşilçam Cinema, which was formed after the war, but it only developed to an extent that would meet the infrastructure needs. Cinema, which experienced its golden age in the 60s, could not break out of certain patterns with its repetitive subjects that were similar to each other, insufficient technical equipment, and its attitude defending the dominant ideology. Yeşilçam was subject to criticism from movie lovers, writers, intellectuals and the public. The Turkish Cinematheque Association, one of the various institutions that developed in the liberal and contemporary environment formed after the coup of 1960, has been accepted as an alternative formation to the country's cinema. TSD has continued its activities by prioritizing the development of Turkish Cinema, and has even been referred to as an international institution, and even an academic cinema school. This study emphasizes the current existence and importance of Cinematheque, a phenomenal formation of its time, depending on its successful past stance in Turkey, with detailed literature research. The aim of the study is to analyze the Sinematek Association and to investigate the characteristics of the political and intellectual movements that existed during the period it was formed, and to examine the problematic of Turkish Cinema in this process. The study has reached the findings that Cinematheque made significant contributions to the training of many writers, directors and critics. This study, has been examined with the descriptive analysis technique.

Keywords: Turkish Cinema, Cinematheque, Social Realism, Censorship

Geliş Tarihi/Received 30.12.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested 18.04.2025
Son Revizyon/Last Revision 03.05.2025
Kabul Tarihi/Accepted 09.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Şule KURT

E-mail: sulekurt69@gmail.com

Cite this article: Kurt, Ş. (2026). An alternative formation in Turkish cinema: Cinematheque. *Art Vision*, (56), 31-50.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1609770>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Türk Sineması'na Cumhuriyet'in kuruluş yılları ve sonrasında yeterince önem verilmemiştir. Bu süreçte, sinemacılar, aydınlar ve siyasal iktidar arasında düşünsel ayrılıklar yaşanmıştır. Sinema tarihçileri, bu ayrılıkları 1923-1939 arasındaki dönem, yani Muhsin Ertuğrul'un tiyatro kökenli egemenliğinin damga vurduğu yılları hedef göstermişlerdir. Ayrıca, Ertuğrul'un sinemayı görmezden gelen tavrı tiyatroyu üstün bir sanat, sinemayı bir eğlence aracı olarak görmüş olmasıdır. Ancak Ertuğrul, Avrupa Sineması'na benzer bir sinema sanatının Türkiye'de oluşmasına da olumlu yaklaşmıştır. Türkiye'yi temsil edebilecek, Doğu-Batı sentezini iyi kurgulayacak, halkın beğenisini kazanacak filmlerin üretiminden yana olarak çizgisel bir modernleşmenin adımını benimsemiştir. Ertuğrul'un yöntemi tartışılmaya açık ve kültürel bir özerkleşme olarak kabul görmüştür (Öztürk, 2009, s. 165). Diğer bir ayrılık ise bu dönemde bir dizi üst yapı devrimlerinin oluşmasına rağmen sinemanın daha çok gösterim boyutunda ilerlemesi, film üretim boyutunun hemen hemen hiç gelişmemiş olmasıdır.

Devrimci amaçlar doğrultusunda sinemayı yararlı kılmak yerine, kâr amaçlı bir yönelimle modernleşme düşüncesine kısmen aynı çizgide yer alan bir zihniyet yaratılmıştır. Türkiye'nin tarihsel arka planında yer almış, toplumsal modernleşmesinde önemli roller üstlenmiş aydın ve entelektüel kitle ülke medeniyetine özgü değerlerin korunmasında katalizör görevini üstlenmişlerdir. Devletin kültür politikaları aydınlar tarafından benimsenmiş, devlet sorun çözen bir aygıt olarak görülmüştür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ülkenin siyasal konjonktüründe yer alan muhafazakâr milliyetçi aydınlar ve milliyetçi radikal modernistler temel yürütücü pozisyonlarda yer almışlardır. Batı toplumlarından medeniyet normlarının sentezlenerek alınması ile ülkenin geleneksel değerlerinin korunması sonucunda oluşacak çatışma hem siyasal hem de aydın tarafın merkezinde yer almıştır. Bir tarafta muhafazakâr milliyetçiler, Türkiye'nin demografik farklılıklarından hareketle düşünsel ve politik olarak sahnedeyken Cumhuriyet merkezinde yer alan modernistler ise kültürel alanın içeriğini toplumsalın bir özü olarak indirgemiş, evrensel değerleri Batıcı anlayışla özdeşleştiren sosyal dönüşümleri de kültürel bir devrim, reform projesi olarak değerlendirmişlerdir. Aydın ve halk arasındaki aydınların elit kimliği ile özne ve dönüştürücü güç, halk ise dönüşümün nesnesi, kültürel değerlerin taşıyıcısı rolünü üstlenmiştir. Milliyetçi ve gelenekçiler kültürü bir kimlik arayışı, benzersiz normlar sistemi olarak yorumlamayı tercih etmişlerdir. Modernleşme sürecinde, Batı toplumlarından yapısal, kurumsal öğelerle bir sentez oluşturulmak istenmiş ve Kemalizm'e bağlanan entelektüeller, eğitim reformlarını açılan kültürel kurumlar aracılığıyla eğitim ve kültürden yoksun halk kitlesini eğitmek ve bilinç seviyelerini yükseltmek

için hedefler belirlemişlerdir. Bağımsız düşünce biçimine sahip entelektüellerden söz etmek güç olsa da Türk romancıları siyasete mesafeli yaklaşmışlardır. Nitekim, Yakup Kadri, Kemal Tahir ve Reşat Nuri dönemin eleştirel kimlikli roman yazarlarından olmuşlardır. Bu noktada, edebi eserler tarihsel gelişmeleri nesnel anlamda aktaran örtük birer kaynak niteliğindedirler. Roman yazarları, dönemlerinin siyasal, toplumsal sorunlarına getirdikleri çözüm temelli yaklaşımlarıyla bir edebiyat yapıtını sunmaktan ziyade topluma ışık tutma sorumluluğunu üstlenmişlerdir. Cumhuriyet sonrası dönemde, Halide Edib Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi romancıların Türk kültür ve siyasetine yönelik nitelikli saptamalar içeren öznel anlatımlı eserler gerçekleştirmişlerdir. Söz konusu dönemin siyasal iktidarı, devrim ilkelerini yansıtan eğitici ve öğretici nitelikte filmlerin üretilmesini öncelmiştir. Türk toplumuna zamanın öne çıkan eserlerinden uyarlanan film örnekleri, milli mücadele temasıyla sunulmuştur. *Ateşten Gömlek*, *Bir Millet Uyanıyor* gibi filmler sinematografik anlamda taktir toplamıştır. Bu evrede, öykülü yerli film üretimine yönelik Batı düzeyinde sinema tekniğine ve kadrosuna, teknoloji ve endüstrisine gereksinim duyulduğu da belirgin bir gerekliliktir. Gel gelelim, siyasal iktidar, sinemanın sanat boyutunda ticaret, endüstri ve eğitici yanlarını kavrayan bir kadrodan ve bilinçten uzakta kalmıştır. İthal filmlere yönelen siyasal irade, öykülü film deneyimini denetimler doğrultusunda karşılamıştır. Türkiye, İthal filmlerde uyguladığı denetim sırasında, görüntülerdeki olumsuz imgeler, politik propaganda ya da istenmeyen formatta çekilen filmleri gelenekselci anlayışla kültürel kodları önceleyen bir tavır almıştır. Yurt içinden sinemaya yönelik ilerici ve gerici bir eksende kültürel yabancılaşmayla karşı karşıya kalmıştır. Devrim ilkelerini yaygın kılmak amacıyla yabancı sinemacılarla özellikle Sovyet sinemacıları güvenilip görevler verilmiştir. Bu perspektifte, ülkenin kuruluş kodlarında ve sonrasında sinema tarihçilerinin sıklıkla vurguladığı gibi Almanya veya Rusya ile kıyaslandığında propaganda aracı olarak dahi sinemadan yeterli düzeyde yararlanıldığı söylenememektedir. Sinema, iktisadi gelişmişlikle değerlendirilen bir faaliyet ve teknolojik boyutta yatırım yapılmasına gereksinim duyulan bir alandır. Bu çerçevede temel sorunlara sahip bir ülkede yerli film üretimi de sınırlı kalmıştır. Gösterim aşamasında ise ilerleme yaşanmıştır. Akerson, Türk Sineması'nın kuruluş yılı olarak 1948 yılını göstermiş ve aynı zamanda tüketim ekonomisine bağlı olarak gelişen bir yapı olduğunu belirtmiştir (Akerson, 1966, s. 35). Nitekim, uzun yıllar ülke sinemasının ışıltılı dönemi olarak görülen Yeşilçam, Demokrat Parti'nin "tüketim toplumu" yaratma idealine uygun olarak filmler üretmiştir. Yeşilçam, filmlerin nicel anlamda yükselişe geçtiği ancak nitel olarak kültürel değerlerden yoksun, sanat yapma amacını gütmeyen, ticari kaygıya dayalı, popüler temalı Batı tipi üretim tarzına yönelik sinema anlayışı yaratmıştır. 60

darbesiyle demokrasinin askıya alındığı evre ve sonrasında yeni anayasanın kabulü, kişi haklarının gözetildiği, kurumlara özerklik tanındığı bir sürece evrilmiştir. 1960-70'li yıllarda eleştirel kimliği yüksek, muhalif, entelektüel kitle etrafında gerçekleşen kültürel, sosyal dönüşüm ve ekonomik bağımsızlıkla eşleşen bir projenin olduğu görülmüştür. Toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla öne çıkan, topluma sınıf temelinde yaklaşan, sosyal ve ekonomik açıdan dönemin etkin sorunlarını yansıtan nitelikli filmler yapılmıştır. Ancak bu dönemde de sinema, siyasete paralel bir gelişim göstermiştir. 1961 anayasasının oluşturduğu görece özgürlük ve olumlu hava Türkiye'deki sanatsal atmosferi hareketlendirmiştir. Sinemaclar, yeni kırılmaların ve ideolojik kampaşmaların yaşandığı bir döneme tanıklık etmişlerdir. Bu evrede, film üretiminin yanında sinemaya dair yayınlar, sendikalar ve kurumların sayısında artış yaşanmıştır. Kuramsal çabaların da yaşandığı bu süreç uzun sürmemiş ve sinemada gerçekçilik girişimleri de niyahete ermiştir. Ülke siyasetinin başat devletçilik geleneği ile mühafazakâr yaklaşım, sinemadaki söyleme, seçilen konulara, yabancı film uyarlamasına ve merkezîyetçi anlayışın sansür olgusu, sinemadaki işleyişe engel teşkil etmiştir.

Türkiye'de ve genel olarak dünyada sinema; seyirlik, eğlencelik ve ticari boyutuyla yani popüler yönüyle öne çıkmıştır. Sinemanın temel özelliklerinden hareketle bir eğlence unsuru, şenlik ögesi olarak anlam kazanması yaygın olmuştur. Sinemanın ticari işlevi, toplumsal bilgilendirme, siyasal ve kültürel işlevleri doğrultusunda değerlendirildiğinde belli bir tepkinin oluşmasına da neden olmuştur. Bu perspektife, evrensellik, yerellik bağlamında Türkiye'de Batı sinemasının öne çıkması ve Yeşilçam Sineması'na karşıt bir duruş sergilemekle değerlendirilmiştir. Bu durumda evrenselliğe yapılan aşırı vurgu, Türk Sineması'nda Avrupa Sineması'nın, özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'nın örnekleri görmezden gelinerek tepki verilmesine yol açmıştır. Böylelikle, yeni düşünsel farklılıklar ve açınımların ortaya çıkmasına engeller çıkarılmıştır. Diğer bir yaklaşım da bağımsız sinema anlayışından uzaklaşılarak ticari sinema anlayışının benimsenmesi olmuştur. Bunun sonucunda sinemanın seyirlik, şenlik olduğu anlayışı artarak yaygınlaşmıştır. Kurtuluş Kayalı'ya göre, Sinemayı bir şenlik" olmaktan çıkarıp bir kültür olmaya yöneltecek sürecin hızlandırılmasında konuyu ciddiye alan her çalışmanın katkısı olacaktır (Kayalı, 1998, s. 7). Kurtuluş Kayalı'nın sinema tarihine kültür temelinde bakması güncel siyasetinin dışında olduğu bir sinema örneğine yöneliktir. Kültür merkezli bir tarih öncelikle, son dönemin olmak üzere Türk Sineması'nın genel gelişimini bir başka görüngüyle ele alarak, Türk Sinema tarihinin merkezinde yer almayan ancak oyuncularından önce bilgi sahibi olunması gereken yönetmenler, kültürel göstergelerle bağdaşan konuları içeren filmlere odaklanılarak tarihsel aksaklıklarının giderilmesiyle

sağlanacağına işaret etmiştir. Kayalı, ayrıca Türk toplum düşüncesinde siyasete bağımlılığın dönemlere özgü düşünce ruhunu belirleyip bireylerin ilgilerini, yönelimlerini de sınırladığını vurgulamıştır. Bu çerçevede, Türk Sineması'nın tarihsel sürecinde siyasetin başat olduğu bir yönelimle asla kültürel bir geleceğin oluşamayacağına toplumsal dinamiklerin de etkisiyle sinemanın bir kültür ögesi olarak, bu düzlemde incelenmiş yararlı çalışmalarla Türkiye'de sinema düşüncesinin şekilleneceğine işaret etmiştir (Kayalı, 1998, ss. 6-25). Sanatın hemen hemen her alanında oluşan magazinsel eğilim, her şeyin eğlencelik yanı sıra nitelendirilip popülerleştirilmeye çalışılması yaygın bir durumdur. Her müzik türünün gündemden kalkması gibi kültür alanındaki her şey de magazinleşebilmektedir. Ortaya çıkan işlerin bilgilendirme yönünden ziyade gösteri yönü öne çıkarılmaktadır. Entelektüel bir kültür etkinliği olarak sinemanın, bir panayır eğlencesi nitelmesiyle öne çıkması, sinemanın düşünsel önemine vurgu yapılmasına ve uygulamalarının sorgulanmasına ihtiyaç duyulmasına neden olmaktadır.

Bu perspektifte çalışmanın amacı, sinemanın yerel, evrensel değerlerle örtüşüp örtüşmeyeceği ya da ekonomik alt yapısını değişime uğratmadan aydınların elitist, popülist yaklaşımlarının ve daha birçok tartışmanın merkezi haline gelen, 1965 yılında seçkin aydınlar tarafından kurulan oluşumlardan biri Sinematek Derneği'nin kapsamlı literatür çalışmasıyla incelenmesidir. Toplumsal aydınlanma işlevini üstlenen derneğin yayın organı, Yeni Sinema Dergisi de dünya sinemasına dair bilgilendirme yazılarıyla düşünsel ve görsel anlamda toplumcu ilerlemeye katkı sağlamıştır. Sinematek, yetişen yeni neslin sinema izleme faaliyeti yanı sıra düşünsel gelişimine fayda sağlamak, tartışma ve araştırma olanağı sunarak yeni bir sinema anlayışı kazandırmayı hedeflemiştir. Sinematek'te izlenen filmler, okunan sinema kuram ve edinilen eleştirel anlayışlarla birlikte, sinemanın tematik işlevi ve gerekliliğini sorgulayan bir izleyici kitlesi yaratılmak istenmiştir.

Türk Sinemateki kendi döneminde ve sonrasında Türk Sineması'na dair ve genel anlamda sanat adına kültürel ve düşünsel anlamda alternatif bir ortam yaratmıştır. Ancak siyasi kaostan etkilenerek 1980 yılında kapatılmıştır. 2021 yılında yeniden hizmet vermeye başlayan bu yapı, günümüzde sinema sanatının seçkin örneklerini, sergi ve söyleşiler düzenleyerek izleyicilerle buluşturmaktadır. Çalışma, şimdi olduğu gibi önemli sinema klasikleri, ülke sinemalarının başyapıtları ve çağdaş sinema eserlerini izleyiciyle buluşturma edimine sahip Sinematek Derneği'nin işlevi ve kuruluş kodlarıyla oluşum gösterdiği siyasi evrede, sinemanın toplumsal dönüştürücü rolünün kültürel, sanatsal ve düşünsel boyuttaki gerekliliğini araştırarak döneme ilişkin Türk Sineması sorunsalını irdelemektedir. Çalışma, betimsel analiz tekniği ile gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Ülkeler tarihsel süreçlerinde yaşanan toplumsal sorunlar sonrası özgürlükçü bir tutumla zorlukların üstesinden gelmişlerdir. Türkiye’de altmışlı yıllarda darbe sonrası ortaya çıkan toplumu yeniden çağdaş bir tutumla yapılandırma çabaları, toplumsal gerçekçi sinema hareketinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türkiye’nin her alanda dünyayla kalkınma yarışına girdiği 60 Darbesinden sonraki süreçte, çeşitli kurumların açılmasıyla yenilenme olgusu gerçekleşmiştir. Bu süreçte açılan kurumlardan biri de Türk Sinematekidir. Çalışmanın amacı, önemli sinema klasikleri, ülke sinemalarının başyapıtları ve çağdaş sinema eserlerini izleyiciyle buluşturma edimiyle Sinematek Derneği’nin işlevi ve oluşum gösterdiği siyasi evrede var olan toplumsal gerçeklik olgusu bağlamında sinemanın toplumsal dönüştürücü rolünün kültürel, politik, sanatsal ve düşünsel boyuttaki gerekliliğini araştırmak ve bu süreçteki Türk Sineması sorunsalını irdelemektir.

Bu bağlamda çalışmada, şu soruların yanıtları aranmıştır:

- Sinematek ne demektir? İşlevi nedir? Türk Sineması’ndaki yeri ve önemi nasıl gerçekleşmiştir?
- Sinematek’in Türk Sineması’nda oluşan toplumsal gerçekçilik akımındaki rolü nedir?
- Sinemateklerin ülke sinemalarına katkıları nelerdir?
- Türk Sinemateki’nin kurulması ülke genelinde ve ülke sinemasında nasıl karşılanmıştır?
- Sinematek faydacı bir kurum olmuş mudur? Neden?

Yöntem

Çalışma, betimsel analiz teknik yöntemiyle incelenmiştir. Betimsel analiz, çeşitli içerik toplama teknikleri ile elde edilen verilerin daha önceden belirlenmiş konulara göre belirlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel analiz türüdür. Bu analiz türünde araştırmacı gözlemiş olduğu temalara ilişkin olarak etkin biçimde aktarabilmek amacıyla doğrudan ya da dolaylı alıntılara yer verebilmektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya nükteli ve anlamlı olarak özetlenebilmesi ve yorumlanabilmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2003’ten aktaran Özdemir, 2010, s. 336).

Çalışma basamakları;

- Detaylı literatür araştırması yapıldıktan sonra araştırmanın kategorileri tespit edilmiştir.
- Kategoriler doğrultusunda veriler oluşturulmuştur.
- Çalışmanın ham veri yeterliliği sağlandığında literatür taraması genişletilerek araştırmaya devam edilmiştir.
- Ham veriler anlamlı ve sıralı olacak şekilde elenerek ve kategoriler gözetilerek ayrıştırılmıştır.

- Betimsel analizle veriler, bağlamına uygun olacak şekilde metine aktarılmıştır.
- Alıntılama doğrudan, dolaylı ve paragraf yoluyla analiz edilerek aktarımı gerçekleştirilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde araştırmanın sonuçları başlıklar şeklinde aktarılmıştır.

Sinemada Gerçekçilik Olgusu ve Türkiye

Sinemanın bir sanat olarak kabul görmesi 1910’lu yıllardan itibaren olmuştur. Sinema sanatını doğrudan etkileyen akımlar; İtalya’da Fütürizm, Almanya’da Ekspresyonizm, Rusya’da Konstrüktivizmdir. Daha sonrasında Toplumsal Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, Deneysel Sinema gibi akımlar dünya sinemalarını etkilemiş ve gelişmesine temel oluşturmuştur. Akım niteliğinde olan bu hareketler, oluştukları toplumun geçmişe yönelik geleneksel öğelerini, teknik donanımını ve film anlayışını kabul etmeyerek yeni bir düşüncenin yol göstericisi olmuşlardır. Biçim ve özde herhangi bir ayırım yapmadan oluşturulan bu akımlar ile eserleri toplumda etkin ve kalıcı olmasını da sağlamışlardır. Küresel boyutta oluşan bu akımlar tüm sanat dallarına etki ederek gelişimlerini tamamlamıştır. Sanat akımlarının meydana gelişi toplumsal değişikliklere ve koşullara bağlı olduğundan birbirlerinden etkilenecek dışı vurum göstermiştir (Coşkun, 2009, ss. 7-8). Sinema eserlerinde ana akım sinema eğiliminden farklı olarak filmlerin gerçeği gösterme şekli “sanat sineması”nın içeriğinin oluşmasında da temel etkindir (Karadoğan, 2010, s. 1).

Rudolf Arnheim’in “Film ve Gerçeklik” adlı eserinde filmde yansıtılan gerçekliğin tekrardan başka bir şey yapmadığını savunmuş, asıl hedefin sanatın var olan yapısıyla ürünler ortaya çıkarması gerekliliğini ileri sürmüştür. Arnheim tarafından ileri sürülen gerçekçi gelenek sinemanın var olan biçimini koruyarak ve gerçeğe herhangi bir ekleme yapmadan yapısını devam ettireceği kanaati güç kazanmıştır. Bazın, bu yönelimi, gerçekliğin devamı uğruna biçimin feda edildiğini savunmuştur. Gerçeğin ancak sinemasal öğelerle oluşturulabildiğini ileri sürmüştür (Karadoğan, 2010, s. 2). Türkiye’de ise özellikle İtalyan yeni gerçekçiliğine benzer nitelikte bir oluşum olarak değerlendirilen toplumsal gerçekçilik hareketi, 1960 darbesi sonrası ortaya çıkmış, 1965 seçimi sonrasında etkisini yitiren bir sinema hareketi olarak değerlendirilmiştir. Akımın ortaya çıkışı ve sonlanması sürecinde gelişen sosyo-politik gelişmeler İtalyan yeni gerçekçiliğiyle yakından ilişkilidir. Bu özelliğiyle Alman dışavurumcu, Sovyet gerçekçilik akımıyla da paralellik göstermiştir. 1960-65 yılları arasında çekilen film sayısındaki artış, söz konusu dönemde merkezden bağımsız bir oluşum göstermesi bakımından diğer film hareketleriyle de aynı

özellikleri taşımaktadır. 1960 yılı öncesinde özellikle 1955'ten sonra, sinema eleştirmenleri, bozulmuş sinema pratiklerini ciddi anlamda eleştirmiş ve gerçekçi bir sinemanın oluşumu için çaba göstermişlerdir. Toplumsal gerçekçi temalı filmlerin marjinal hikâyeler ya da sıra dışı kahramanların üzerine kurulmayıp sıradan insanların gerçek sorunları temel alınarak doğrucu yaklaşımlarla izleyiciyle buluşturulması öngörülmüştür. Ayrıca, darbe sonrası, siyasi ve kültürel alanlardaki esneklikten sonra, Türkiye İşçi Partisi, sendikalar, sinema kulüpleri ile AST (Ankara Sanat Tiyatrosu) vb. kurumlarda bir araya gelen aydınlar ve sanatçılardan bazıları siyasi partilere katılarak ülke sorunlarına ilişkin sohbet ve fikir alışverişleriyle kendilerini ifade etmişler, sanatsal alanda yenilikçi, devrimci duruşlar ortaya koymuşlardır. Düşünsel paylaşımların, eleştireliliğin yarattığı canlanma oluşumları, sanatsal alanda ve sanatın halkın gündelik yaşamındaki önemini ortaya koymak ve aydınların belirli bir siyasi tutum benimsemesine yol açmıştır.

Aralarında Avrupa sinemasının avant-garde örneklerini paylaşan, Si-sa, Sinema 59, Sinema-Tiyatro, yeni Sinema, Sinema 65 gibi dergiler yayınlanmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, Kulüp Sinema 7, Ankara Sinematek Derneği, Fransız Kültür Sinema Derneği ve Sinematek gibi kurumların açılmasının etkisiyle, Türk Sineması'nın örnekleri Edinburg, Berlin, Moskova, Locarno gibi önemli festivallere katılmıştır (Daldal, 2005, s. 58). 50'li yıllar ve öncesindeki bilinçsiz tüketen bir toplum yerine Marksist, egzistansiyalist ve sürrealist ideolojilerin hâkim olduğu Kemalizmi karşılıksız kabul etmek yerine modernist yeni gereksinimler doğrultusunda değerlendirerek ilerleme düşüncesi baş göstermiştir. 60'larda dünyayı takip etmeyi amaçlayan bir Türkiye oluşmuştur. Bu süreçte, Ataol Behramoğlu, kitapçılarda Türkiye'nin ekonomisi yerine "Marksist klasiklerin tercümesi ve bir yandan da okuyucunun sanatsal ve estetik algısını dönüştürmeyi amaçlayan varoluşçuluk ve gerçeküstüçülük gibi akımları içeren kitapların yer aldığını belirtmiştir (Behramoğlu 1968'den aktaran Başgüney, 2007, s. 34).

1960'lar aynı zamanda "aydınlanma çağı" olarak okumanın dorukta olduğu bir evre olarak kabul görmüştür. Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi toplumcu gerçekçi yazarlar bolca okunmuş, yasaklı Nazım Hikmet'in şiirleri ezbere bilinmiştir. Bu dönemde ayrıca, Engels ve Lenin'in kitapları rağbet görmüş ve sosyal devlet anlayışının öngördüğü sınıf sorunu ön plana çıkarılmıştır (Toprak, 1998'den aktaran Başgüney, 2007, s. 33). Türkiye'de yaşam gerçekliği, o yıllarda bilinçlenmenin ve aydınlanmanın etkisiyle farklı algılanmış ve değerlendirilmiştir. Türkiye'de de evrensel düşünceyi önceleyerek, aydınlar, yazarlar hem ülkelerinin yaşadığı toplumsal gerçekliliğine duyarlılık geliştirmiş hem de toplumun bireysel gerilimlerini deneyimleyerek tüm bu verilere yönelik gelişmenin önünü açmışlardır. Dünyada

kapitalizm ve sosyalizmin birbirleriyle yarıştığı o yıllarda, aydınlar ve gençler, ülkenin küresel kapitalist sistemine yapısal bağımlılığı kontekstinde ekonomik ve toplumsal kalkınma sorunlarını tartışmış, geri kalmışlığı, ülkenin gelişmesinin engellenmesini emperyalist güçlere atfetmiş ve ülkenin özgünlüğünü tarihsel geçmişiyile tanımlamıştır. Bu durum da doğal olarak ülkede topyekün ve özgül bir devrim beklentisine yol açmıştır. Ataol Behramoğlu, Ant Dergisi'nde yayınlanan bir röportajında, dönemin genel siyasi bakış açısını şöyle yansıtmıştır: 1960 devriminden bu yana, Marksist dünya görüşü, Türk toplumunu büyük ölçüde etkilemiştir. 1965 sonrası ve 1970'lerin ilk yarısında Sinematek, yeni siyasi rejim arayışlarında sinemanın rolüne ilişkin tartışmalardan derinden etkilenmiş ve bu tartışmaları yönlendirmiştir. 1968 üniversite hareketlerinden sonra 1970'lerle giderek halkların ve aydınların gündelik yaşamında çok büyük boyutlarda, farklı türden toplumsal ayaklanmaları da içeren mücadelelerin egemen olduğu bir döneme evrilmiştir. Sanat ve sinema da bu mücadelede birer silah olarak ele alınmış; yaşamın her alanında birbiriyle ilişkilmesi gerektiği savunulmuştur (Behramoğlu, 1968).

Enis Batur ise 60 ve 70'lerin entelektüel ortamlarını üç temel noktadan hareket ederek aktarmıştır: İlk olarak Kemal Tahir çizgisinin Kemalist geleneğin baskıcı olduğunu ileri sürerek bir ölçüde Osmanlı mirasını savunduğunu dile getirmiştir. Bu saptamaya ilaveten Batı Avrupa sosyalist düşünürlerinden etkilenecek sanat ve politikanın uluslararası boyutta değerlendirilmesini ve sosyalist aydınlar ile modernist varoluşçu akımları onaylayan aydınların batılılaşma, çağdaşlaşma paradigmasının eşliğinde olunduğunu ifade etmiştir (Batur, 1985a). Türkiye'deki siyasi konjonktürde 1960'lı yıllardan itibaren oluşan toplumsal ve siyasi gerilimli gelişmeler de bir sinemasal akım oluşturulamamasının nedeni ve Türk toplumundaki kargaşanın hâkim oluşudur (Coşkun, 2009, ss. 8-15).

Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla birlikte ülkenin iki sinema kanadı ile derneğin içinden Batı sinemasını yakından izleyen bir grup genç sinemasever ve ulusal sinemacılarla dernek üyeleri arasında, gerginliği tırmandıran, biteviye devam eden tartışmalar başlamıştır. 70'li yıllarda, Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi atmosferdeki milliyetçi söylemler ve bu söylemlere karşıtlık oluşturan sol düşünceler giderek artan eylemsel odaklı bir duruma dönüşmüştür. Bu olguların 70'lere doğru ortaya çıkan Türk Sineması'ndaki en önemli yansıması ise Genç Sinema hareketiyle olmuştur (Coşkun, 2009). Sinematek'in içinde başlayan bu hareket, Yeşilçam dışında, işbirlikçi burjuvaziye, ulusal ve devrimci bir sinema hedefiyle Türk emekçilerinin de yanında duran sanata ve sanatçıya karşı olan sistemle uğraşmak, gerçekleri, sorunların nedenlerini halka aktarmak uğruna çaba ve eylem başlatmayı amaçlamışlardır (Atasoy, 1968, s. 7). 1960'ların sonunda Sinematek'in içinde çıkan fikir ayrılıkları, derneğin kuruluş

amaçlarının kuramsal düzeyde kalması gibi nedenlerle 1968 yılında oluşumdan ayrılan devrimci grup “Genç Sinema” hareketini gerçekleştirmişlerdir. Öte yandan, Sinematek üyeleri, o dönemde yaygın olan sinemayı, egemen kapitalist sistemin ideolojik devamlılığının yeniden üretimi için bir araç olarak eleştirmişler ve Sosyal Gerçekçi sinema akımını yetersiz bularak, kendilerini ana akım Yeşilçam Sineması’na bir alternatif olarak tanımlamışlardır. Yeni Sinema’nın eleştirmenlerinden Giovanni Scagnomillo, “sosyal gerçekçi” teriminin yalnızca keyfi bir etiket olduğunu ileri sürmüştür (Başgüney, 2007, s. 62).

Daldal’ın belirttiği gibi; “Sinematek üyelerinin sosyal gerçekçiliğe saygın bir statü tanımama tutumu, esas olarak, darbenin reformist ruhunun kaybolmasının ardından, bu kez kültürel entelijansiya içinde, Türk siyasi tarihinin aşırı elit kutuplaşmasından kaynaklanmıştır.” 1960 sonrası seçkinlerin, Ulusal Sinema Hareketi’ndeki tutumunu evrenselci olarak sınıf politikasını ise “ilerlemeci” ve “popülist” eğilimlerinin olduğuna işaret etmiştir (Daldal, 2003, ss. 141-143). Jak Şalom’un iddiası ise o süreçte dernek, çok zengin ve çoğulcu sanatsal yaklaşımların sahneye çıkmasını öncelikle ve oluşumun sanatsal anlamda temsil edilmesi için çaba sarf etmiştir:

Sanatsal bir tutum olarak net bir Sinematek tutumunun ortaya çıkartığını söyleyemem. Ancak derneğin yönetim kurulu ile çalışanların takdirleri farklı yönde gelişmiştir. *Yurttaş Kane* (Orson Welles) ve ya *Leopar* (Luchino Visconti) gibi filmler hepimiz tarafından başyapıt olarak tanımlanıyordu. Jean Luc Godard’ın filmleri ve ya Sovyet filmleri tartışmalı olarak değerlendirilmiştir. Temel olarak, gerçekçilik, neo gerçekçilik, empresyonizm gibi sanatsal akımların Sinematek tarafından dikkate alınmaması gerektiğini düşünüyorum. Çoğulcu bir sanatsal yaklaşımın savunulduğunu vurgulamayı tercih ediyorum. Sinematek, bugün bile zaman zaman takdir edilmeyen, sinema sanatına saygıya, bir buzul çağının sona ermesine, çeşitli, zengin ve özgün filmler göstererek ve üreterek dünyanın iyiye ve güzele katlanabileceği yaklaşımına katkıda bulundu (Şalom, 2015). Nezih Erdoğan’ın tanımına göre, Sinematek üyeleri her şeyden önce Yeşilçam Sinema endüstrisi için alternatif üretim biçimleri bulmaya çalışmışlardır. Sinematek düzenlediği gösterimlerle, izleyici kitlesine Avrupa sanat sineması örneklerine ulaşma olanağı sağlamıştır. Avrupada sanat sineması, Hollywood’un artan egemenliğine karşı bir direniş olarak gelişirken, Türkiye’de ilk aşılması gereken engel olarak alternatif üretim biçimleri aranmış ve kısa filmleri teşvik etmek için festivaller ve yarışmalar düzenlenmiştir (Erdoğan, 1998, ss. 261-262). 1961 Anayasası ile yaratılan özgürlükçü ortam içinde Toplumsal gerçekçilik akımı sonrası Türk Sineması’nda çeşitli gruplar ortaya çıkmıştır. Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema ve Milli Sinema gibi hareketler sinemadaki farklı düşüncelerin oluşması ve

gelişmesini sağlamıştır. Milli Sinema akımı anlayışı, islâmî kaygılarla ortaya konulan eserler ve batılılaşmaya karşı bir tutum sergilenirken, Ulusal Sinema hareketi, Türk Sineması’nın toplumun film seyretme ihtiyacından doğduğu düşünülen bir halk sineması anlayışını yansıtmıştır. Türk tarihinin bütüncül olarak algılanması, Türk kültürünün sinemaya aktarılmasını amaçlayan yapıtların yapılmasının gerekliliği ve halka özgü filmlere yer verilmesi temel mottosunu oluşturmuştur. Halk sineması anlayışıyla; toplumsal gerçekçilik akımının yarattığı özgür düşünce kapsamında bütüncül ve Türk Sineması’nın yalnızca izleyicisiyle kısıtlı olanaklarla kimliğini koruyan, sermayeye değil emeği önceleyen bir sinema anlayışı olduğunu kanıtlamıştır. Devrimci Sinema ise; Türk toplumunun var olan problemlerini ele alan bir sinemal düşünceyi hedeflemiştir. Dolayısıyla, toplumsal düzen değişikliğini amaçlayan, devrimci sinema tartışmalarının başlangıç tarihi 1965 yılı yani Sinematek Derneği’nin kurulduğu yıldır. Sinematek’in bu misyon doğrultusunda, yapının kurulmasından önce başlayan fikriyat, Kulüp Sinema 7’deki bir tartışma sırasında Onat Kutlar’ın yaptığı bir konuşma ile Yeşilçam dışında film yapılmasının olasılığını sorgulamasıyla başlamıştır. Metin Erksan’dan oldukça sert bir yanıt gelmiştir. Onat Kutlar, “Ancak ve ancak bu yapı içerisinde karşılıklı tavizlere dayalı herhangi bir gelecek vadetmeyen, minimal seviyede sinemayı ileriye götürmeyi hedeflediklerini zannediyorum” (Kutlar, 1985).

Sinematek Derneği’nin kurulmasıyla, döneme damgasını vuran, kâr amacı olmayan, evrensel kültürün başyapıtlarının sunulduğu Avrupa sanat sinemasının örneklerini Türkiye’ye getirmeyi önemseyen, kamusal çıkarı önde tutan, toplumsal sorunları merkeze koyan kapitalist düzene karşı duruşunu, her fırsatta dile getirmiş, kültürel yapıların ve aynı zamanda muhalif siyasi görüşleri gözetken entelektüel kesimin hemen hemen tüm dinamiklerini, devrimci sinema anlayışıyla, Yeşilçam Sineması ve Hollywood Sineması’nın popüler sinema anlayışından ziyade sosyal içerikli çalışmaların öne çıktığı bir üslubu savunmuştur. “Devrimci Sinema” anlayışı ya da “Türk Yeni Gerçekçiliği” olarak anılan ve sonrasında, “Türk Gerçekçiliği”ne dönüşen hareket, savaştan zarar görmüş ya da yok olmuş, ekonomik olarak yenilmişliğin, Türk toplumunun geçmişe dönük sorunlarını işleyen bir sinema anlayışını hedeflemiştir. Yılmaz Güney, Lütfü Akad, Atıf Yılmaz, Duygu Sağıroğlu, Süreyya Duru, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler bu akımın sözcüsü konumunda yer almışlardır. Yeni kuşak yönetmenlerden ise; Ömer Kavur, Fevzi Tuna, Zeki Ökten, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Habip Özgentürk gibi isimler bu yönde eserler vermişlerdir (Onaran, 1994, ss. 199-200). Devrimci Sinemacılar aynı zamanda belgesel türde uzun ve kısa metrajlı filmler çekmişler ve sinemanın toplumsal işlevi üzerine yoğunlaşmışlardır. Yeşilçam Sineması ise bu süreçte ticari odaklı üretimini hız kesmeden sürdürmüştür (Esen, 2016, ss. 74-75).

Türkiye’de Sinematek Olgusu

“Sinematek”, Fransızca dilindeki (cinémathèque) kelimesinden türetilmiştir. Sinematek; sinema filmlerinin, sanat, eğitim, kültür hedefleri bağlamında bir arada korunduğu yerdir, ancak dünyada ve Türkiye’de sinematek kavramı çoğunlukla film kulübü olarak da anılmıştır. Oysa ki, sinema kulüpleri, ticari değeri düşük ancak sanat değeri yüksek filmleri yalnızca gösterme amacı güden kuruluşlardır. Elde ettikleri filmleri belli bir zaman diliminde gösterime sunduktan sonra da iade işlemini gerçekleştirerek faaliyetlerini sürdürmektedirler. Sinematek’in film gösterme işlevi ise amaçlarından sadece bir tanesidir. Sinematek’in asıl amacı, vizyonda olsun olmasın tüm filmleri bünyesine katmak, korumak, saklamak ve film kültürünü yaymaktır. Dünyadaki tüm sinematekler, sinema, video, ses arşivi ve gösteri, kütüphane, sergi salonları, yazılı ve görsel yayın arşivleri, inceleme-araştırma yayınları, festival organizasyonları, yarışma, staj, eğitim programları düzenleyen kurumlardır. Sinematek’ten önce ve sonrasındaki oluşumlar sinema kulüpleri ve küçük organizasyonlar şeklinde olmuştur. Kendi bünyelerinde hizmet sunan bu kulüpler, sinema gibi maddi kaynak gerektiren, bir işleyişi sürdürmekte yetersiz kalmışlardır. Sinematekler; film arşivi, kütüphanesi, sinema gösterim salonları ve sinema müzesine sahip olması beklenen sanat-kültür ortamlarıdır.

Dünyada ilk ve en önemli Sinematek Fransız Sinemateki ya da diğer adıyla Paris Sinematekidir. Bunun dışında Lozan Sinemateki, İtalyan Sinemateki, Amerika’daki George Eastman House ve Moskova Sinemateki ve daha pek çok sinematek bulunmaktadır. Günümüzde, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu’na bağlı birçok sinematek işlevli oluşum bulunmaktadır. TSD (Türk Sinematek Derneği)’nin yolculuğu Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı’nın dünya sinemateklerinin kurucusu Henri Langlois ile Paris’te tanışmalarıyla başlamıştır. O yıllarda, geleneksel filmlerin dayatmasına maruz kalmak istemeyen genç nüfus, politik ve sosyal hareketliliğe ayak uyduracak, dünyaya entegre bir yapısal bir dönüşüm talebinde bulunmuşlardır. TSD’nin kurucularından Onat Kutlar, ülkenin hareketli döneminden nasibini almış ve Fransa’da okuduğu yıllarda Türkiye’de de gereksinimini hissettiği Yeşilçam’a alternatif böylesi bir kurumun açılarak sanat ve politika algısını genç kitlelere aktarmayı hedeflemiştir. 60 Darbesinin yarattığı özgürlükçü ve yenilikçi atmosferden beslenen bu anlayış, Sinematek’in açılmasında önemli bir etken olmuştur. 1965 sonrası özellikle Sinematek çevresi ve kent merkezli yeni orta sınıfın yani Kemalist kadroların etrafında gerçekleşen gerçeklik hareketi, Yeşilçam’ın endüstriyel ticari yönelimli sinema anlayışından ziyade sinemanın dünya örneklerini sinema gönüllülerine ve genç sinemacıların çalışmalarına destek olmak amacıyla değişim vadeden bir alternatif yapı olarak hedefini ortaya

koymuştur. Bu yapıda birleşen yönetmenler sanatın ve toplumun kültürel bazdaki misyonerleri olarak hem aydın izleyicinin hem de araştıran, sorgulayan izleyicinin ilgisini çekmeye çalışmışlar ve halkın bilincini arttırmayı hedeflemişlerdir. Yönetmenlerin hemen hemen hepsinde burjuvazi ve kapitalizm karşıtlığı vardır. 60’lı yıllarda toplumda yankılanan karşı direniş, protesto hareketleri filmlerin hatta müziğin toplumsal (grev, göç, yeni yasa vb.) olaylara odaklanmasına neden olmuştur. Devrimin hedef dili tüm dünyada olduğu gibi toplumdur ve o zamanın toplumu, her türlü zorluğu aşmaya ve yenilenmeye hazır durumdadır.

Türk Sinematek Derneği (TSD)’nin kurulduğu dönem, Türk Sineması’nda karşıtlıkların kümelendiği bir süreçtir. 60’lı yıllar Türkiye’yi bilginin tartışmasız kabul edildiği, ‘hep fazlasını isteme’, ‘olanla yetinmeme’ eğilimlerinin başka toplumlarda da eşdeğerlik gösterdiği bir evre olarak bilinmektedir. Söz konusu dönem, özellikle gençlerin katılımıyla, politik değişimin sancıları kültür, sanat ve entelektüel yaşamın etkin olarak deneyimlenerek atlatılmaya çalışıldığı bir süreçtir.

Kutlar, derneğin kurulmasıyla birlikte ilk toplantıyı hemen gerçekleştirmiştir. Derneğin kurucular kurulu; Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Cevat Çapan, Tuncan Okan, Aziz Albek, Sabahattin Eyüboğlu, Macit Gökberk, Nijat Özön ve Muhsin Ertuğrul’dur. İlk gösterilen film ise Claude Chabrol filmidir ve Fransız Sinemateki’nin kurucusu Langlois da da açılışa çağırılmıştır. Kutlar derneğin ilk broşürünün hazırlanması ile ilgili anısını “Sinema Bir Şenliktir” adlı yapıtında şöyle anlatmıştır:

“... Yeni alınmış ayakkabılarını ikide bir çıkarıp bakan bir çocuk gibi, Türk Sinematek Derneği’nin ilk broşürünü çıkardım. Sayfaları bir daha çevirdim. 1965 yılı için gerçekten yüz ağartıcı bir temizlikte ve güzellikte basılmış olan bu broşürde uzun bir liste var... Neler yok ki.. *Bir Ulusun Doğuşu* (Griffith), *Altına Hücum* (Chaplin), *General* (Keaton), *Gazap Üzümleri* (Ford), *Yurttaş Kane* (Welles)...” (Kutlar, 1991, s. 22).

1975 yılına kadar Sinematek Derneği’ni yöneten Onat Kutlar, film arşivinin hayata geçirilmesi hususundaki eleştirileri şu şekilde cevaplandırmıştır;

“Sinematek’in kurulduğu günlerde, sinema yazarı Nijat Özön’le yazışmamızın ana teması derneğin türü ve işleyişine yönelik olmuştur. Özön, gösterilere ağırlık vererek başlamanın, sinema kulübüne dönüşme tehdidini taşıyabileceği, Sinematek’in asıl işlevinin arşiv olduğunu iletmiştir. Bana göre ise ülkenin koşullarına bağlı olarak, bağımsız bir biçimde hizmet verecek, ne devlete, ne de özel kişilere bağlı olmaksızın, kendine yeter halde ve sinema sanatının doğru olarak yansıtılması ki bu durumun tam tersi bir konumda yer alan sinemanın, derneğin arşiv faaliyetinden önce, yaygınlaştırıcı, dışa dönük bir faaliyet göstermesinin Sinematek’in tanınmasını sağlamak açısından çok daha

önemli olduğunu savundum...Langlois'nın tanımladığı "küflü bir arşiv" olarak anılmak istemediğimizi, Sinemateki yenilikçi, tartışma ortamı yaratan her an canlı bir yapı yapmak istediğimizi belirttim" (Özkan, 2001, s. 58). Sinematek'in o yıllardaki önemine ilişkin küçük bir anektodu, Sinematek kurucularından Şakir Eczacıbaşı'nın Atilla Dorsayla yaptığı bir anı paylaşımını aktarmak yerinde olacaktır: 1971 Askeri Muhtırası'ndan sonra bir albay şöyle sorar: "Yahu bu nasıl iş? Mahkemelere gelenlerden kimlik istiyoruz, hepsi Sinematek Kartı çıkartıyor. Yoksa siz gizli bir örgüt filan mısınız?" (Dorsay, 1989'dan aktaran Başgüney, 2007, s. 55).

Şakir Eczacıbaşı, dernek üyelerinin üniversite öğrencisi ya da mezunu olduğuna dair ön araştırmadan sonra dernek kartlarını kendilerine verdiklerini söyleyerek albayı ikna etme yoluna gitmiştir. Bu gerçek anıdan da anlaşılacağı gibi, Sinematek, o yıllarda yalnızca bir sinema salonunun dışında dönemin ünlü aydınları ve sanatçıların ilgisini çeken, sanatsal, kültürel bir ortamdır. Bu mekân, aynı zamanda gösterimini yükseltmek isteyen ve aynı zamanda kültürel çevresini öğrenerek genişletmeye çabalayan gençlerin uğrak bir yeri konumunda olmuştur. TSD'de Fransa Sinemateki'ne benzer bir sosyal ortam ve ilişki yaratılmıştır. Fransız Sineması'nın ünlü yönetmenleri Rivette ve Godard, Sorbonne'da okumak için gittiklerinde okul yerine Sinematek'e ve film dergi kuruluşlarına üye olmuşlar ve orada eğitim almışlardır. Öyle ki, 1968-72 yılları arasında Türkiye'de 320 film gördüğünü ve bu filmlerin çoğunun belirli bir düzeyin üstünde olduğunu, tuttuğu notlardan aktaran Enis Batur, yirmi yaşına henüz girmemiş gençlerin sinema sevgisinin hiç de azınsanmayacak düzeyde olduğunu aralarında şair, yazar, bestekâr, tiyatro yönetmeni olan yetişkin insanların da sinema görgüsünün önemli bir payı olduğunu sözlerine eklemiştir. Orson Welles, De Sica, Anttonioni, Arthur Penn ve Truffaut'ya kadar birçok ünlü yönetmenin filmlerini İstanbul Sinematek'te izlediğini ayrıca 1970-72 yılları arasında Ankara'da yaşadığı dönemde de Sinematek'te Chabrol, Bunuel, Malle, Petroviç, Godard gibi yönetmenlerin kült filmlerini ayrıca Ankara Sinematek Derneği'nde, "Şangaylı Kadın", "Viva Zapata", "Viridiana", "Hiroşima Sevgilim", "Doktor Kaligari'nin Kabinesi" ve "Mavi Melek"'i izlediğini ifade etmiştir. Sinematek, yalnızca film paylaşmanın yanı sıra yayımladığı Filim, Yeni Sinema gibi dergilerle birlikte yabancı dergilere de ulaşılmasına olanak tanıdığını, derneğin ayrıca Sight and Sound, Cahiers du Cinéma gibi dergilerden, sinema eleştirilerine, incelemelere yer vermekte olduğunu belirtmiştir. Sinemanın o dönemde, başlı başına ciddiye alınan bir alan olduğunu, dünyanın ta kendisi olarak tanımladığımız adeta bir tutku olduğunu vurgulamıştır. Sinema, herşeyden önce bir kültürdür. Sinemacı, kameranın düğmesine basan kişi değildir. Aslında sinemacı, kafasında makaralar dönen, her daim yeni bir bakış açısı deneyip etrafını inceleyen yaşamı farklı olarak kurgulayan bir kişidir (Batur, 1985b, s. 11).

Sinefil kültürünün deneysel ve deneyimsel anlamda kendine özgü teorik okumaları, öğrenci ve öğretmenleri vardır. Okul çıkışlarında uğrak yeri olan bu mekânlarda gece derslerini benzeri sinema kulüplerinde alan gençler, Sinematek ortamını korunaklı, detaylı bilgi birikiminin var olduğu bir yer olarak değerlendirmişlerdir (Başgüney, 2009, ss. 80-81). Bu perspektifte, Türk Sinematek Derneği'nin oluşum ve gelişimi Türkiye'nin politik, sosyal ve kültürel atmosferi ile yansıttığı özellikleri bağlamında üç grupta değerlendirilebilir:

Evrensellik/Batı Merkezlilik

TSD, dünya sinemateklerinin onursal kurucusu Henri Langlois, sinema dergisi Yeni Sinema ve çeşitli aydın ve sanat çevrelerinden katılımcıların desteğiyle hayata geçmiştir. Yeni Sinema, Onat Kutlar'ın liderliği ve Nijat Özön, Rekin Teksoy, Giovanni Scognamiglio, Ali Gevgili, Tuncan Okan, Sungu Çapan, Tanju Akerson gibi sinema eleştirmenlerinin görüşlerini yansıtmıştır. 1970 yılına kadar 30 cilt yayınlanan bu dergi, kapatıldıktan sonra, "Filim" adında bir dergi yayınlanmaya başlanmış ve burada bir sonraki ay gösterilecek filmler tanıtılmıştır. Yeni Sinema ile Onat Kutlar ve etrafındaki diğer sinema eleştirmenleri Sinematek'e özgü bir söylemle yol almışlardır. Bağımsız olmak uğruna, dışarıdan herhangi bir destek kabul etmemişlerdir. Onat Kutlar'ın iddia ettiği gibi, bu, herhangi bir siyasi ve ekonomik güçten farklı olarak bağımsızlık ve özgürlüğün temelini oluşturmuştur (Çeviker, 2006, s. 53). Türkiye'deki Sinematek Olgusu'nun öyküsü; Onat Kutlar, Hüseyin Baş ve Şakir Eczacıbaşı önderliğinde, Henri Langlois'nın kurumu ziyaret ettiği sırada faaliyete açılmıştır. Sinematek, Onat Kutlar'ın önderliğinde film tartışmaları ve toplumsal olayların eleştirel bağlamda irdelendiği bir düşünce ve sanat kulübü olmuş, bu nedenledir ki, dönemin yansıttığı amatör ruhla, toplumsal inançların, çatışkı ve çelişkili yanlarının hatta yüzeysellik kavramlarının sanatsal düzlemde gözlemlenmesini mümkün kılmıştır. Türkiye'de dönemin ruhuna bağlı olarak kolektif bir çalışma sonucu kurulan Sinematek, kurulduğu periyotta ülkede henüz sinema okulunun olmayışı ve bu eksikliğin derneğin çabalarıyla giderilmesine çalışılmış olması bakımından da ayrı bir önem taşımaktadır. Türkiye'de toplumsal gerçekçilik rüzgarının estiği dönemde, yabancı öğretmenlere duyulan ilgi ve yurt dışında eğitimin iştah açıcılığı, toplumdaki değişim cesareti derneğin kurucularından Onat Kutlar'ı etkilemiş ve Yeşilçam'a alternatif bir yapının oluşumunu hızlandırmıştır.

Gazeteci Melih Aşık, Sinematek okulunda aldığı teorik bilgi ve birikimle sinema eğitimi almak üzere İsveç'e gittiğinde oradaki sinema öğreniminin yetersiz olduğu sonucuna varmıştır. Genç bir sinema sevdalısı olarak, hayal kırıklığıyla yurda döndüğünü belirtmiştir. Şakir Eczacıbaşı, derneğin gençler tarafından önemsendiğini ve burada kendilerini ifade etme olanağı bulduklarını ileri sürmüştür. TSD'deki ekibin o zamanki İstanbul Festivali'ni de yürüttüğünü dile getirmiştir

(Başgüney, 2009, ss. 83-84). 25 Ağustos 1965 yılında TSD (Türk Sinematek Derneği), FIAF (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu)'a resmen yazışma üyeliğine kabul edilmiştir, Sinematek Derneği'nin kurucular kurulu; Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Cevat Çapan, Tunç Yalman, Semih Tuğrul, Tuncan Okan, Macit Gökberk, Nijat Özön, Sabahattin Eyüboğlu, Muhsin Ertuğrul ve Henri Langloisdir (Başgüney, 2009, s. 66). Dernek, sinemaya bir sanat dalı olarak, filmleri koruma ve araştırma görevi üstlenerek saygın bir kimlik kazandırmak amacıyla yola çıkmıştır. Sinemanın gelişebilmesi için önceliğin, yabancı sanat filmlerinin ticari kaygı ön planda olmaksızın gösterilebilmesidir. Böylelikle TSD, sinemanın sanata bakış açısını, sinemanın evrensel bir sanat olarak insanlığa tanıtımı, aktarımı ve sinemanın diğer dünya ülkelerinde nasıl gerçekleştirildiğini bildirmek amacıyla faaliyetlerine öncelik vermiştir (Başgüney, 2009, s. 69). Dernek, küresel anlamdaki sinemasal faaliyetlerinin tümünü hem yayın organı Yeni Sinema hem de film gösterim programlarıyla tanıtmayı hedeflemiştir. Fransız Sinematek'in de o yıllarda altın çağını yaşadığı bilinmektedir.

TSD, Antonini'den Visconti'ye, Hitchcock'tan Bergman'a ünlü yönetmenlerin önemli filmlerini içeren özel programlar düzenlemiş ve filmlerin büyük kitlelere ulaşmasını amaç edinmiştir. Aslında sinematek bir yandan da kâr amacı olan bir dernek konumunda da olmuştur. Dernek üyelerinden toplanan gelir ve Eczacıbaşı firmasının sağladığı mali destekle filmlerin korunması ve tedariki sağlanmıştır. 1965 yılında derneğin kurulduğu ilk evrede 8 Bin üyesi ve üye aidatlarından elde edilen gelirin ise 1 milyon TL olduğu bilinmektedir (Özkan, 2001). Sinematek, özellikle tür filmlerine yer vermiş ve Fransız "auteur" sinemacılarının ve İtalyan "yeni gerçekçilik" film örneklerini ekranlarına taşımıştır. Sinematek, Eisenstein ve Vertov gibi yönetmenlerin filmleri ve de Amerikan Sineması'nın örneklerinden oluşan geniş yelpazedeki bir bültenle izleyicilerine kapılarını açmış ve Yeni Sinema Dergisiyle de İtalyan "Yeni Gerçekçiliği", Brezilya'nın "Sinema Nuovo", Fransız "Yeni Dalgası"ndan filmler hakkında tanıtımlar yapmış ve çok sayıda sanat ve akım filminin de gösterimine olanak tanımıştır.

Onat Kutlar, Sinematek'in kurulmasından sonra düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

Hepimiz çok heyecanlıydık. Bir yandan, sinematografik temsili olarak Türkiye'nin kültürel değerleri var; Öte yandan hepimiz sinemaseveriz. Kendi ülkemizde favori yönetmenlerin filmlerini göremiyorduk. Her şeyden önce film izlemek istiyorduk (Çeviker, 2006, s. 178). Kutlar, Türkiye'de sinema yapmanın alternatif yollarını şöyle beyan etmiştir:

"Sinema yapmanın yolları, konformist olmak istemeyen ve yepyeni bir dünya görüşü, yeni bir anlatım yolu ve yeni bir

form tanıtmak isteyen film yapımcılarına kapalıdır. İlk yol, her şeyin pazar kalıplarına uyduğu tam bir yayla başlar; ikincisi, bu kalıplar büyük tavizler pahasına biraz açılır. Daha sonra, konformist olmayan film yapımcısı için, piyasa dışındaki olasılıkları arama zorunluluğu vardır. Dünya sinemasındaki en son teknik ve estetik gelişmeler, bir filmi çok ucuza çekmeyi mümkün kılmaktadır. Bu nedenle, yeni sinema örnekleri oluşturmak isteyen genç sinemacılar, avangard filmler için sanatsever kapitalistleri bulabilir ve hatta kendi paralarıyla kısa filmler çekebilir. Bu girişimler, ilk aşamada bireysel çıkışlar olacağı için yerli sinemayı temsil etmekten çok uzak olabilir. Ancak değerli çalışmalar üretirlerse, sanat adına bir taklit yanlışlığına düşmezlerse, sinemanın uluslararası olasılıklarını kullanacaklar ve daha da önemlisi, Sinematek, sinema kulüpleri ve medyanın desteğiyle ülkede bir "kalite pazarının" oluşmasına katkıda bulunacaklardır. Böyle bir piyasanın ortaya çıkmasından sonra bir sorun olmayacak, çünkü bu alanda kâr eden piyasa üreticileri, sadece para kazanmak amacıyla bile bu tür filmlerin yapılmasına izin vereceklerdir." (Kutlar, 1967, ss. 5-14). Kutlar'ın amaçladığı filmler sanat adına gelecek vadeden ana akım dışında ticari kaygı gütmeyen bağımsız türdeki örneklerdir.

Onat Kutlar, o dönemde sinemada kısa filmlerin ilgi gördüğünü de bildirmiş ve "Kısa filmler sinemanın molotof kokteylidir" sözüyle, düşük sermaye ile çekilebilecek kısa filmlerin bağımsız ve devrimci bir sinema oluşturmanın yegâne hedefi olduğunu belirtmiştir. Kutlar, bir kısa film çekimi için gerekli ticari olanaklar sağlandığı zaman geriye çekim ve çekim sonrası aşamaların kaldığını belirtmiştir. Bağımsız bir kısa filmin oluşması sonucunda, sinemateklerin, okulların, sinema kulüplerinin, televizyonun, meslek kuruluşlarının her birinin gösterim ortamı olabileceğini ifade etmiştir. "İlk etapta bu gösterim alanlarının ticari kaygısını göz önünde bulundurmadan yalnızca kısa filmlerin yaratacağı etkin bir sanat ortamına vurgu yapmıştır." Bunun için de direnmenin önemini ifade etmiştir (Kutlar, 1968a, s. 28). Onat Kutlar, yine kısa filme ilişkin yazdığı bir diğer yazısında kısa film yönetmeninin yapacağı ilk iş, izleyiciye ülkenin gerçek imajını maskeleyemeye gereksinim duymadan çıplak gerçeklikle dile getirmek olmalıdır. Kutlar'a göre, Anadolu insanının yaşantısına dair gerçeklerin perdeye aktarılması, filmin girmediği en ücra köşeye, Anadolu insanına, yaşantısına çevirmiş kısa film yönetmeninin görevi, sistemin yarattığı görüntüleri en sade ve en etkin anlatımla tanıklık etmesini sağlamak olmalıdır" (Kutlar, 1968a, s. 45).

Kısa filmin ancak 60'ların sonlarına doğru oluşmasının nedenleri arasında şüphesiz ki Yeşilçam-dışı bir sinema yapısının gelişmesiyle ilgilidir. Yeşilçam çerçevesinde film üreten yönetmenlerin pek rağbet etmedikleri alan olarak ticarilikten, sınırlılıktan arınmış olan kısa film, 1965 sonrası bu düşünce doğrultusunda bir araç görevi görerek ele alınmaya

başlanmıştır (Birecikli, 1968). Genç Sinema hareketinin öncülerinden Artun Yeres ise “Neden Kısa Film” adlı makalesinde kısa film yapma sorumluluğunun; Yeşilçam’a karşı işçileri, dar gelirli, yoksul köylüleri veya gecekonduya yaşayan insanları kameralara yansıtmak olarak ifade etmiştir. Amacın, çeşitli köy, kasaba ve kentlerde geniş halk kitlelerine ulaşarak filmleri tanıtmak ve böylelikle tek düze kalmış bir sistem olan Yeşilçamla ancak bu biçimde ülke sinemasının ve toplumsal gelişmenin en etkin aracı olabileceklerine inandıklarını belirtmiştir (Yeres, 1968, s. 29). Kısa film hareketi temelinde devrimci nitelikler barındırmıştır. Film konularında, halkın sorunlarını, gençlik ve tutuculuktan uzak, dinamik ve kural tanımazlık ve romantizm dışında gerçekçi formda Yeşilçam’ın halkın gözünde yarattığı kültür anlayışının tersine kişisel sorunlar yerine toplumsal ortak sorunların dile getirilmesi hedeflenmiştir (Yeres, 1970).

Yeni Sinema dergisi, kısa filme teşvik konusunda ve her gelişmenin dergide yayınlanması hususunda oldukça çaba sarf etmiştir. Bu çabalardan bir tanesi de Hisar Kısa Film Yarışmaları’dır. İlki 1967 yılında yapılan yarışma, para ödüllü ve RSKS (Robert Kolej Sinema Kulübü) tarafından düzenlenmiştir. İkinci yarışmada ön jüri yer almıştır ve 27-30 Haziran 1968 yılında yapılmıştır. Yarışmanın temel amacı, “home-movie” tarzındaki sinemayı daha geniş kitlelere ve sinema sanatını ciddiye alan Türk toplumuna faydacı bir perspektifte ve buna bağlı olarak profesyonel sinema yapmayı hedefleyen ve bu yolda kendini yetiştirmek isteyenler” arasında eleme unsuruyla işleyen bir yarışma gerçekleştirmek olmuştur.

Onat Kutlar, II. Hisar Kısa Film Yarışması sonucunun çok parlak olmadığını ifade etmiştir. Kutlar’a göre sinemada devrim yanlısı olanların, gerçekçiliğe dair yapılanmanın ciddiyetinde olmaları gerektiğini henüz idrak edemediklerini belirtmiştir. Değerlendirme kurulunun yanlış kişilerden oluştuğunu dile getiren Kutlar, bu nedenle de Artun Yeres’in filminin gösterilmeyip ödüle bile sunulmamasını eleştirmiştir (Kutlar, 1968b, s. 9). Üçüncü Hisar yarışmasının ön elemesinde ödül veren şirketlerin film özelinde ödül vermeyi istemesi ve buna karşılık jürinin sessiz kalması, Genç Sinemacılar için bardağı taşıran son damla olmuştur. Aslında bu durum, Türkiye’nin bu yarışmalar ve oluşumun gösterdiği anlamlı uğraşlarla ve yansıttığı sol politizasyonla yakın teması sonucunda Türkiye’nin aldığı bu mesafede yapılan işlerin devrime hizmet sunup sunmadığı sorunsalını yaratmış olmasıdır. Genç sinemacılar yarışmaya katılmayarak bildiri yayınlamış ve bildiride özetle; “Türk Sineması’nın kurtarılması uğruna verilen tavizler, yabancı sermayenin ödül verme hakkı, yarışmanın halktan kopuk, burjuva aydınlar tarafından düzenlenmiş olmasından ötürü yarışmadan çekiliyoruz” denilmiştir (Genç Sinema, 1969). Sunulan gerekçelerle Türkiye nesnellğinde oluşan ayrışma ve öbeklenmelerin geçmiş döneme ilişkin olarak ülkenin politik

eksendeki koşullarının sinema bağlamında değerlendirildiğine işaret edilmiştir. İkinci Hisar Yarışması’nda, Artun Yeres’in filmi kazanacakken ödül veren şirketin cayması ve jürinin sessizliği ile yargıçlar kurulunun şartlanışlığı bu duruma kanıt niteliğindedir. RSKS’nin ödülleri kulüp bünyesine katması, home movie türünde ısrar, elit izleyiciye yönelmesi vb. gibi nedenlerle zaman içinde Sinematek’in içinde oluşmuş olan genç sinemacılar grubu, hem dernek yapısındaki yazarları yeterli bulmayarak hem de kendi yörüngeleri daha özgürlükçü, yenilikçi ve devrimci bir düşünce doğrultusunda sinemaya yapmaya devam etmek üzere Sinematek bünyesinden ayrıldıklarını duyurmuşlardır. Hisar kısa film yarışmalarının devrimci itici güçten tamamen uzaklaştığını da ifade etmişlerdir. Buna karşılık RSKS yönetimi; “kısa film daha emekleme aşamasında olup, sinema dilini iyi bir şekilde kurgulamalı ve devrim adına sinemasıyla savaşmalıdır bunun için de zamana ihtiyaç vardır” (Şalom, 1969).

O yıllarda dernek, Şakir Eczacıbaşı’nın da belirttiği üzere, sinemanın sanatsal değerini izleyiciye aktarmak, sinemanın sanatsal işlevini uluslararası arenadaki yerini tanıtmak hedefiyle yola çıkmıştır (Başgüney, 2009, s. 69). TSD’nin açıldığı dönemde, kurucularının ve üyelerinin oluşturduğu sosyal taban ile derneğin siyasi-kültürel kimliğinde denge söz konusudur, ancak zamanla bu uyum bozulmuştur. Sinematek’in üyelerindeki çeşitlilik adeta Türkiye’nin demografik yapısıyla da benzerlik göstermektedir. Derneğin üyeleri arasında, Aziz Nesin, Atilla Dorsay, Aliye Rona, Yaşar Kemal, Yılmaz Güney, Zeynep Oral gibi isimler bulunmaktadır. Dernek yöneticileri Onat Kutlar’ın kitabında da vurguladığı gibi, Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Kuzgun Acar, Prof. Cavit Orhan Tütengil, Oğuz Atay, Hasan Ali Ediz gibi farklı alanlardan aydınlar yer almıştır (Başgüney, 2013). Sinematek, kurulduğu günden itibaren film gösterim sayısını artırarak işlevselliğini devam ettirmiştir. Dernek, kurulduğu yıllarda haftada 3 film gösterirken yedinci yıl itibarıyla haftada 20’ye yakın film gösterilmiştir. Dernek, çoğu zaman devlet tarafından sansür olgusuyla karşı karşıya gelmiştir. Dernek kurucuları Fransız Sinematekiyle kurdukları iş birliğiyle çeşitli konsoloslukların da katılımıyla sansürden etkilenmeden filmleri gösterebilmiştir. Ancak sonunda, sansür kurulu dernekte birçok filmin gösterilmesini engellemiştir (Başgüney, 2009, s. 72). Sinematek Derneği, daha sonraki yıllarda, Uluslararası Film Arşivleri Derneği’nin (FIAF) üyesi olmuştur. Sinematek kuruluş evresinden itibaren 10 yıllık bir süreçte 3000 kadar uzun metrajlı, 2000’e yakın kısa metrajlı filmin gösterimini yapmıştır. Farklı 37 ülkeden filmler almış, 100’e yakın çeşitli ülkelere konuk kabul etmiştir. Türkiye’de çok sayıda sinema kulübü, Sinematek’ten esinlenerek açılmıştır (Başgüney, 2009, s. 77). Film gösterimi dışında dernek, çok sayıda açık oturum, konferans düzenlemiş, az da olsa kitap bastırılmış ve dizi

gösterimleri yapmıştır. Sinematek'in devasa boyutta korunduğu arşivi, belge ve fototeke, afiş koleksiyonları halen, abonelik sistemiyle faaliyetini sürdüren sinematek.tv sitesinden temin edilmektedir.

Sinematek, Türk Sineması'nın eserlerinin büyük bir bölümünü kayda değer görmemiştir. Filmlerin benzer konu ve temaları ele alması kaosu tırmandırmıştır. Yılmaz Güney bu nedenle Sinematek grubuna yakın durmuştur. Çünkü, Yılmaz Güney, özellikle yönetmenliğinde klasik anlatı yapısından, düzene karşı, ideolojik olarak ayrıksı bir duruş izleyen ve bu yanıyla sinema izleyicisinin beğenisini kazanan bir sinema idolüdür. Dernek, Yılmaz Güney ve genç yönetmenler üzerinde kayda değer etkiler yaratmıştır. Erden Kıral, Ali Özgentürk, Ömer Kavur, Tunç Başaran, Nuri Bilge Ceylan gibi günümüzün önemli sinema yönetmenleri oluşumun görüş ve anlayışından önemli derecede etkilenmişlerdir. 1980'lerin genç yönetmenleri Yeşilçam Sineması'nın kalıplarından farklı bir biçimde ciddi çaba sarf ederek uluslararası yarışmalara katılıp ödüller kazanmışlardır. Sinematek Derneği'nin kuruluş değerlerinde Yeşilçam dışında, ulusal ve devrimci bir sinema anlayışı bulunmaktadır. Sinematek Derneği bu duruşunu yayın organı Yeni Sinema dergisiyle 1970'li yıllara kadar sürdürülmüştür. Bu amaç doğrultusunda, kısa film çalışmalarının desteklenmesine çalışılmış ancak film sayısının yetersiz olması ve halka gösterimin gerçekleştirilmesindeki yetersizlikler amacın sekteye uğramasına yol açmıştır. Diğer önemli bir etken ise Sinematek Derneği kurucuları arasında düşünce ayrılıklarının bulunmasıdır (Coşkun, 2009, ss. 81-82).

Derneğin yayın organı Yeni Sinema, sadece Türk Sineması'nda belli bir döneme işaret etmekle kalmayarak dünyada yükselen düşünme-sorgulama-aydınlatma-değiştirme anlayışıyla benzeşen çok daha insana ulaşma isteğiyle sinema alanında adeta bir temsilcilik üstlenmiştir. 60'lı yılların özgürleşme, değişim yönündeki sinemasal bir refleksi olarak da değerlendirilebilecek olan dergi, sinemasal boyutta eleştirel anlayışının da ilk ve önemli bilgi ve belgelerine sahip olmuştur. Sinematek Derneği, film gösterimlerinden sonra, yapılan eleştirel bazlı sohbetleri ve Yeni Sinema Dergisi'nde yapılan söyleşileriyle tüm sinema faaliyetlerinde universal, batılı değerlerle birlikte sosyalist anlayışıyla hem Türkiye'de hem de yurt dışındaki toplumsal olayları mercek altına alan ve çözümler arayan sol eğilimli aydınlar topluluğu olarak tanınmıştır.

Sinematek Derneği, 70'li yılların ortasına kadarki süreçte genel siyasi anlayıştaki yeri ve sinemanın gelişme yöntemlerini belirleyerek Sinematek'in bu yoldaki önemini vurgulanmaya yönelik çalışmıştır. Sinematek grubu; dönemin sinemasal yapısının problemlerini, ağır aksak düzendeki eksik gidışat öğelerini ortaya koymuş ve yetersiz durumlarını öne sürmüştür. 70'li yıllarda pekçok sinema dergisi de hayata geçmiştir. Bunlar arasında Yedinci Sanat, Gerçek Sinema,

Çağdaş Sinema, Militan Sinema vb. Yeşilçam Sineması'na alternatif olabilecek sayılan tüm dergiler Marksist, toplumsal gerçekçi sinemanın savunucusu olmuşlardır (Başgüney, 2009, s. 103). Sinematek'te görev yapmış olan Nezih Coş, 70'li yılların başlarında "Sinematek denince ilk akla gelen 50 kuruşa bir bardak çay içmek ya da onu bile içmeden sabahın akşamına kadar oturup sohbet edip, konforlu bir kafe atmosferinde bulunmaktır." Bu mekân, üyelerin ideal tanışma hatta dost olabilme, kaliteli zaman geçirme ortamı olarak tanınmıştır. Bu durumun Sinematek bakımından, kafeterya işletmeciliği olarak yansımaları ise sinema eğitimi veren böylesi bir kurumun yozlaşmasına neden olmuştur (Coş, 1973).

Ülkede 1971 darbesi sonrası siyasi dengelerin yitirildiği evrede sinematek faaliyet göstermesine rağmen 1976 yılından sonra tamamen etkinliğini yitirmiştir. Sinematek, global anlamda, ulus ve ötesinde düşün olanağı, etkinliği sunan ve sosyo-kültürel düzenin yeniden sağlanması, yeniliğin getirilmesine yönelik var olan sektörel düzenin eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmesine çalışmıştır. Türk Sineması'nda 60 darbesi sonrası özgürlükçü ortamın yarattığı "Toplumsal Gerçekçilik", "Halk Sineması", "Ulusal Sinema" gibi hareketlerden hiçbirinde Fransız Yeni Dalgası veya diğer ülke sinema akımlarında olduğu gibi sanatsal bir endişe gözetilmemiş veya yenilikçi bir yapılanma, sinemasal biçim ve özde yeni bir anlatım biçimine yönelme olmamıştır. Sinemada anlatım, konu değişimi, biçimsel ve öze yönelik yeni bir anlayış geliştirilmediği sürece yenilikçi bir akımın oluşamayacağı tabiidir. Var olan tüm bu oluşum hareketleri, Türkiye'de 1960 yılından itibaren siyasal ve toplumsal döneme ilişkin dalgalanmanın oluşturduğu "moda" kavramlardır.

Yerellik/Ulusallık Çatışması

Sinematek bir yandan dünya sinema mirasının baş yapıtlarını sansür uygulamalarına karşın, Türk Sineması'nın geleceğini yapılandırmak adına çalışırken, bir yandan da Yeşilçam Sineması'nın duygusal sömürü yapısına yönelik eleştirilerini gündeme getirmiştir. Genç Sinema oluşumunun girişimini destekleyerek gerek dergide gerekse gösterimlerinde yer ayırmıştır. Ulusal Sinema Hareketi'nin öncüsü Halit Refiğ'e göre Türk Sineması, yabancı sermaye kaynaklı bir sinema olmayıp Türk halkının doğrudan sinema izleme gereksiniminden doğduğunu ve emeğe dayanan bir sinema olması sebebiyle de bir halk sineması olduğunu belirtmiş, ulusal sinema anlayışının Batı hayranlığına karşıt bir duruş sergilediğine işaret etmiştir. Asıl odaklanması gerekenin ulusal sinema eksenindeki genel yapının örnekleminde ulusal olunabilmesi gerektiğidir (Tunca, 2010, s. 311). TSD ise Türk Sineması diye bir kavramdan söz etmenin yanlış bir düşünce olduğunu öne sürmüştü ve bu kavramın yok hükmünde olduğunu iddia etmiştir. Sinemasal açıdan bir dilin varlığından bahsetmenin de yanlış olduğunu ısrarla ifade etmiştir.

Dernek üyeleri, sanatsal değer taşımayan, değersiz konularla eşitsizlik düzenine dayanan yozlaşmış bir sinema sisteminin varlığının devam edemeyeceğini Yeni Sinema dergisiyle Yeşilçam'a karşı, Türk sanat sinemasının öncüllüğünde dünya sinemasının baş yapıtlarını ve evrensel sinema örneklerini desteklediklerini bildirmiştir. Türkiye'de politik ancak gerçekçi bir sinemanın yapılmasının olasılığı ve gerekliliğini savunmuşlardır. Sinematek Derneği üyelerinin o dönemde bu reformist yaklaşımı, yerleşik, ilerlemeden yoksun gelenekselci tutumdaki sistemin devamlılığına özgü karşıt ideolojileri tekrar gündeme taşımaları önemli bir gelişme olarak değerlendirilmiştir. Ulusal sinema hareketi ile dernek arasında oluşan tartışmalarda; Türk Sineması'nın halkın isteği doğrultusunda şekillendiği ancak film endüstrisinin çeşitli nedenlerden dolayı kendini geliştiremediği ileri sürülmüştür. Yeni Sinema dergisindeki yazılarda Türk Sineması'nın diğer ülke sinemalarından ayrı düşünülemeyeceği ve evrensel sinema değerlerine erişebileceği vurgulanmıştır. Ulusal Sinema savunucusu Halit Refiğ ise; Yeni Sinema Dergisi'nde yer alan Türk Sineması'na yönelik ifadelerin bir yanılgıdan ibaret olduğu ve iyi filmi ancak ve ancak Batılılar yapar düşüncesinin

Türk Sineması'na bir yenilik kazandıramayacağı gibi Türk Sineması'nın dernek tarafından yok sayıldığına da bir kanıt olduğunu dile getirmiştir. Türk Film Arşivi'nin kurucusu ve Ulusal Sinema dergisinin yayın koordinatörü Sami Şekeroğlu, Halit Refiğ ve Metin Erksan'la birlikte Sinematek Derneği ile rekabete girmiş ve yabancı değerlerden ziyade yerli değerleri öne çıkarmayı öncelmiştir. "Yerli olmamak, vatandan ayrı düşünmek, kopukluk" gibi tutumlar sergileyen Türkiye'deki mücadele unsurlarını yok sayarak Batılı değerlerin savunucusu Sinematek ve aracılığıyla kültürel emperyalizmine maruz kalan yönetmenlere eleştiriler yapılmıştır. Sinematek'in ileri gelenleri ise; Türkiye'de dünya sinemasının baş yapıtlarını izlemeye, Batı kültürüne yakın durmanın ve anlamaya çalışmanın ve bu yönde istek bildiren izleyici kitlesinin görmezden gelinemeyeceği ve sanatsal kültürü kendi yerel yapımızla olgunlaştırmanın ve entegre etmenin asıl amaçlanması gerekliliği üzerinde durmuştur.

7 Temmuz 1966 yılında Sinematek Derneğince düzenlenen "Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Türk Sineması ve Geleceği" konulu açık oturumuna Duygu Sağıroğlu ve Halit Refiğ birlikte katılmıştır. Refiğ'in "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabında Sinematek Derneği'ne karşı eleştirileri şu şekilde dile getirilmiştir: Kurucuları arasında sinema mesleğinden hiçbir kişinin bulunmadığı, Sinema Danışma Kurulu ve Sinema Şûrası'nda aldıkları tavır karşısında derneğe karşı tereddüt duyduğunu ve bu konuda yanılmadığını bildirmiştir. Oturum süresince Sağıroğlu ve Refiğ'in Türk Sineması'nın gerçeklerini ifade ettiklerini, Sinematek Derneği Başkanı Onat Kutlar ve dernek üyeleri Ali Gevgilili, Sezer Tansuğ'un asıl gerçekleri bir tarafa bırakıp Türk sinemacılarına ve özellikle de Refiğ'e

saldırdıkları belirtilmiştir. Oturumun münakaşa haline geldiği, toplum düşmanlarının sorgulandığı bir duruma evrildiğini de eklenmiştir. Bu nedenle de oturumu terk ettikleri belirtilmiştir. Türk Sineması'nın yararına birlikte çalışmalar yapma umudu böylelikle tükenmiştir ifadelerine yer verilmiştir. 27 Mayıs 1960 hareketinin sinemaya getirdiği canlılık ve umudun 10 Ekim 1965 seçimleriyle tasfiye olduğu sırada "sosyalist bir melodram yapıp, 10-15 bin lira kazanma bedelinin yolu açılmıştır" diyen TSD başkanı Onat Kutlar'ın sözleri Türk Sineması'nın ilerici kanadına karşı açılan savaşın ana felsefesini oluşturmuştur. "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitapta Sinematek'e karşı eleştiriler şöyle devam etmiştir.

Derneğin yayın organı Yeni Sinema dergisi ilk sayısında derginin yayınlanma amacının "Sinemanın ülkemizde tanınmayan baş eserlerinin gösterilerde öne çıkmasının yanı sıra genel anlamda bu eserlerin sinema sanatının anlaşılmasına katkı sağlayacak, araştırmacı, eleştirel bir kaynak olacaktır" denmektedir. Ancak derginin ikinci sayısında, "Türk Sineması sanat bağlamında diğer ülkelerin sinema sanatından uzak düşünülemez" ibaresi yer almıştır. Yeni Sinema dergisi, Türkiye ölçütlerinde olmayan ve universal sinema sanatı değerlerini öncelendiğini bu sayıda değiştirerek yayınlamıştır, denmiştir. Bu nedenle, sanatsal anlamda ivmelenen ulusal bir Türk Sineması'nın var olan evrensel mücadeleye iştirak edinceye kadar "Yeni Sinema" öncü bir dergi olarak sürdürülen savaşa izleyici kalmayacak ve bu duruşunu daha da ileri götürecektir. Açık oturumdaki münakaşa ve dergi yazılarından çıkan sonucu kitap; sinemanın evrensel bir sanat olduğu, sanatın değerlendirme biriminin Batı olduğu, iyi filmlerin Batı'da olabileceği, iyi film kriterlerine ulaşılmadıkça Türk filmleriyle ilgilenmenin manasız olacağı ve Türk toplumuna Batı kaynaklı filmlerin sevdirmesinin amaç olması gerektiği ve bu yönde çalışmaların anlam kazanacağı düşüncesi baskın bir biçimde dile getirilmiştir olarak yorumlamıştır. Bu düşüncelerin oldukça yanlış olduğunu Sağıroğlu ile Refiğ birlikte anlattıklarını dile getiren kitap, Türk Sineması'nı tahrip planında ısrar eden dernek yönetim ve üyeleri batıcılık adına Türk sinemacılarına yapılan barbarca tutum karşısında oturumun terk edildiğini yazmıştır (Refiğ, 2013, ss. 29-30).

Yeni Sinema Dergisi ise tüm eleştiriler üzerine, Yeşilçam Sineması'nda bir dönüşümün elzem olduğunu, tüm dünya ülkeleri sinemasında önemli ilerleme olurken, Türkiye'nin düşünce, anlayış ve beceri yönünden diğer ülke sinemalarından geride yer almayacağını ve sinemada ileri, uygar bir tutumun beslenmesinin gerekliliğini belirtmiştir. Bu amaçla Sinematek ve onun yayın kanalı Yeni Sinema, ilk sayısı ve izleyen sayılarında Türk Sineması'na ayrı bir özen göstermiş, dernekte organize edilen söyleşiler derginin sayfalarında yer almış, birçok sinema eleştirmeni, yazar, yönetmen Türk Sineması'nın farklı boyutlarını içeren yazılar yazmışlardır. Bununla birlikte "Türk Sineması Özel Sayısı" adı

altında yayımlanan sayılarda dönemin sinemasal özellikleri hakkında bilgiler verilmiş ve Türk Sineması'nın daha verimli olabilmesi adına çeşitli araştırmalara da yer verilmiştir (Başgüney, 2009). Dergi, Halit Refiğ'in derneğin batılılaşma yönelimiyle ilgili eleştirisine de Yeni Sinema'nın amaçlarını aşan bu konu hakkında yorum yapılmasının kendi işleyiş yapılarını zedeleyeceğini bildirmiş ancak Yeni Sinema'nın özellikle sinema sanatçılarının eğilimlerine yönelik söylem geliştirdiğini belirtmiştir. Yeni Sinema Dergisine göre, Türkiye'de yaşayan her aydının amacının ülkenin sorunları, toplumsal yapısı ve siyasi gelişmesine yönelik çaba göstermesinin gerektiğine vurgu yapılmıştır (Yeni Sinema, 1966, ss. 3-5).

Türk Sinematek Derneği, Yeni Sinema Dergisi'nde evrensel düzeydeki Türk filmlerinin yurt dışında tanıtımına ilişkin olarak çalışmaların nihayete erdiğini ve Türk Filmleri Haftası'nın ilkinin Sofya'da düzenleneceğini bildirmiştir. İkinci haftanın da Bükreş'te yapılacağını ve programın Romanya Sinemateki tarafından oluşturulup bildirileceğini ve Türk Sinemateki'nden Atilla Dorsay, Pervin Par ve Tuncan Okan'ın bulunduğu heyet, haftanın başarılılarını belirleyecektir denilmiştir (Rocha, 1968, s. 36). Türk Sineması'ndaki yaşanan düşünce farklılıklarının asıl sebebi, Yeşilçam yönetmen ve yapımcılarının, farklı bakış açısından ziyade kimlik çerçevesinde sınırlı kalması gerçeği yok sayma amaçlı Ulusal Sinema gibi siyasi ve ideolojik bir yapı oluşturarak yeni kavramlar yaratmasıdır (Evren, 2012, s. 58). Genç Sinema Grubu Sinematek'in entellektüel kimliğinden olumsuz etkilenen, Sinematek'in içerisinde yer almış ancak daha sonra oluşumdan kopan genç sinema gönüllülerinden oluşmuş bir kitledir. Bu karşıtlık durumu, Sinematek üyeleri ve grup üyeleri arasında heterojen bir yapıyı da oluşturmuştur. Ortak amaçları Türkiye'nin var olan sosyal, ekonomik, ideolojik durumuna reformist yaklaşımla iyileştirmeye yönelik sosyalist gelişme ve modernleşme girişimlerine inançlarıdır. Dernek yönetici ve üyeleri Onat Kutlar, Hüseyin Baş Türkiye İşçi Partisi'nin sosyalist devrimci eğilimini benimsemiş kişilerdir (Başgüney, 2013, ss. 162-163).

Sinemada Sosyalist Hareketin Siyasallaşması

60'ların sosyalist hareketi, dönemin nesnel gelişimine bağlantılı olarak, iki kanalda oluşmuştur. TİP ve Doğan Avcıoğlu yönetimindeki Yön dergisi. Dergi, daha sonraları MDD (Milli Demokratik Devrim) hareketine dönüşmüştür. TİP, ilk programında sosyalizm sözcüğünü kullanmayıp ekonomi ve ekonomik tahlillere dayalı olarak sosyalizmin gerekçesini kalkınma ve batılılaşmaya dayandırmıştır (Uygur, 1989). Bu süreçte ayrıca Cumhuriyet'e ilişkin bir ideolojik yaklaşımla, Kemalist düşünce hedefinde sınıfsız, imtiyazsız bir toplum hayaliyle kurulan Kadro dergisi, tarih yaklaşımı olmayıp ekonomik tahlilleriyle ön plana çıkan bir dergi formatında olmuştur. Dergide Yakup Kadri, Şevket Süreyya Aydemir edebiyatçı ve sanatçı kimlikler de yer almıştır. Resmi

tezlerden öğrenilen tarih yeniden yazılarak sınıfsal bilinci oluşturamayıp, 60'ların sol kanat kadroları eski ideolojik temelden hareketle köylülük ideolojisine yönelmişlerdir.

Gelişmemiş bir sınıfsızlığın kaderi olarak kendine özgü yöntemle yapılan solcu kanat, Cumhuriyet tarihinde, Kemalizm etkisinde kendini göstermiş ve bu yönde kendini sürekli yenilediği görülmüştür. Böylelikle, sosyalizm ve ekonomi kavrayışı Kemalizm'den etkilenmiş ancak, ne yazık ki, sosyalist hareket Marksist kuramın öncelediği sınıfsal bakış açısını kazandıramamıştır. Dönemin sol kanatı sınıf kavramından ziyade köylücülüğü, köyü benimseterek kendi ihtilalci, anti emperyalist halkçı ve devrimciliğini köylücü aydınları ön plana alarak ittihatçı kesimi siyasi alanın dışına itmiştir. TİP'in seçimlerdeki görece başarısı, sosyalist devrim tezine bir adım daha yaklaştırmış ancak sosyalizm anlayışındaki muğlaklık, bir tür ekonomik yorumla nitelenen kavramın devrim yerine adeta evrim tezi olarak algılandığını göstermiştir. TİP, leninizmi dışarıda bırakan bir sosyalist devrim teziyle, MDD'nin ise burjuvazi milliyetçi ideolojiyi sosyalist ideolojiyle harmanlaması, anti-emperyalist mücadelenin gerçek amaçtan uzaklaşmasına yol açmıştır. TİP'in özel sektör teşebbüs sisteminden kamu sektörünün hâkim kılındığı ancak özel sektörü de onayan politik iktidar hevesi toplumsal bir devrim süreci olarak algılanmadığı gibi kesinlikle başarısız olarak değerlendirilmiştir (Uygur, 1989).

Yön Dergi cephesinde ise Avcıoğlu; "Türkiye'de tüm sosyalistlerin bir arada olduğunu ancak anti-emperyalist milliyetçi mücadelede sosyalizme hazır olmayan, sağlam bir Atatürkçü geleneğe, önemli çevrelerden destek bulunmaktadır. Bu destek ancak gerekli bilgilendirmelerle ve zamanla gerçek bir yetkinliğe ulaşacaktır" (Küçük, 1980). Türkiye'de sol kanat, sınıfsızlığı ve kendine özgü olmayı dayatarak resmi tarih yerine zorunlu gerçeklerin 70'lerle aşılması için bir gelecek vadedememiştir. Böylelikle, küresel anlamda 68 hareketlerinin başladığı süreçte, işçi sınıfının partiyle dayanışma içerisinde olmadığı anlaşılmıştır. Türkiye'de 60'lı yıllara değin marjinal bir kitle olarak değerlendirilen sol kanat, 60 darbesiyle ulusal, anti-emperyalist ve kalkınmacı bir tutum sergilemiştir. Yükselen sosyalist hareketle, toplumun tümünü kapsayan devrim stratejileri ile ulusal kalkınmayı amaçlayan tartışmalar gündeme damgasını vurmuştur. Ancak, Türkiye için önerilen model, iktisadi kalkınmaya ilişkin devrim perspektifli bu tartışmalar, kültürel dönüşümün sağlanması hususunda yeterli katkıyı sunamamıştır. MDD görüşü, 60'lı yıllar boyunca anti-feodal, anti-emperyalist, yerli iş birlikçilere karşı duruş, bütün sınıfları kapsayan devrimci demokrat hareketin hakimiyetinde olmuştur (Uygur, 1989). Sosyalist kültürün edebiyat ve tiyatroyu önceleyen tartışmalı yapısı sinemanın arka planda kalmasına yol açmıştır. Dönemin sol hareketi genel hatlarıyla, kültür kavramına ideolojik yaklaşımı köylülüğün dramatize edilmesiyle sınırlı kalmıştır. Yaşar

Kemal, Erol Toy, Fakir Baykurt gibi romancılar, özellikle köy ve köy yaşamına ait somut ürünler geliştirmişlerdir (Ufuk ve Osman, 1995). 70'lerle birlikte, parti ve örgütlerin halkla kurdukları temas yetersiz kalmış ve eğitime potansiyelleri düşmüştür. Böylelikle, Kadro dergisiyle başlayan Kemalizm teorisi, bütünlüklü yapısından ayrılmıştır. Türkiye'deki 1960-71 yıllarındaki uyanış, 12 Mart 1971 yılındaki ordu darbesiyle son bulmuştur.

Genç Sinema

Türk Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla faaliyetine başlayan genç sinema hareketi, Yeşilçam ve Hollywood'un toplumsal sorunları gizleyen sinema yerine, toplumdaki sınıfsal krizi öne çıkartan, düşük gelirli sınıfların haklarını dile getiren ve savunan, sorgulayan bir sinema önermesinde bulunmuştur (Kuyucuk, 2010, s. 74). Ancak dernekle fikir ayrılıkları sonrası grup, 1968 yılında Sinematek'ten ayrılmıştır. Hareketle aynı ada sahip "Genç Sinema" dergisi ilk sayısı ile birlikte, toplumsal eşitsizliğe karşı devrimci sinema anlayışını halka yaymayı, sosyalist bir dünya kurmayı amaç edindiklerini bildirmişlerdir. Yayımladıkları bildiriyle elli yıllık deneyimleri doğrultusunda Türkiye'de sinema olgusunun köktenci bir anlayışla ele alınması gerektiğini ve halk temelli, bağımsız bir sinema oluşturma niyetlerini dile getirmişlerdir. Anadolu'da sendikalara ve sol devrimci gruplara çektikleri belgesel ve kısa filmleri gösterme olanağı bulmuşlardır. 8 mm.lik filmleriyle genç sinemacılar, *Kanlı Pazar, 15-16 Haziran işçi eylemleri* vb. pek çok önemli olayın belgesel filmini toplumsal olaylar kategorisinde göstermişlerdir (Başgüney, 2009, s. 103). Kuruluşundan itibaren TSD ile birlikte hareket eden bu oluşum, kameralarla eyleme geçerek politize olmuş bir sinema eylemine girişmişlerdir. Dernek, genç sinemacıların sinemasal düşüncelerinin, politik bir eylem olduğunu ve böylesi bir sinema anlayışına karşı olduklarını belirtmiştir. 25-29 Haziran 1968 tarihleri arasındaki III. Hisar Film Yarışması ise olaylarla sona ermiş ve genç sinema grubu dernekten kopuş nedenlerini bu süreçte, karşıt bildirileriyle sunmuşlardır.

Dernekten ayrıldıktan sonra Genç Sinema, var olan sisteme karşı duruş sergileyerek biçimsel ve kurumsal işleyiş açısından devrimci tavrını devam ettirmiştir. Bir sinemasal duruş itibarıyla, ulusal bir yapının kendi dinamiğinde evrensel boyut kazanacağını vurgulamıştır. Dergi grubu aynı zamanda, ülkesinin gerçeklerine bağlı ve sanatçının eserini herhangi bir kaygı taşımadan özgür biçim ve ortamda yaratmasına yönelik bir ideoloji taşımıştır. Derneğin kendini gerçekleştirdiği alan Yeni Sinema Dergisi ve derneğin içinde olan Genç Sinema grubu ise var olan Türk Sineması'na eleştirel yaklaşarak devrimci sinemanın, geleneksel sistemden bağımsız bir şekilde örgütlenmesi gerektiği yönünde tavır alarak kısa film yapmaya yönelmiştir. Sinemayı devrimci bir mücadele alanı gören dergi, var olan eşitsizliklere karşı savaş açmış ve genç sinemacılara işleyiş hakkında bilgi vermiştir. Genç sinema

hareketi, olduğu dönemde etkin olamasa da grubun üyeleri, bir sinema dergisi yayınlamanın kimlik edinme açısından önem teşkil ettiğinin bilincinde olmuşlardır (Başgüney, 2009, s. 103). Genç Sinema'nın Sinematek'e ilişkin eleştirisi Yakup Borakas tarafından şöyle belirtilmiştir; "Sinematek'in görevi arşivcilikle sınırlı kalmamalıdır. Gerçek bir sinemanın var olmadığı bir toplumda, Sinematek gibi bir yapı, belli bir sınıfa gösteri sunarak görevini yerine getirmiş olmaz. Emekçilere, öğretmenlere, üye eşlerine dahi yapılan indirim yapılmamaktadır" (Barokas, 1969). Dernekte gösterilen filmlerin Amerikan Haber Merkezi ile ortaklaşa yapıldığını ve Sinematek'in emperyalist tutumunu gerekçe gösteren hareket, küçük burjuva kitlenin kendi devrimci siyasal görüşlerini önemsemediğini ileri sürerek ayrılma nedenlerini açıklamışlardır. Ancak söz konusu hareket, sahip olduklarını iddia ettikleri devrimci siyasal düşüncenin devrimci sinemadan yoksun adeta bir siyasal eylem olarak kaldığı görülmüştür. 60'lı yılların sonunda ülke nesnellüğünde, devrim perspektifinin hedefleri dergide şöyle sunulmuştur; "Kentsoylu bir toplumda, genç, kültür ve sanatın bağımsızlığı reddediliyor, aydın olmaktan geri duruluyor. Devrimci, sanatçı olunuyor" (Şalom, 1968).

Genç Sinema üyeleri Görüntü dergisine verdikleri röportajda; "Sanatın halk yararına, bağımsızlık, özgürlük yolunda, halktan ayrı düşünülmemeyeceği, kendi sınıflarının anti-tezini geliştirebilecek, kendini inkâr edip halka incek, köylüye incek aydınlar gereklidir" (Atayman, 1968). "Guevera'nın dediği gibi, aydın, aydın olarak intihar etmelidir. Sömürülen işçi, emekçi sınıflara karışmalıdır." Aydın olmayı adeta reddeden bir teori ne yazık ki gelişemeyip tükenmiştir (Ayça, 1968). Devrimci olmanın aydın olmakla beraber kullanılması ön planda tutulmuştur. Köylüleşmenin hedef olarak gösterilmesi ise o dönemde Çin'de ortaya çıkan kültür devriminin ve Mao'nun düşüncelerinin Türkiye'yi etkisi altına almasından kaynaklanmaktadır. Genç Sinema'nın herhangi bir teori üretememesi bile var olamaması için önemli bir etkidir. Genç Sinema'nın devrim çizgisi MDD ile bağdaşmıştır. Az gelişmişlik, feodallık, burjuvazi, anti-emperyalist mücadele, Kurtuluş Savaşı güzellemleri, SSCB Sineması'na yönelik övgü, halka dönük olmak vb.dir. Halkın beğenisini almayan hiçbir yapıt sanat olayı içerisinde yer alamaz (Bergman, 1968). Halka ulaşmak, halkın beğenisini kazanmak birincil hedeftir. Ancak, genç sinema nasıl bir sinema, ve sinemada neyin anlatılmasını hedeflediği ve devrimci sinemanın popüler, ticari ve politik sinema karşılaştırılmasında nerede yer aldığını vurgulaması gerekmektedir. 60'lı yılların sonundan itibaren başlayan devrimci sinema tartışmalarında, Genç Sinema hareketinin çıkışını ve o süreçteki üyelerinden Veysel Atayman şöyle anlatmıştır; "O zaman birer özne olarak biz, kendimizi o denli güçlü hissediyorduk ki, öznellikten birçok nesnel olguyu görememiştik. O zamanlardaki halimiz, İstanbul'da yaşarken

Vietnam'da bir kişiyle ya da Berlin'de bir öğrencinin Beat kuşağının bir parçasıymış gibi bütünsel hissediyorsun. Öyle ki hem evrensel hem de bir öznesin. Optimist bir havada hepimiz herşeyin değişeceğine inanmıştık. Mevcut olanın yanlışlığı, alternatiflerinin varlığı ve gerekliliği üzerine bir sarhoşluk diyebilirim". Hareketin diğer bir üyesi Enis Rıza ise; "Devraldığımız hiçbir şey yoktu. Ne teorik, ne politik, ne kültürel ne de sinema olarak. Kısacası hiçbir miras yoktu. Yeni Türk Sineması'yla olan ilişkimizde çok hatalı olduğumuzu kabul ediyoruz. Ancak, politikanın bu denli peşinden gitmek ve bağımsız kalamamak, politik bir sinema üretmek yerine politikanın fiziksel aracı olmak başka bir şey". Ahmet Soner ise; "60'lı yılların sonunda genç sinema dergisini çıkartmıştık, militan satış yaparak kazancımızı sağlıyorduk". Enis Batur, "Ve sinema"da şöyle bir yorum yapmıştı; "Genç sinema dergisi, politik sinemadan yola çıkıp Mao'nun görüşlerine dek uzanmıştır. Çok iyi hatırlıyorum. Sinemadan hiç söz etmeden, son sayısında İTÜ ve siyasal sinema kulüplerinin yayınladığı Türkiye Devrimci Sineması adlı bildiriye yanıt, Vertov ve Belgesel Sinema, Sansür, Tan Oral'la sansür üzerine konuşma gibi yazılar vardı. 14. Sayıda Mao'nun Kültür çalışmalarında tek cephe isimli yazı, 13. ve 15. sayılarda ise Lenin'e ayrılmış beş sayfa bulunmaktaydı". (Soner vd., 1996, ss. 25-34). Enis Rıza; "Şimdilerde, Genç Sinema'yı görsel bir vakanivüs bir süreç olarak görüyorum. Kısa filmler üretmek zamanı belgeledik, Genç Sinema'nın, herşeye rağmen sivil bir hareket olduğunu düşünüyorum. Bir hareketin sahip olması gereken en üst derecede kolektif bir ruha sahip olduğunu ve o süreçte, rekabetçi duyguların reddedildiği ancak insanların aralarında yardım ve fedakârlıkların olduğu bir zaman dilimiydi."

Veysel Atayman ise; "Genç Sinema, tam anlamıyla bir sinema hareketi olmaktan ziyade belirli semptomların dışı vurmasından ibaretti. Anın doğaçlama yaşanmasına yönelikti. Hesaplaşılacak bir gelenek yoktu. Türkiye'de yalnızca sinemanın değil genel olarak, tüm kültür yaşamına ait bir sorundur o. Sanat geleneğinin oluşmadığı bir ülkede, dışarıda, Batı'da oluşmuş bir sanat geleneğinin izinden gitmek zorunda kalırsın. O zamanlarda Sinematek'te Yeni Dalga'nın filmlerini izlerdik ve hayran kalırdık." (Soner vd., 1996, ss. 28-29). Bütünsel anlamda hareketin ürettiği filmlerin belgesel ağırlıklı olduğu, ancak yorum bakımından eksik olan bu çalışmalarda evrenselliğe ilişkin olarak gerekli araştırmayı ön planda tutmayarak, devrimci sinema deneyimlerini ve yabancı kısa film örneklerini incelemediği görülmüştür (Tanju, 1970). Genç Sinema Dergisi'nde yazılan yazılar ise ülke sinemasına ilişkin genellemelere dayalı, sinemanın ideolojik yapısı, popüler kültür olarak sinemanın izleyicideki etkisi, izleyicinin sınıfsallığı, ticari sinema-izleyici ilişkisi, gibi önemli sorunlar irdelenmemiştir. Bu hareketin bir sinema akımına oluşamamasına rağmen Yılmaz Güney'in 1971 yılında çektiği *Umut* filmi, hem Sinematek hem de devrimci sinema camiasında beğeni kazanmıştır. Güney,

devrimci sol sinemanın öncüsü olarak bilinmiş, sonrasında Zeki Ökten, Şerif Gören ve Erden Kıral gibi yönetmenler de çeşitli başarılı filmlere imza atmışlardır. Yeşilçam Sineması'nda da Güney, *Seyit Han* ve *Aç Kurtlar* gibi köy ve köylü, ağalık sistemine ilişkin erken dönem devrimci sinema örnekleriyle de izleyicilerin ilgisini cezbetmiştir.

Ülke sinemasındaki kargaşa ortamı her anlamda tüm hızıyla devam ederken, Türk Film Arşivi ile Türk Sinematek Derneği arasındaki tartışmalar dergiler boyutunda olmuş ve şiddetlenmiştir. Kulüp Sinema 7 yayın organının sahibi Sami Şekeroğlu, film dergisinde biz, "Hiç bir ülke sinemasından 'tamamıyla yanayız' veya 'Ona tümünden karşıyız' demiyoruz. Bizi ilgilendiren ülkeler değil, eserleridir. Bugün, yerli sinemamıza karşı gelmeyi yersiz görüyoruz." diyerek Yeni Sinema'ya eleştirel göndermede bulunmuştur (Refiğ, 2009, s. 47). Yeşilçam'ı eleştiren tavrıyla Yeni Sinema Dergisi 70'li yıllara kadar hareketli bir müzakere ortamını yaratmış ve sayısız sinema gönüllüsü gence eğitim vermiştir. Dergi, 12 Mart 1971 Muhtırası'ndan sonra çok daha devrimci bir bakış açısıyla yazılan yazılara yer vermiştir. Nitekim bunun sonucunda ara ara sayılar çıkarsa da 1980 yılında tamamen yayın hayatına son vermiştir.

Siyasi Yapı ve Sinemada Sansür Tartışmaları

Türk Sineması, 1960-75 yılları arasında üretilen film sayısı bakımından altın çağını yaşamıştır. Birbirinin tekrarı konularıyla, risk kaygısı taşımamak adına olay örgülerinin tek model üzerinden ve tek tiplerden star oyuncularla kendi izleyici kitlelerini oluşturmuş olan bu sistem, alt ve orta sınıfın popüler eğlence ortamını gerçekleştirmiştir. Türk Sineması, 70'li yıllara dek halkla kurulan sıcak ilişkiyi sürdürmüş, ancak 70'li yıllar, Türkiye'de çatışkılar dönemi olması nedeniyle ülke sineması da bu olumsuz koşullardan etkilenmiştir.

1961 Anayasası'nın tam zıttı bir düşünceyle 1982 Anayasası'na doğru sürüklenilmiştir (Esen, 2016, ss. 133-135). Bu süreç, özgürlüklerin ve engellemelerin, dostlukların ve düşmanlıkların doruğunda derinden deneyimlendiği yıllar olmuştur. 1970 tarihine kadar kesintisiz 30 sayı çıkaran Yeni Sinema, üye aidatlarının maliyeti karşılayamaması nedeniyle yayın hayatını sonlandırmak zorunda kalmıştır (Şalom, 2015). Sonrasında derneğin yayın faaliyeti, Filim70, Filim71, Filim 72 gibi her yıla özgü ve 1975 yılına kadar 48 sayı çıkartılarak sürdürülmüştür. 1970'li yıllarda da ideolojik anlamdaki kriz devam etmektedir. Bir taraftan da Yılmaz Güney ve Genç Sinemacılar grubunun ortaya attıkları, gerçekçilik bağlamında, siyasal, eleştirel içerikli filmler bir taraftan da klasik yeşilçam izleyicisi ve ticari öngörülü eserlerin sinemada yer bulması ki o dönem seks filmleri tüm salonlarda yerini almıştır. 1971 yılına gelindiğinde Sinematek'in etkinliklerinde azalma görülmüştür. 12 Mart Muhtırası sonrası, Sinematek izleyicilerini oluşturan muhalif aydınlar ve üniversite öğrencileri darbe koşullarından nasibini almıştır. 1974 yılı

sonunda politik yetke Süleyman Demirel tarafından AP, MHP, MSP ve CHP'den oluşan bir azınlık koalisyon hükümeti olarak görevine başlamıştır. Bu koalisyon döneminde de sinema salonlarının seks güldürü filmleriyle doldurulması yeniden şaşırtan bir gerçeklik olmuştur (Esen, 2016, ss. 137-162). Yapım ve konu bazlı sorunların arttığı bu evrede sansürden olumsuz olarak etkilenmemek adına yapımcılar, belli sahnelerin eklenmesini görev bilerek, filmlerin vizyona girmesine olanak sağlamıştır. Oluşturulan bu işleyişe de "döşeme" tekniği denilmektedir.

Bu evrede ayrıca "kahramanlık", "milliyetçilik", "Türklük", "Tarihsellik" konulu hatırı sayılır sayıda filmler çekilmiştir. Bu türde üretilen filmler toplumun sığındığı ortamlardır. Kıbrıs probleminin patlak vermesiyle ve Yunanistan ve ABD, NATO ülkelerinin uyguladıkları silah ve ekonomik ambargolar, ülkenin içsel sorunları ve bu sorunlarla mücadele eden halkı güçsüz ve çözümsüz hissettirmiştir. James Monaco'nun belirttiği gibi, filmin biçimsel yapısı devrimcidir, ancak içeriği, genellikle geleneksel değerlerin tutuculuğuna maruz kalmıştır. Sinemanın yansıttığı alan ile reel yaşamın pratiği iç içe geçmiştir (Çelik, 2016, s. 209). 61 Anayasası'nın 26. Maddesi düşüncelerin açıklanması ve yayılmasına ilişkindir. Bu maddenin I.Fıkrasında; "Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir." Hükmüne yer verilmiştir. Fıkra da radyo, televizyon sinema ve benzeri yöntemlerle yapılan yayınların izne tabi olduğu belirtilmiştir. 1961 Anayasası ve sansür rejimiyle olan bu hüküm durumunun bir geçerliliği yoktur. 26. Madde, sinema ve benzeri yollarla yapılan yayınların izin işlemine bağlanmasında engel görmemiştir. Belirtilen denetimin hangi merci tarafından uygulanacağı hususunda da bir direktif belirtilmemiştir.

TSD, sansüre ilişkin sorunlarla her daim karşı karşıya kalmıştır ve MC hükümetleri döneminde de bu sorunların dozu artmıştır. Dernek, 1975 yılı Şubat programında sansürü ele almış, daha sonraki süreçte de sansür kampanyasına ilişkin özel bir çalışma başlatacağını bildirmiştir. Sinematek Derneği'nin Ankara ve İstanbul şubeleri sansür kampanyasında verilen görevleri gerçekleştirmek amacıyla çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Dernek, gündelik programın sonlandırılmasından sonra, rutin olarak devam eden film gösterisi ve söyleşilerle birlikte Tan Oral'ın "sansür" adlı söyleşisini yayımlamak ve açık oturum konusu olarak da "sansür" temasını seçmek üzere karar almıştır. Sansür üzerine Sinematek Derneği'nin sunmuş olduğu bildiri metninde; 1919 yılında Türk Sineması'nda ilk defa "Müebbiye filmine dair işgal kuvvetlerince uygulanmış olan sansür, elli yılı aşkın sürede "İş Vazife ve Salahiyetler Yasası"nın 6. Maddesine göre düzenlenmiş ve yönetmelik

gereğince, demokratik anlamda hiçbir gelişme gösterilmeksizin, hatalara devam edilmiştir. Bu yönetmelik, tamamıyla bir Polis Sansürü niteliğinde, yasaya uymayan suç ve yasaklama öğeleriyle oluşturulmuştur. Yönetmelikteki bu hükümler sinema sanatıyla ilgisi olmayan kişilerce onanmış ve global anlamda birçok eserin ülkeye girişini kısıtlamıştır. Komisyonca onanmış olan yönetmelik, kusura mahal vermeyecek düzeydeki eğitsel, belgesel, türdeki yapıtları da etkileyerek hem yabancı hem de yerli filmlerin izleyiciye ulaşmasında olumsuz etki yaratmıştır. Demokratik yaşamın en önemli unsurlarından ve ulusal kültür kavramlarından en önemlisi olan Türk filmlerinin yasaklanması eleştirelilikten uzak bir konumdadır.

Sansür, uzun yıllardan beri sinema dışında olmak kaydıyla hemen hemen her sahada kaldırılmıştır ve anayasamıza göre de yasaktır. Sanat, fikir ve yayın organlarının denetim mekanizması bağımsız yargı kuruluşları tarafından yürütülmektedir. TSD, sansüre ilişkin önerilerini şöyle ifade etmiştir:

1. Yeni bir yönetmelik hazırlanana dek, talihsizlik olarak değerlendirilen söz konusu yönetmelikle oluşan anlamsız baskıların sonlanması gereklidir.
2. Film Kontrol Komisyonları'nda görevli üyelerin sinema sanatı ve mesleğinden, kültür ve eğitim konularında uzmanlaşmış kişilerce oluşturulmalı, yeni yönetmelik yürürlüğe girinceye değin sansür konusundaki uygulama en kısa zamanda değiştirilerek ve polis sansürüne ilişkin olarak da İçişleri Bakanlığı'na bağlı kurumların Kültür Müsteşarlığı'na bağlanması yerinde bir karardır.
3. Bir film hakkında, kesin bir yargıya varılmadan önce film senaryolarına uygulanacak olan sansür uygulaması kaldırılmalı ya da kitaplaştırılmış senaryoların sansür edilmesi gibi mantık dışı bir girişimden vaz geçilmesi ve Anayasaya aykırı olan bu uygulamadan derhal geri dönülmesi gereklidir.

Ülkede uygulanan Sansür uygulamasına 2000'den fazla bilim adamı, aydın, sanatçı, gazeteci ve devlet adamının sinemacıların yanında yer alarak sansüre karşı hazırladıkları bildiriye kamuoyuna sunmuşlardır. Sansür konulu bir oturum düzenlenmiş ve oturuma Burçak Evren, Hikmet Gürtav (eski sansür kurulu üyesi), Vedat Türkali ve çeşitli kurum ve kuruluşların temsilcileri katılmıştır (Film, 1975). Konuya ilişkin oluşan anlaşmazlıklara bağlı olarak, Bakanlar Kurulu kararıyla, 26.08.1977 tarih ve 36. Maddesindeki önerge yeni bir tüzükle yürürlüğe girmiştir. "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük" ile, sansür zihniyeti farklılaşmamış ancak daha sert bir form içermiştir (Furat, 2014). Bakanlar Kurulu'nun 23.08.1983 tarihli ve 83/7006 sayılı kararı ile 1977 Sansür Tüzüğü yerini yeni yürürlüğe konulan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzüğe bırakmıştır. 2559 Sayılı Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu'nun 6. Maddesine göre, "film

sansürü” sistemi yeni değişimleri de barındırmıştır. Uygulama ile 16 yaşından küçük yaştaki çocuklar da koruma altına alınarak 23.08.1979’da sansür kurulunun belirttiği 16 yaşından küçük çocukların sinema salonuna girmesini engelleyen kanunun ülkemizde halen uygulanması da ayrı bir sorunlu konudur (Furat, 2014).

1979 yılının Şubat ayında “Türk Sinema Kurumu Yasa Tasarısı”na son biçimi verilmiştir. Bu tasarıda dikkat çeken; Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanunu’nun ilk maddesini kaldırıp, sansür düzenine son vermesi; ruhsat sistemi yerine beyanname sisteminin getirilmesi ve sansürsüz olarak gösterilecek filmlerde 18 yaşından küçüklerin ruh ve beden sağlığının korunmasına yönelik, film gösterimine ilişkin “Sınıflandırma Kurulu”nun oluşturulması tasarının kayda değer önemli yönüdür. Ancak bu girişim nihayete erememiştir (Furat, 2014).

1977 yılında darboğaza giren Türk Sineması, pozitif bir gelişme olarak 5 Kasım 1977’de sinemacılar, İstanbul’dan Ankara’ya “Sansüre Hayır” yürüyüşü gerçekleştirmiş ve çalışma şartlarının iyileştirilmesini talep etmişlerdir. Türk Sineması az da olsa toplumsal gerçekçi temalı filmlere imza atmıştır. Zeki Ökten’in Sürü (1978), Ömer Kavur’un Yusuf ile Kenan (1979), Erden Kıral’ın Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde (1979), Yavuz Özkan’ın Maden (1978) ve Ali Özgentürk’ün Hazal (1979) adlı filmleri başarılı sayılan filmler arasında yer almıştır.

Sinematek’in işlevsel amacını yitirdiği evrede, Sinematek kurucularından Jak Şalom; “Bir kurumsal yapı olarak Sinematek’in net bir siyasi tutumunun olduğunu söylemek zordur. Sinematek’in bir kuruluş olup olmadığı da tartışma konusudur. Şüphesiz geniş bir kitleye hitap eden, işini başarılı biçimde idame ettiren bir dernekti ancak duruşunun kurumsal olduğunu söylemek güçtür” demiştir. O kadar ki, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 darbelerinden sonra o denli sıkıntı çekmiş ve yılın ikinci yarısında da kapanmak zorunda kalmıştır. Sinematek’in politik tavrından ziyade Türkiye’nin siyasi konjonktüründe sol eğilimde yer alan, görüşlerin tartışıldığı bir mekân olduğunu söyleyebilirim” (aktaran Başgüney, 2009, s. 62). Bu yöndeki eğilimi ile dernek, kurumsal işleyişine karşıt olan bir politik arenanın kaygan yapısında işlevini sürdürmesi olağan değildir. Ancak şunu söylemeden geçmemiz de olası değildir. Sanat için yapılan her faydalı ve bilinçlendirmeye yönelik faaliyet politikadan bağımsız olarak değerlendirilmelidir. Bu perspektifte, Sinematek var olduğu evrede ufuk açıcı, akademik tandanslı ve Türk Sineması’nın gelişmesine odaklanmış bir kurum niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. Ancak umulan desteği de sağlayamayan TSD, bir taraftan kaçınılmaz nedenler, bir taraftan da programsız bir yol işleyişi ve Türkiye’nin kültürel-siyasal karmaşasına entegre bir yaklaşım izleyemediğinden amacına ulaşamamıştır (Scognamillo, 1998, s. 44).

Sinematek’in asal görevlerinden yalnızca biri olan yerli, yabancı sinemanın en önemli yapıtlarını bir arada seyirciyle buluşturmak olmuştur. Sanatsal ve kültürel aktarım mekânı olarak sinemateklere, evrensel düşünceyle hedeflenen bu tür yapılara kısıtlama getirilmemelidir. Sinematek, yerli film eserlerini ve yabancı film çalışmalarını, filmleri arşivlemekle de sorumluluk üstlenmiştir. Sinematek tarafından oluşturulan film koleksiyonu, aynı zamanda yapımcı için de yarar sağlamaktadır. Sinematek’in kapalı olduğu yıllarda, film yapımcıları, bir filmin kopyasının maliyet tutarının kat be kat fazlasını depo kirası ile sigorta taksiti ödeyerek bedel ödemişlerdir; yapılan bu ödemeler filmlerin yok olmasını engelleyememiştir. Oysa bir sinematekin varlığı, filmlerin kopyalarının varlığı demektir (İnceoğlu, 2001, s. 25).

Sonuç

Türk Sineması 1960 darbesi sonrası, ilk beş yıllık evrede, toplumsal gerçeklik hareketi çeşitli kırılmalar yaşamış ancak, öncüllerine karşıt bir durum sergileyerek hakikatin sinema aracılığıyla örneklendirilmesi üzerine yeni bir düşünce biçimini geliştirmiş ve teknik açıdan ilerleme kaydetmiştir. Gerçeklik hareketi olarak değerlendirilebilecek canlanma, yenilenme gibi değişimler sinemada bir akım oluşturamamış kısa bir süre sonra da etkisini yitirmiştir. Sinemanın bu evrede, böylesi kaotik, faşist karşıtı anlaşmazlıkların izlerini devasa bir değişimle film estetiği ve siyaset arasında bütüncül, somut ve etkin bir ilişki kurması devrim niteliğindedir. Türkiye’de 1960 darbesi sonrasında eleştirel bazlı, o zamana dek özgürce konuşulamayan sol görüşler gerçeklikle oluşturulan ılımlı tutum, düzenin tümüyle yok edilmesine yönelik olmamakla birlikte sorgulamayı önceleyen, uyum ve yarar sağlayan bir sanat ihtiyacının varlığını yansıtarak, sınıf çatışmalarının aza indirgenmesini uzlaşmacı bir tutumla, toplumcu-ilerici bir sınıfın varlığı ve “ilerici” bir yaklaşımla yapılandırılmış olmasına ilişkindir. Toplumsal gerçekçilik hareketinin cereyan ettiği bu süreçte çok sayıda yönetmen ve sinema emekçisi sinemaya dahil olmuştur. Türk Sinematek Derneği, gençlerin, ticari sinema dışında dünya sinemasının örnekleriyle buluşmasını sağlamış ve öğretici düzeydeki çalışmalarıyla akademik bir görev üstlenmiştir. Yeşilçam Sineması’nın siyasi iktidarın var saydığı kalıplamış tarzda eserlere yönelik bir işleyiş gerçekleştirdiği, toplumsal gerçeklik ilkelerinden uzak ve gerçek sinema yapıtlarına yabancı kaldığını belirtmiştir. Sinematek yazarları Yeşilçam Sineması’yla yakın ilişkileri olan “halk sineması”, “ulusal sinema” gibi akımlara karşı duruş göstermiştir. Bu grupların da Türk Sineması’na bir yarar sağlayamayacağını savunmuşlardır. Söz konusu yapılardan farklı bir sinema anlayışını güden ve çalışmada detaylı olarak yapısal varlığı hakkında bilgilerin aktarıldığı Türk Sinematek Derneği, gençliğin birey olarak toplumda rol edinme özneliği yönündeki gereksinimine cevap veren bir oluşum olmuştur. Bu süreçte genç kitle, karşıt düşünceyi önceleyen toplumsal

ve ekonomik boyutta nitelendirilebilecek kültür temelli bir oluşuma gereksinim duyduklarından sinemateki dinamik, çağdaş bir mekân olarak benimsemiş ve kaliteli zaman geçirdikleri bu yapıya yakın durmuşlardır. Sinemanın bu koşullarda önemli bir ihtiyacı karşılaması ise en güçlü gerçeklik olmuştur. Zamanın sosyo-politik konumundaki aydınlar ve gençler özne konumundadırlar.

Bu dönemde gerçekleştirilen film çalışmaları bir akım yaratmayı sağlayıcı kuramsal alt yapıyı oluşturamadığı, üslup ve biçimin sağlanamadığı, piyasa koşullarını önceleyen siyasal yetkeye paralel bir işleyişin olması nedeniyle bir sinema akımına dönüşemediği belirlenmiştir. Toplumsal gerçekçilik temalı filmlerin ise var olan toplum kuralları ve gerçekliklerini yansıttıkları ancak nitelik açısından sınırlı kaldıkları tespit edilmiştir. Sinematek'in o şiddetli, çatışkılı dönemde camiaya en önemli katkısı, sinemasever bir nesil, bilinçli bir sinema izleyicisi yaratmış olmasıdır. Ayrıca, Sinematek'in düzenlediği gösterimlerle, film üzerine oluşturulan tartışma platformuyla belirli bir izleyici kitlesine Avrupa sanat sineması, evrensel sinema film seçkileriyle buluşturduğu o dönem, önemli bir cazibe merkezi haline gelmesini sağlamıştır. Gösterilen eserlerde, izleyiciden eser süresince düşünmesini, sorgulamasını ve eserin sonunda da eleştiri bilincine ulaşması hedeflenmiştir. Sinematek, sanat sinemasını önceleyen ve ayrıca tüm tür sinema örneklerine de yer vermeyi amaçlayan programlar hazırlayıp izleyicilere sunmuştur.

Avrupa'da sanat sineması, Hollywood'un artan egemenliğine karşı bir direniş olarak gelişirken, Türkiye'de engel olarak görülen alternatif üretim biçimlerine ilişkin çaba sarf edilmiş ve kısa filmleri teşvik etmek için festivaller ve yarışmalar düzenlenmiştir. TSD, üyelerinin yıllık aidatlarıyla ticari gelirini sağlayan dernek, sinemaya dair film, fotoğraf, afiş, ses bandı, kamera vb. araçlarla yazınsal dokümanları biriktirerek, inceleyerek, koruyarak ve paylaşarak sinemanın bir sanat dalı olması için çaba sarf etmiş, önemini vurgulamış, koruyarak devam etmesini toplumun aydınlanması bilincini sorumluluk olarak görmüştür. Sinema kulüplerinin tüm faaliyetlerini 1960'lı yıllarda zirveye ulaşmasını sağlayan dernek, zamanın dergileri ile de yeni düşünce ortamının genişlemesi için çaba göstermiştir. Sinema sanatı o yıllarda tüm dünya ve Türkiye'de dönemselsel anlamda seri, yoğun ve akıcı bir o kadar da verimli geçiş yaşamıştır. Yeşilçam Sineması'na halkın yoğun ilgi gösterdiği ve sinemada önemli bir ticari ivmelenmenin olduğu bu dönem Türkiye'nin kendini evrensel anlamda aştığı yıllar olmuştur.

Sinematek üyeleri, sinemanın genel kültürüne derinlemesine hâkim olmalarına rağmen, kurgu, kamera vb. gibi sinemanın teknik alanlarında oldukça deneyimsiz kişilerden oluşmuştur. Devletin sinemaya karşı duyarsızlığı ve madden desteksiz oluşu ve zaman zaman sansür yoluyla uygulanan baskı, diğer bazı ülkelerde olduğu gibi, devlet-sinema ilişkisini etkilemiş

ve bu durum derneğin kurumsallaşmasının önünde bir engel oluşturmuştur. Sinematek çevresi, kültürel faaliyetlerin devlet tarafından merkezileştirildiğini ve desteklendiğini iddia etmiştir. Ancak, sağ eğilimli siyasi partiler tarafından yönetilen ülkede, devlet kurumlarının sinemaya ihmalkâr tutumları nedeniyle, dernek devlet kurumlarıyla müzakere etmemiştir. Sinematek, dünyadaki diğer benzer kurumlarla, özellikle Fransız Sinemateki ile karşılaştırıldığında, arşivleme ve koruma konularında yetersiz kalmıştır. Sinematek, gençlerin ve aydınların sinemaya olan sevgisi sayesinde ayakta kalabilmiştir. Sinematek, SSCB ve ABD çekişmesinden de olumlu yönde etkilenmiştir. Bu dönemde iki kutup ülkenin birbirine yakınlaşmasıyla gelişen politik hamleler, ideolojik boyutta yumuşama söylemlerinin başlamasıyla olmuştur.

1980'lerle birlikte, TSD ve benzeri kuruluşlar önemlerini yitirmiş ve yeniden düzenlenme sürecinde farklı roller edinmişlerdir. Bu süreçte değişen ve gelişen gereksinimlere uyum sağlama yönünde çeşitli yatırımlar yapan büyük şirketler ve bankalar, film gösterimleri, konferanslar, sergiler gibi kültürel etkinlikler düzenlemeyi amaçlayan kültür evleri kurmuşlardır. Bu oluşumlar, film gösterimleri, konferans, sergi, sohbet etkinlikleri vb. düzenlemişlerdir.

Özetle, Türk toplum düşüncesinin yansıması olarak Türk Sineması, pozitivizm ve sosyalizmin etkisinde kalmış, ticari zihniyet ve siyasete olan aşırı bağlılığı, yerlilikten ziyade Batıcılık vurgusu, kültüre ve toplumsal gerçekliğe sırtını çevirmesine neden olmuştur. Ancak, 60'lı yıllarda en popüler dönemini yaşayan Türk Sineması aynı zamanda geniş kitlelere de ulaşmıştır. Siyasal yetke aracılığıyla toplum, popüler imgelerle, itaat kavramı ve ahlâk anlayışıyla uyarılmıştır. Gerçekliğin belirli sembollerle ve toplumsal gerçekçi gösterilerin oluşumunda değişmesi gerekenlerin, duruş ve davranışlarla vurgulanmasına öncelik verilmiştir. Sinemada, dönemin mahrumiyetleri gösterilip tarihsel dönemleri hakkında da bilgi verilmiştir. Önemli bir aktarım aracı olan sinemaya ilişkin özensizliği ortadan kaldıracak olan bir Türk Sinemateki'nin kurulmasının her süreçte elzem olduğu anlaşılmaktadır. TSD, 1976 yılından sonra sinema sanatının paydaşları arasındaki ahengin yitirilmesiyle sanatsal çevresini daraltmış, ilk oluşum yıllarındaki Türkiye'nin ve Türk Sineması'na yönelik çaba ve hedeflerinde çöküntü yaşamaya başlamıştır. Sinematek'in dernek iç sorunlarının ve zamansal politik zemindeki bulanık ve düzensiz işleyişi bu perspektifte kapsamını daraltmasına neden olmuştur. İş yeteneği engellenen dernek, etkinliklerinin sınırlanmasına varıncaya kadar önemli bir darbe almıştır. TSD'nin diğer sinema oluşumlarıyla yaşadığı tartışmalı bir geçmiş ve dernek içinde yaşanan düşünce anlaşmazlıklarının da farklı boyutlara ulaşmasıyla 80'lerin başında işlevini yitirmeye başladıktan sonra 80 darbesiyle varlığı tamamıyla sona ermiştir. Günümüzde halen gereksinimi hissedilen bu oluşumun Türkiye için gerekliliği

yok sayılmayan bir gerçekliktir. TSD ayrıca bugüne dek Uluslararası İstanbul Film Festivali olarak çalışmalarını sürdürmüştür.

Sinematek, kuruluş değerleri ile tekrardan 2021 yılında yeniden hayata geçmiş ve Sinematek Sinema Evi adıyla, Alman Dışavurumculuğu'nu konu alan bir programla yayın hayatına başlamıştır. Sinematek Sinema Evi, geleneksel Sinematek'le aynı doğrultuda faaliyetlerini sürdürmeyi ve daha yıllarca sinemasal bir misyon yüklenerek yoluna devam etmeyi amaçlamaktadır. Günümüz arşivcilik tekniklerine uygun yapılandırılan, randevuyla hizmet veren kurum, sinemaya ilişkin film ve benzeri ayrıca film dışı malzemeleri korumak ve ulaşılabilirliğini sağlamak üzere misyonunu sürdürmektedir. Kurum, film sohbetlerinin tarafsız bir temelde oluşmasına olanak tanımakta, seminer eğitim ve atölye çalışmaları yapmakta ve alana ilişkin yayınlar yayımlamaktadır. Güncel yerleşik Sinematek'in yanı sıra sanal ortamda işlevselliğini sürdüren, Sinematek-tv, yıllık olarak belirlediği ücret dahilinde sinema araştırmacılarına ve sinemaseverlere eğitim-öğretim ve araştırma olanağı sunmaktadır. Kanal ayrıca, sitede bulunan arşivi, sinema sanatına ilişkin söyleşi, yazılı doküman ve film, dergi ve gazeteleri de barındırmaktadır. Sinematek.org web kanalı ve Sinematek Sinema Evi sinemaya ilişkin farklı türde eğitim, atölye ve etkinliklerle aslına eşdeğer tarzdaki yaklaşımlarıyla "Film Okulu" olarak da hizmet vermektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that she did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

- Akerson, T. (1966). Türk sineması'nda eleştiri. *Yeni Sinema*, 1(3), 35-37. https://sinematek.tv/wp-content/uploads/2020/03/yenisinema_3.pdf
- Atasoy, F. (1968). Silah başına. *Genç Sinema*, (3), 7-8. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-3/>
- Atayman, V. (1968). Devrimci sinema. *Genç Sinema*, (1), 10-11. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-1/>
- Ayça, E. (1968). Sinemayı yeniden icad etmek. *Genç Sinema*, (1), 13-14. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-1/>

- Barokas, Y. (1969). Sinematek kongresini bekliyoruz. *Genç Sinema*, (11), 2. https://sinematek.tv/wp-content/uploads/2022/12/gencsinema_11.pdf
- Başgüney, H. (2007). *Sinematek (Turkish Cinémathèque Association): Cinema and political debate in Turkey between 1965-1980* (Thesis No. 206498) [Master Thesis, Boğaziçi University]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. (In English).
- Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de sinema ve politik tartışma*. Libra.
- Başgüney, H. (2013). *Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de sinema ve politik tartışma* (2. Baskı). Libra.
- Batur, E. (1985a). *Alternatif aydın*. Hil Yayınları.
- Batur, E. (1985b). Sinema için mecnun. *Ve Sinema*, (1), 11-14. <https://sinematek.tv/ve-sinema-1985-sayi-1/>
- Behramoğlu, A. (1968). Sanat üzerine soruşturma. *Ant*, (67), 15-66.
- Bergman, İ. (1968). Sanat olayı ve halk. *Genç Sinema*, (2), 9-11. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-2/>
- Birecikli, Ü. (1968). Kısa film yapımı. *Görüntü*, (5), 29-32. <https://sinematek.tv/goruntu-1968/>
- Çelik, M. (2016). *Politik sinema*. Gece Kitaplığı.
- Çeviker, T. (2006). *Onat Kutlar kitabı*. Türsak.
- Coş, N. (1973). Sinematek ya da Ciné-Café. *Yedinci Sanat*, (5), 3-12. https://sinematek.tv/wp-content/uploads/2022/12/yedinci-sanat_5.pdf
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında akım araştırması* (3. Baskı). Phoenix.
- Daldal, A. (2003). *Art, politics and society: Social realism in Italian and Turkish cinemas*. Isis Press. (In English).
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. Homer.
- Erdoğan, N. (1998). Narratives of resistance: national identity and the ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975. *Screen*, 39(3), 259-271. <https://doi.org/10.1093/screen/39.3.259> (In English).
- Esen, Ş. K. (2016). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (2012). Kan davası gibi. *Modern zamanlar*, (26), 58.
- Filim. (1975). Sansür kampanyası. *Filim*, (49), 3-4. <https://sinematek.tv/filim-75-sayi-49/>
- Furat, E. (2014). *Yönetmen olarak Yılmaz Güney filmlerine uygulanan sansür olgusu* (Tez No: 389787) [Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Genç Sinema. (1969). Hisar günlüğü. *Genç Sinema*, (8), 2-7. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1969-sayi-8/>
- İnceoğlu, M. Ç. (2001). *Bir kültür kurumu olarak sinematekler* (Tez No. 387052) [Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Karadoğan, A. (2010). *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar*. D Basım Yayım.

- Kayalı, K. (1998). *Sinema bir kültürdür*. Alaz Yayıncılık.
- Küçük, Y. (1980). *Türkiye üzerine tezler-1*. Tekin Yayınevi.
- Kutlar, O. (1967). Türk Sineması niçin olumlu çıkışı yapamıyor. *Ant*, (11), 5-14.
- Kutlar, O. (1968a). Ulusal Türk sineması için alan araştırmaları: 2 kısa filmin gücü. *Yeni Sinema*, (17), 28-45. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-17/>
- Kutlar, O. (1968b). İkinci raund. *Yeni Sinema*, (19/20), 9-10. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-19-20/>
- Kutlar, O. (1985). Tarihsel gelişme hükmünü veriyor. *Ve Sinema*, (1), 15-24. <https://sinematek.tv/ve-sinema-1985-sayi-1/>
- Kutlar, O. (1991). *Sinema bir şenliktir*. Can Yayınları.
- Kuyucuk, E. Ş. (2010). *Türk Sinemasının kilometre taşları* (2. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Onaran, P. Ş. (1994). *Türk Sineması* (I. Cilt). Kitle Yayıncılık.
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: sosyal bilimlerde yöntem bilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/113287>
- Özkan, H. (2001). *Türkiye’de film arşivciliği sorunları ve arşivciliğin Türk sinema ve televizyonuna etkileri* (Tez No. 113064) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Öztürk, S. (2009). Kültür emperyalizmi ve modernleşme kuramları açısından Türkiye’de sinema üzerine notlar (1896-1939), *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 14(27), 157-181. https://drive.google.com/file/d/1bH8xn8Mg4OM0b-YEMLx_hjniOJVpUJTQ/view?usp=sharing
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal sinema kavgası* (2. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal sinema kavgası* (3. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Rocha, G. (1968). Yeni sinema ve yaratmanın serüveni. E. Ayça (Çev.), *Yeni Sinema*, (21/22/23), 32-45. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-21-22-23/>
- Şalom, J. (1968). Bir. *Genç Sinema*, (1), 8-9. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1968-sayi-1/>
- Şalom, J. (1969). Genç sinemacılar neden Hisar’a karşı çıktılar ya da her seçim siyasaldır!. *Genç Sinema*, (8), 9-13. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1969-sayi-8/>
- Şalom, J. (2015). İşçi filmleri, öteki sinemalar. F. Başaran (Ed.), *Bir sinema serveti: Fransız Sinemateki* (ss. 279-290) içinde. Yordam Kitap.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi*. Kabalıcı.
- Soner, A., Atayman, V., & Rıza, E. (1996.). Genç sinemacılarla söyleşi. *Görüntü*, (5), 25-34. <https://www.goruntudergi.com/goruntu-arsiv>
- Tanju, M. (1970). Genç sinemacı ve belgesel film. *Genç Sinema*, (11), 3-4. <https://sinematek.tv/genc-sinema-1970-sayi-11/>
- Tunca, Ç. (2010). Yücel Çakmaklı için. A. Şen (Ed.), *Türk Sinemasında yerli arayışlar* (s. 311) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ufuk, A., & Osman, M. (1995). Türkiye’de devrimci sinema tartışmaları-1, *Görüntü*, (4).
- Uygur, C. (1989). Demokratik devrim: Perspektifsizlik mirası-1, *Gelenek*, (27). <https://gelenek.org/demokratik-devrim-perspektifsizlik-mirasi-i/>
- Yeni Sinema. (1966). Ellinci yıla önsöz. *Yeni Sinema*, (3), 3-5. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1966-sayi-3/>
- Yeres, A. (1968). Neden kısa film. *Yeni Sinema*, (19/20), 29. <https://sinematek.tv/yeni-sinema-1968-sayi-19-20/>
- Yeres, A. (1970). Hisar üzerine özeleştirisi ve soruşturma. *Görüntü*, (7), 1-9.

Mehmed Zâti Bey'in Henri Reber "Traite D'harmonie" Çevirisinin İncelenmesi

The Analysis of Mehmed Zâti Bey in the Translation of Henri Reber's "Traite D'harmonie"

Gökhan YALÇIN ¹ 

¹Harran Üniversitesi, Eğitim
Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı
Şanlıurfa, Türkiye



Öz

Muzika-i Hümayun hocalarından, Kaymakam Mehmed Zâti [Arca] (1864-1951), Muzika-i Hümayun'da verilen musiki eğitimini yöntem ve kaynak açısından yetersiz bulmuş ve Fransız besteci Henri Reber'in *Traite D'harmonie* adlı kitabını çevirme kararı almıştır. Mütercim İbrahim Edhem'in de yardımıyla 1900 yılında çeviri çalışmasını tamamlamıştır. Fakat kitabın yayınlanması mümkün olmadığı gibi uzun bir süre bu çalışmadan istifade edilememiş, haberdar dahi olunamamıştır. Mezkûr el yazması eser halen T 4403 numara ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Çeviri kitapta armoni bilgilerinin yanı sıra Muzika-i Hümayun'da verilmekte olan Batı müziği eğitime, musiki kitaplarına olan ihtiyaca, yayım aşamalarında karşılaşılan sorunlara ve özellikle de terminolojide karşılaşılan sorunlara işaret eden birkaç bölümün olduğu fark edilmiştir. Bu çalışmanın amacı da Zâti Bey'in Kütübhane-i Musikiden Armoni Fenni, yani Fenn-i Ahenk kitabının çeviri aşamalarında karşılaştığı sorunların ve bu sorunlara ne tür çözümler ürettiğinin ve Fransızca terimlere karşı hangi Türkçe terimleri önerdiğinin tespit edilmesi olarak belirlenmiştir. Bu amaçla çalışmada; literatür taraması, doküman analizi gibi nitel bir sürecin izlendiği nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında mezkûr kitap Osmanlı Türkçesinden yeni harflere çevrilmiş, konu başlıklarına göre armoni dersleri, özellikle terimler yönünden ele alınmış ve incelenmiştir. Kitapta bizzat Zâti Bey'in kırmızı renk ile dikkat çektiği ve bazen de dipnotta açıklamalarda bulunduğu tespit edilen yeni terimler tablolar halinde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Armoni, Zâti Arca, Henri Reber

ABSTRACT

One of the teachers of the Muzika-i Hümayun, district governor Mehmed Zâti [Arca] (1864-1951), found the musical education provided at the Muzika-i Hümayun inadequate regarding method and resources and decided to translate the book *Traite D'harmonie* by the French composer Henri Reber. He completed the translation work in 1900 with the help of translator İbrahim Edhem. However, it was not possible to publish the book and for a long time, no one benefited from this work, no one was even aware of it. It has been noticed that in addition to the information on harmony, several sections in the translated book point out the Western music education given at the Muzika-i Hümayun, the need for music books, the problems encountered during the publication stages, especially the problems encountered in terminology. This study aims to determine the problems that Zâti Bey encountered during the translation stages of his book Kütübhane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk, and what kind of solutions he produced to these problems and which Turkish terms he suggested against French terms. For this purpose in this study, qualitative research method in which a qualitative process such as literature review and document analysis followed, was used. In the first stage of the study, the mentioned book was translated from Ottoman Turkish into new letters, and harmony lessons were discussed and examined according to subject headings, especially from the point of terms. The new terms are presented in the form of tables in the findings section of the study.

Keywords: Harmony, Zâti Arca, Henri Reber

Giriş

Musikide çokseslilik denildiği zaman ilk akla gelen terim armonidir. Batı musikisinin temel unsurlarından birisi olarak kabul edilir ve başlangıç tarihi yüzlerce yıl eskiye dayanır. Türk musikisinde ise çokseslilik temel unsur olmamakla birlikte Osmanlıda batılılaşma hareketi ile özellikle de Muzika-i Hümayun'un kurulması ile gündeme geldiği ve bir çokseslendirme yöntemi olarak da kullanılmaya başlandığı söylenebilir.

On sekizinci ve özellikle on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı'da Batılılaşma hareketlerinin başlamasıyla musiki alanında en belirgin müdahalenin, 1828 yılında Muzika-i Hümayun'un kurulması ve Giuseppe Donizetti'nin göreve getirilmesi ile yapıldığı bilinmektedir.

Geliş Tarihi/Received 05.01.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 23.02.2026
Son Revizyon/Last Revision 24.02.2026
Kabul Tarihi/Accepted 25.02.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Gökhan YALÇIN

E-mail: gycalcin@harran.edu.tr

Cite this article: Yalçın, G. (2026). The Analysis of Mehmed Zâti Bey in the translation of Henri Reber's "Traite D'harmonie". *Art Vision*, (56), 51-60. <https://doi.org/10.32547/artvision.1614026>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Donizetti Paşa göreve başladığı ilk günlerde Avrupa'dan sipariş verdiği çeşitli çalgıların yanı sıra yakın çevresinde bulamamış olmalı ki kardeşi Gaetano'dan hem müzik teorisi hem de bir armoni kitabı yollamasını istemiştir (Aracı, 2006, s. 64). O yıllarda, Osmanlı'da Batı müzik teorisi ya da bir armoni kitabının olmaması çok da şaşırtıcı değildir. Çünkü, Giuseppe Donizetti'nin ölümünden ancak sekiz yıl sonra 1864 yılında basılan Haşim Bey Mecmuası, 1875 yılında basılan Hüseyin Remzi'nin tercüme ettiği Usul-i Nota ve 1888 yılında yayınlanan Mustafa Safvet Bey'e ait Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki başta olmak üzere birkaç Türkçe Batı müzik teorisi kitabı yayınlanmıştır. Armoni eğitimine ilişkin telif ya da tercüme herhangi bir kitap yayımlanmamıştır. 1898 yılında binbaşılıktan "liyakat ve ehliyetine binaen" kaymakam rütbesine terfi eden (Alimdar, 2016, s. 109), sonraki yıllarda da Muzıka-i Hümayun kumandanlığına kadar yükselen Mehmed Zâti Bey'e göre (1900, vr. 2a) Muzıka-i Hümayun'da armoni eğitiminden de önce nota okumak, yazmak ve gerektiği kadar icraatında bulunmak gibi ders kapsamında yapılan çalışmalarda da sorunlar vardı. Çünkü bu derslerin hem nazari hem de uygulamalı yönünün eğitimi ağızdan ağıza, meşk yöntemi ile yapılmakta idi. Bu durum da çeşit çeşit hatalara ve karışıklığa sebep oluyordu. Zâti Bey, Mustafa Safvet Bey'in 1888 yılında yayınladığı Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki adlı eserine kadar yararlanılacak bir kaynak olmadığını, mezkûr eserin yayımlandıktan sonra 1828 ila 1888 yılları arasında yaşanan bu eksikliğin büyük oranda giderilmiş olduğunu belirtmektedir (Zâti, 1900, vr. 2a). Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki adlı eser müzik teorisi kitabıdır ve her ne kadar büyük bir boşluğu doldurmuş, armoni eğitimine temel teşkil etmişse de armoni eğitimine yönelik hazırlanmamıştır.

Safvet Bey'in Solfej Yahud Nazariyat-ı Musiki adlı kitabının ardından yayımlanmış Türkçe Batı müziği teorisi kitabı Mehmed Zâti Bey'e aittir. Zâti Bey, Muzıka-i Hümayun'daki muallim sanilik görevinin 1892 yılında, Türkçe terimler ile hazırlanmış bir musiki kitabı yazma sevdasına düştüğünü ve tam olarak arzusunu gerçekleştirememiş olsa da ilk olarak Nazariyat-ı Musiki ardından da Kıraat-ı Musiki adlı eserlerini neşrettiğini belirtmektedir (Zâti, 1900, vr. 2a). Zâti Bey'in beş yıl içerisinde yayıma hazırladığı ve 1897 yılında yayınladığı ilk kitabı olan Kütüphane-i Musikiden Nazariyat-ı Musiki adlı eseri, on dokuzuncu yüzyılın en kapsamlı musiki kaynaklarından birisi olmuştur. Zâti Bey'in Fransızca kaynaklardan yararlandığı anlaşılan Batı müziği terimlerinin genellikle Türkçelerine yer vermesinin yanı sıra bu tarihe kadar yayınlanan Türkçe müzik teorisi kitaplarından farklı olarak, musiki sözlüğü diyebileceğimiz düzeyde geniş bir bölüm de ayırmıştır (Zâti, 1897, ss. 108-128). Kütüphane-i Musikiden Talim-i Kıraat-ı Musiki (Zâti, 1898) adlı ikinci kitap ise birinci kitabın solfej uygulamalarını içeren zeyl/ek kitap olarak yayınlanmıştır.

Zâti Bey "tam olarak arzusunu gerçekleştirememiş" olmasının da etkisi ile müzik eğitiminde büyük bir eksikliğin olduğunu düşündüğü armoni eğitimi için çalışmalara başlamış ve arzusuna 23 Şubat 1900 yılında Henri Rebel'e ait "Traite D'harmonie" [Armoni] adlı kitabının çevirisi ile kısmen de olsa ulaşmıştır. Kütüphane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk adı verilen bu kitabın çevirisini Mütercim İbrahim Edhem ve musahhihliğini Zâti Bey yapmış, yayıma hazırlanmış fakat yayınlanmamıştır. Bu nedenle de uzun bir süre bu çalışmadan istifade edilememiş hatta haberdar dahi olunamamıştır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde T 4403 numara ile kayıtlı olan Kütüphane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk adlı el yazması eserin kapak sayfası bilgileri Tablo 1'de verilmiştir:

Tablo 1

Kütüphane-i Musikiden Armoni Fenni (Fenn-i Ahenk) Kapak Sayfası Bilgileri (Ek. 1)

Kitap Başlığı	Kütüphane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk Hakkında Ameli ve Nazari Kavâid-i Mühimme ve Malûmât-ı Müfideyi Câmî'dir.
Müellifi	Henri Reber
Musahhihi	Muzıka-i Hümayun Cenâb-ı Mülûk-âne Muallim Sanisi ve Umum-i Asâkir-i Şâhâne Muzikalar Müfettişi Kaimmakam Mehmed Zâti
Mütercimi	Hazine-i Enderûn-ı Hümayûn Mütelayyızân ve Bâbiâli Tercüme Otası Hulefâsından İbrahim Edhem
Sene	22 Şevval 1317/23 Şubat 1900

Henri Reber'in "Traite D'harmonie" [Armoni] (1862) adlı kitabının çevirisi olan Kütüphane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk, iki ciltten ve 452 sayfadan oluşmaktadır. Birinci cilt 1 ila 233. sayfaları ve ikinci cilt ise 233 ila 388. sayfaları kapsamaktadır. Nazari bölümün bulunduğu 388 sayfalık iki cildin sonunda ise armonize örnekleri ve eserler bulunmaktadır. Numaralı tüm sayfaların Henri Reber'in armoni kitabı ile aynı usul, düzen ve sırada olmasına karşın çeviri kitabın numaralandırılmamış ilk 12 sayfası ise Zâti Bey tarafından hazırlanan "Musahhihin Arz-ı Meramı", "Mütercimin Arz-ı Meramı" ve "Mukaddime" bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümler musahhihin ve mütercimin kitabın hazırlanma aşamalarını anlattıkları ve çeşitli görüşlerini bildirdikleri bölümdür ki bölümlerin on dokuzuncu yüzyılda Muzıka-i Hümayun'da verilmekte olan Batı müziği eğitimine, musiki kitaplarına olan ihtiyaca, yayım aşamalarında karşılaşılan sorunlara ve özellikle de terminolojide karşılaşılan sorunlara işaret ediyor olması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın amacı Zâti Bey'in "Kütüphane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk" kitabının çeviri aşamalarında karşılaştığı sorunların ve bu sorunlara ne tür çözümler ürettiğinin ve Fransızca terimlere karşı hangi Türkçe terimleri önerdiğinin tespit edilmesidir. Bu amaçla

çalışmada; literatür taraması, doküman analizi gibi nitel bir sürecin izlendiği nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39). Çalışmanın ilk aşamasında mezkûr kitap Osmanlı Türkçesinden yeni harflere çevrilmiş, konu başlıklarına göre armoni dersleri özellikle terimler yönünden ele alınmış ve incelenmiştir. Kitapta bizzat Zâti Bey'in kırmızı renk ile dikkat çektiği ve bazen de dipnotta açıklamalarda bulunduğu yeni terimler mevcuttur. Bu terimler Zâti Bey'e kaynaklık eden Henry Reber'in 1862 yılında yayınlanan "Traite D'harmonie" adlı kitabında (elimizde kitabın dokuzuncu baskısı mevcuttur) yer alan Fransızca terimler ile karşılaştırılmıştır. Tespit edilen terimler çalışmanın bulgular kısmında Zâti Bey'in uyguladığı usulde; önce Fransızca aslı, Fransızca okunuşu ve son olarak da Türkçe terim sırası ile tablolar halinde sunulmuştur.

Belirtmek gerekir ki Zâti Bey'in bu çalışmasının; on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı/Türk musikisi nazariyatı ve armonisi eğitime yönelik ilk ve tek kaynak eser olmasının yanı sıra Batı musikisi armoni eğitime ilişkin Türkçe yeni terimler geliştirilmiş, önerilmiş olması kısaca terminoloji çalışmalarına ışık tutuyor olması, günümüz Türkçe Batı musikisi terminolojisinin temelini oluşturması gibi birçok yönden önemli bir kaynak olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu yönüyle de mezkûr kitabın araştırmacılara, özellikle de eğitimcilere tanıtılmasının armoni eğitimi açısından önem arz ettiği düşünülmektedir.

Bulgular

Zâti Bey'in Armoni Eğitime Dair Görüşleri ve Kitabın Hazırlanma Süreci

Zâti Bey, Kütübhane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk adlı kitabının "Musahhihin Meramı" bölümünde dil, edebiyat kuralları ile armoni kuralları arasında benzerliklere işaret ederek, musiki ve armoni eğitime yönelik kitapların önemine dikkat çekmektedir:

İhtimal ki her ikisi de aynı bir merkez hissiden sudûr itdiği [meydana geldiği] halde yekdiğerine heman tev'em [benzer, ikiz] olan/ edebiyat ile musiki beyninde bir muadele [denkleştirme] tasavvur idildiği [zihinde kurulduğu] takdirde Edib-i Nihri [âlim, bilgili edebiyatçı] ünvanını ihraz/ için bir muharrir [telif eser sahibi] ne mertebe ehliyet ve malumat iktisab itmek lazım ise bir üstâd-ı musiki/ dahi fenn-i musikide aynı mertebe liyakat ve iktidar kesb itmeğe muhtaçdır dinse sezâdır./ Binâenaleyh nasıl ki her lisanın kendü gavâmızı [anlaşılmaz şeyleri] hakkında lisan-ı mezkûrun üdebâsı [yazarları] tarafından/ birçok âsâr-çide [toplanmış eserler] kaleme alınmış ise bedâyi [mükemmel ve yeni] musikiyenin tahsili için de her lisanın/ dühât-ı musikiyesi [musiki dehâları] tarafından fenn-i ahenke dair telifat-ı nâfi' [faydalı eserler] vücuda getirülmüşdür (Zâti, 1900, vr. 1a-1b).

Anlaşılabacağı üzere Zâti Bey, Ahmed Avni Konuk gibi edebiyat ile musiki arasında bağlantı kurmaktadır. Zira Ahmed Avni Konuk, musikin söz gibi insanı güldürdüğünü, ağlattığını, uyuttuğunu ya da şevk verdiğini, kısaca musikin beşerî duyguların tercümanı olduğunu belirtir (Avni, 1899, s. 5). Zâti Bey bu bağlantıdan hareketle edebiyatta "Edib-i Nihri" karşılığı olarak musikide "Üstâd-ı Musiki" olduğu ve Edib-i Nihri'lerin hazırladığı eserler gibi Üstâd-ı Musiki ya da musiki dehaları tarafından da armoni eğitimine yönelik telif eserlerin hazırlanması gerektiğini vurgulamaktadır.

Zâti Bey'e göre armoni eğitimi çok önemlidir. Zira, armoni eğitime vakıf olmayan öğrencilerin üst düzey eserlerdeki manayı, incelikleri anlayamayacağını, okuyamayacağını ve hatta iyi düzeyde "müziyen" olamayacağını düşünmektedir. Zâti Bey musiki eğitiminde armoni eğitiminin bir ihtiyaca dönüştüğünü, Türkçe bir kaynağın olmadığını ve bu nedenle de Avrupa kitaplarına başvurduğunu ifade etmektedir:

Fenn-i ahenke vakıf olmayan heveskârân-ı musiki dühât-ı mezkûrenin âsâr-ı âliyesindeki [üst düzey eserlerindeki]/ nikât [mânâlı] ve dakayık [incelikleri] tahlil idebilmek şöyle tursun kıraat itmekden bile aciz kalacağı der-kâr [âşikâr]/ bulunmağla "müziyen" olmak liyâkat [layık olmaktan] ve isti'dadından [kabiliyetten] mahrum kalacaktır./ Hulâsa-yı merâm [niyetimizin özü] sâlifü'l-beyân [bildirilmiş] âsâr-ı kem-ter-ânemden [âcizane eserlerimden] tederrüs iden [ders olarak okutulan] heveskârân için fenn-i ahenk/ tahsilinde ihtiyaç yüz göstermeğe başladı. Bu babdan me'haz [kaynak] tutulacak hiçbir eserimiz olmadığından/ Avrupa kitaplarına müracaat mecburiyet hasıl olmuş idi (Zâti, 1900, vr. 1b).

Zâti Bey Avrupa'da yayınlanan armoni kitaplarını araştırmış ve önemli olduğunu düşündüğü armoni kitapları arasından Paris Konservatuvarı tarafından kabul edilmiş ve armoni eğitiminde kaynak kitap olarak kullanılan Henri Reber'in Traite D'harmonie (Rehber-i Fenn-i Ahenk) adlı eserine ulaşmıştır.

Zâti Bey kitabın "Musahhihin Arz-ı Meramı" bölümünde armoni eğitiminin önemi konusundan önce Batı ve Doğu musikisi arasındaki ilişkiyi değerlendirmiştir. Zâti Bey'e göre Şark ve Garp musikisi arasında bir fark yoktur. Yalnız şive bakımından bazı farklar bulunmaktadır. Zâti Bey 1897 yılında yayınlamış olduğu Kütüphane-i Musikiden Nazariyat-ı Musiki adlı eserinin dibace bölümünde Doğu Musikisi ve Batı Musikisi'nin bir olduğunu, farkının ise şive ve nağmeler olduğunu belirttiği şu cümlesi musikişinasların dikkatini çekmiştir: "... musiki lafzı zikr olunca, her neden ise ezhan-ı âmmeye [herkesin zihninde] def'aten Alafranga ve Alaturka olmak üzere iki nevi musiki varid oluyor [geliyor]. Halbuki musiki kavâ'id ü esas cihetiyle bir olub tahvil iden [değiştiren] şive ve nagamattır..." (Zâti, 1897, s. 7). Bu açıklama Rauf

Yekta Bey'in de dikkatini çekmiş olmalıdır ki bir yıl sonra (12 Aralık 1898) İkdâm Gazetesi'nde Mehmed Zâti Bey Efendi'ye başlıklı makalesinde konuya ilişkin eleştirilerini yazmıştır (Çergel, 2007, s. 385).

Zâti Bey'in bazı eleştirilere rağmen basıma hazırlamış olduğu Kütüphaneye-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk adlı kitabının mezkûr bölümünde aynı düşüncelerini tekrarladığı, bir açıdan da "bazı kimselerin" diyerek kimi eleştirilere (Özellikle de Rauf Yekta Bey'in eleştirilerine) cevap verdiği görülür. Ayrıca hazırlamış olduğu mezkûr kitabın şark musiki şivesinin düzeltilmesine, olgunlaşmasına yardımcı olacağına inandığını belirtmektedir:

Fenn-i musikide bazı kimselerin zehâbı [fikri] üzere Şark Musikisi yahud Garb Musikisi/ deyu hiçbir fark olmayub yalnız şivece bazı farklar mevcut olduğu zaten malumdur. / Binaenaleyh Garb Şivesine müteallik [ilgili, ilişkin] her türlü terennümat ve taganniyat-ı latifenin [hoş, güzel] kemal muvaffakiyyetle [başarma] kiraat/ ve icraatına ve ale'l-husûs [en çok] bu nevi âsar-ı musikiyeyi başlı başına bir suret üstâz-kâranede [üstat] nazm [düzen]/ ve tertib idebilecek kadar vukuf ve malumat iktisâbına [edinmeye] medâr-ı külli [bütünüyle yardımcı] olabilecek olan bu eser fevâid-i kesir [çok faydalıdır]. Menâbi-i musikiyesinin [musikinin kaynakları] kesreti [çokluğu] sebebiyle bazı maddelerinin tatbikatı cihetinden [yönünden]/ Şark Şive-i Musikimizin de ıslâh [düzeltme] ve tekemmülüne [olgunlaşmasına] medâr-ı azîm [büyük yardımcı] olacağı zan ve itikadındayım [inanmaktayım].

Zâti Bey hazırladığı kitabının şark musiki şivesinin düzeltilmesi ve olgunlaşması adına faydalı olacağı düşüncesindedir. Benzer düşünce ile mezkûr kitabın mütercimi İbrahim Edhem de "Mütercimim Arz-ı Meramı" başlıklı bölümde konuya ilişkin bazı tespitlerini paylaşmaktadır:

Erbab-ı tecarib [tecrübeli erbaplar] nezdinde [nazarında] hafî [gizli] olmadığı üzere şive-i musikiyemizin Mazhar-ı Teceddüd-ü Terakki olamaması [ilerleyip yenilenememesi] esbab-ı âtiye [aşağıdaki sebeplere] atif olursa caizdir: Evvela notanın layığıyla usul-i kiraat ve kitabeti bilinmemesi, / saniyen musikiyeye fenn-i itlakından asıl maksad Fenn-i Ahenk olduğu anlaşılammaması, salisen bu babda kavaid-i mühimme ve imtilâ-yı müfideyi havi bir eserimiz bile mevcut olamamasıdır (Zâti, 1900, vr. 3a).

Mütercim İbrahim Edhem'in verdiği bilgilere göre notanın layığıyla okunamaması (solfej) ya da yazılamaması, armoni ilminin yeterince anlaşılammaması ve armoni ilmüne dair bir kitabın olmaması Şark musikisinin ilerleyip yenilenememe sebeplerindendir.

Zâti Bey, musiki heveskârlarına Kütüphaneye-i Musikiden

Nazariyat-ı Musiki adlı kitabında Rehber-i Bestekâran-ı Musiki adını verdiği bir kitap yayınlacağı sözünü verdiği hatırlatarak, bu kitapta Şark Şive-i Musiki konusunda daha kapsamlı açıklamalarda bulunacağını belirtmiştir. Rehber-i Bestekâran-ı Musiki adlı eser hakkında hiçbir bilgiye ulaşılamamakla birlikte, yayıma hazırlayacağını belirttiği kontrpuan ve fûg hakkında kitap ya da kitaplara dair (çeviri ya da telif) herhangi bir bilgi yoktur:

İşbu eser-i acizanemiz erbab-ı maaruf tarafından mazhar-ı takdir olduğu suretde tercümesi/ derdest hitam bulunan Rihter nam müellif şehrin telif kerdesi olub fenn-i musikinin/ kavaid-i mütemmimesini [tamamını] cami' bulunan Kontrpuvan ve Fûg hakkındaki eseri mühimmeyi dahi tab' ve neşr idileceğini/ şimdiden beyan-ı müsâraat eylerim [bildiririm].

Batı müziği temel eserlerinden Reber'in armoni kitabının Türkçeye tercümesinin ve ardından çevrisi planlanan Rihter'in kontrpuan ve fûg kitapları yayınlanmış olsaydı Osmanlı'da Batı müziği eğitimi açısından önemli bir kazanç olacağı rahatlıkla söylenebilir.

Zâti Bey, Kütüphaneye-i Musikiden Nazariyat-ı Musiki adlı çevirisini yaptığı kitabında, Paris Konservatuarı tarafından 26 Nisan 1860 tarihinde verilen raporun tercümesine de yer vermiştir. Konservatuar Müdürü Auber ve Carafa, Ambroise Thomas, Kastner, Vogt, Gallay, Ca Dancla, Prumier üyelerinden oluşan heyet raporunda, kitabın genel özellikleri anlatılmıştır. Ayrıca Reber'in öğretmenlik tecrübesinin bir ürünü olan kitabın faydalı, mükemmel ve konservatuar sınıflarında armoni eğitiminde kullanılması için uygun olduğu vurgulanmıştır:

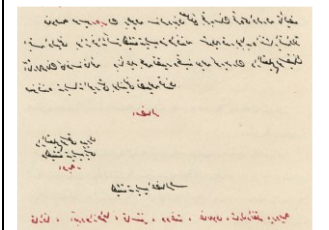
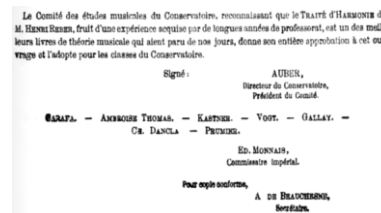
Hülâsa Mösyö Reber'in birçok senelerden beri muallimlik tecrübesinin temresi olarak telif/ imiş olduğu bu eser fevaid-i kesr heyet-i tedrisemiz tarafından şimdiye kadar bu babda intişar itmiş olan/ asar-ı mühimmenin kaffesine faik bende-i aliye çok takdir ve tahsine layık görülerek Darüttalim-i Musikinin/ sınıfında tedrisata elverişli bulunduğu tasdik kılındı (Görsel 1).

Görsel 1

Traite d'Harmonie (Reber Armoni) Hakkındaki Raporun Aslı ve Çevirisi

Traite d'Harmonie (Reber Armoni) Hakkında Rapor (Reber, 1862, s. V)

Rehber-i Fenn-i Ahenk'de Raporun Çevirisi (Zâti, 1900, vr. 5a-5b)



Zâti Bey'in kitabın öneminin ve niteliğinin iyi anlaşılması açısından mezkûr rapora (Resim 1) yer verdiği anlaşılmaktadır. Raporun, kitabın Maarif Nezaret Celilesi'nden ruhsat alabilme ihtimalini arttıracığı düşünülmüş olmalıdır. Zira Kütüphane-i Musikiden Nazariyat-ı Musiki adlı kitap Maarif Nezaret Celilesinin ruhsatını aldıktan sonra (589 ruhsatname numarasıyla), 1310/1897 tarihinde basılmıştır.

Kitabın mukaddime bölümünde kitabın amacı, lüzumu, önemi, sınırları açıkça ortaya konulmakta, muallimin ve öğrencinin neler yapması gerektiği konusunda bazı bilgilendirmeler yapılmaktadır. Mukaddimedede en dikkat çeken konulardan bir tanesi yazarın (Henri Reber) bu kitabında Mösyö Sevriot ile Mösyö M. Jelensperger'in yayınlamış oldukları armoni kitabını da tanıtıyor olmasıdır.

Çeviri Aşamasında Karşılaşılan Sorunlar ve Konuya İlişkin Notlar

Zâti Bey, Fransızca basılı eser olan Henri Reber'in *Traite D'harmonie* (Rehber-i Fenn-i Ahenk) adlı eserinin çevirisi konusunda hassasiyet göstererek mütercim arayışına girmiş ve çeşitli kurumlarda Fransızca öğretmenliği, mütercimlik, müdürlük gibi görevlerde bulunan Tefvik Daniş Bey'e ulaşmıştır:

Lisan-ı Fransevî'ye bir mikdar aşına idiysem de fenni bir eserin layığıyla tercümesi lüzumunu hissederek/ Tefvik Daniş Bey'in muâvenet [yardım] kılmalarını rica ittiğim zaman sual-i vakamın is'âfi üzerine [isteğimi kabul etmesi üzerine]/ hayli müddetten beri tettebbuâda [araştırmalarda] bulunmakda olduğum âsâr-ı mühimme [önemli eserler] miyânından [arasından] Paris Darüttalim-i Musiki/ tarafından mazhar-ı takdir [taktir edilen] ve tahsîn olarak [beğenilerek] tedrisata [öğretimine] kabul olunan eâzım musikiyyeden [musikinin en büyüklerinden]/ Henri Reber'in iş bu Rehber-i Fenn-i Ahenk nam kitab-ı fâide-i nisâbenin tercümesine karar verildi (Zâti, 1900, vr. 1b).

Kitabın çevirisini yapmak için görevi kabul eden Tefvik Daniş Bey'in yoğun iş temposundan olsa gerek görevi tamamlayamadığı, kitabın dörtte birini çevirdiği halde çalışmayı bıraktığı anlaşılmaktadır. Bu sorunun ardından Zâti Bey'in yeni bir mütercim bulmakta zorlandığı, bulduğu mütercimlerden memnun kalmadığı anlaşılmaktadır. Bunun sebebinin ise mütercimlerin Batı musiki terminolojisine yeterince hâkim olamadıklarından kaynaklı olduğu söylenebilir:

Hâlbuki Tefvik Bey kitabın ancak bir rub'unu [dörtte birini] tercüme ider itmez meşâgil-i mühimleri [önemli meşguliyetleri] zuhurundan-nâşi [ortaya çıkmasından dolayı] devam/ idemeyeceklerini ihbâr itmeleri [haber vermeleri] üzerine diğer zevata [kişilere] müracaata

mecbur olduk ise de idilen tercümeler/ Mîr-i mümâ-ileyh [adı geçen Bey'in] tercümeleri kadar muvâfik [uygun] düşmüyordu./ Bundan mütehasıl olan [meydana gelen] me'yûsiyyet [ümitsizlik] azîme [büyük] içerüsünde İbrahim Edhem Bey ile teşrif olunarak eser-i/ mezkuru kendisine irâe itdiğim [gösterdiğim] zaman "gavamız [anlaşılmaz], mühimme-i fenniyyeden bahs olan böyle güç bir eserin/ tercümesi hususundaki iktidarsızlığım meşhûd [görülmede] ve bu babda elimizde me'hazda [kaynak] mefkud [yok] ise de menâfi / devlet ve millet [devlet ve millet menfaatine] cihet-i talik hasebiyle [görevi ertelemeye nazaran] böyle bir hizmet [vazife] bâis el-makhiretin ikmâne [gizlemeye] bezl-i mâ-hasal [meydana gelen] gayret itmek/ akdes [en kutsal] ve zâfirden [başarılı] ma'dûd belli olacaktır" diyerek bir eser [telif] mahviyyet [alçakgönüllülük] göstermiş idi (Zâti, 1900, vr. 2a).

Zâti Bey mütercim konusunda ümitsizliğe düşmeye başladığı sıralarda nihayet İbrahim Edhem Bey ile karşılaşmış ve böylesi güç bir eserin çevrilmesi konusunda yardımcı olacağını belirtmesi onu rahatlatmıştır. İbrahim Edhem'in çeviri konusunda Tefvik Bey'in ilk çevirilerinden istifade ettiği anlaşılmaktadır ki İbrahim Edhem de bu durumu zaten, açıklıkla ifade etmektedir:

Erbab-ı tettebbu' [etrafıca inceleme yapanlar] indînde [-lara göre] müsellimdir ki bir fennin mukaddimâtına [ilk önce] vukuf-ı peydâ idildiği [ortaya konulduğu] takdirde muahharatı da [sonrası da] sühuletle [kolaylıkla]/ anlatmak mümkündür. Acizeleri de bu nazariyeyi hatırdan çıkarmaksızın Tefvik Bey tarafından idilen/ tercümeleri nazar-ı musaladan emrar itdikden sonra Muallim Şehrin ehliyet-i hârikulâdelilerinden bâlâ-şifasına/ tercümeyle devam itdim (Zâti, 1900, vr. 3a).

Her ne kadar İbrahim Bey çevirilerinde Tefvik Bey'in yapmış olduğu ilk çevrilerden istifade etmiş olsa da zorluklarla, karşılığı olmayan kelimelerle karşılaştığını, kimi zaman tercümenin içinden çıkamadığını belirtmektedir. Kolayca tahmin edileceği gibi o yıllarda Fransızcadan Türkçeye çevrilecek birçok terimin karşılığının olmaması, çeviri zorluğu kısaca "yeni bir lügat" anlamına gelmektedir. Hatta, Türkçe müzik terminolojisinin ilk adımları, denemeleri olması açısından da bu çevirilerin büyük bir sorumluluk taşıdığı da aşikardır. Bu sorumlulukla olsa gerek İbrahim Edhem Bey'in tercümenin olabildiğince selis/düzgün ve Türkçe olması gayreti ile çalışmasını sürdürdüğü anlaşılmaktadır:

Vâkiâ [gerçi] ara sıra müşkülata tesâdüfden hâli kalmıyordum. Zira tabir-i meşhurunca Tercümenin/ İçinden Çıkılmıyor idi. Böyle bir eseri mâlâ [anlamsız] tercüme itmek asla mümkün olmayub yeni yeni kelimat ve tabirat fenne/ zuhur idiyor idik. Ömrümde kitab ve resail-i saire de tesadüf itmemişim. Bunların lisanımızda

mukabillerini [karşılığını]/ bulmak mehâl [imkânsız] ve Yeniden Lugat İhdas İtmek [ortaya çıkarmak] ise ezher-i cihet iktidarımın [parlak kariyerimin] fevkinde bir keyfiyyet olacağı/ aşikârdır. Tercümenin selis ve mümkün olduğu merteye sade Ve Türkçe olmasının arzu olunmakta/ bulunması da işi büsbütün müşkülât sardırıyor idi (Zâti, 1900, vr. 3b).

Zâti Bey'in Terimlerin Çevirisinde Kullandığı Usul

Zâti Bey'in Reber'in armoni kitabının çevirisi üzerinde çalışırken kitabın niteliğini, önemini, amacını ve gerekliliğini açıkladığı bazı bölümler eklemesine karşın çevirisinde olabildiğince değişiklik ya da eklemeler yapmadan, nota örneklerini değiştirmeden özenle aktarmaya dikkat ettiği görülür. Aynı özen, kitapta yer verdiği notaların, anahtar ve portenin çizimlerinde de görülür. Kitapta sehven mükerrer verilen madde başlıklarını dahi Zâti Bey değiştirmemiş "mükerrer" notu ile belirtmiş fakat mükerrer rakamları dahi değiştirmemiştir. Dipnotlarda değişiklik yapmamış, aynen aktarmış fakat özellikle önerdiği terimler ile ilgili açıklamalarda kendi notu olduğunu belirterek küçük bilgilendirme notları düşmüştür. Özellikle de bu notlar, Zâti Bey'in terminoloji üzerindeki düşüncelerinin ne olduğu konusunda ışık tutmaktadır.

Zâti Bey Kütübhane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk adlı kitabında kullandığı terimlerin öncelikle Fransızca okunuşlarını Türkçe yazmış ve ardından karşılığı olduğu Türkçe terimi kullanmıştır. Örneğin, "des intervalles" terimini hem okunuşu ile "interval" olarak kaydetmiş hem de "fasıla" olarak Türkçe terim kullanmıştır. Öneri olarak sunduğu tüm terimleri "yani" ve/veya "yahut" bağlaçları ile göstermiştir. Bu şekilde terimin Fransızcası ve Türkçesi birlikte arz edilmiştir. Bu sayede terimin Fransızcasını bilen öğrenciler Türkçesini, Türkçesini öğrenen öğrenciler ise Fransızcasını da öğrenebilecektir. Aynı terimin tekrar kullanımlarında ise Fransızcası verilmemektedir. Zâti Bey'in terimleri nasıl ele aldığı Görsel 2'de örnek olarak sunulmuştur:

Görsel 2

Mod ve gam terimlerinin beyanı

مود بين طرز و غام بين صوره در مصلحتات با تود

Mod yani tarz, gam yani sıra'ya dair malumat beyanındadır.

Not: Zâti, 1900, s. 9

Zâti Bey baştan sona armoni kitabının çevirisini aynı usulde birebir yapmaya devam ederken çok az da olsa bazı terimlerin Türkçe çevirilerini neden tercih ettiğini açıklamakta, bazı terimlerin daha önce nasıl kullanıldığına, değişim sürecine ve değiştirilme sebeplerine de yer vermektedir. Bu konuda en çok dikkat çeken terimlerden bir tanesi "diyapozon" terimidir. Zâti Bey dipnotta diyapozon terimi için şu açıklamayı yapmaktadır:

"...saniyede 870 ihtizaz husuliyle "la"yı irâe iden [tâyîn eden] çelikden mamul bir alet dahi (diyapozon) tabir olunur ki vaktiyle bizlerde buna (ahenk düdüğü), (ahenk çatalı) denmiş idi. Bi'l-âhire [sonradan] biz (hadd sada) dahi demiş isek de buna mukabil lisanımızda en vâzih [açık] bir tabir olmak üzere (mi'yâr-ı savt) tesmiyesini [adlandırmayı] münasib gördük" (Zâti, 1900, s. 14).

Anlaşılacağı üzere diyapozon terimi için "ahenk düdüğü", "ahenk çatalı" ve "hadd sada" önerileri yapılmışsa da Zâti Bey genel kabul görmediği için daha anlaşılır, net olduğunu düşündüğü "mi'yâr-ı savt" terimini geliştirmiş ve kullanmıştır. Fakat bilindiği üzere "diyapozon" terimi müzikte iki farklı anlamda kullanılmaktadır. Birinci anlamı Zâti Bey'in de belirttiği üzere bir "alet-i musiki"dir ve "la" sesi verir. İkinci anlamı ise bir dizi üzerinden en pestten en tize kadar sesin veya bir çalgının ses sınırı, ses aralığıdır. Zâti Bey *Nazariyat-ı Musiki* adlı basılı kitabında "diyapozon" terimi için ikinci anlamında sehven kullanılan "hadd gaye" teriminin doğrusunun "hadd sada" olması gerektiğini açıklamak ihtiyacı duymuştur. Zâti Bey düzeltmenin ardından benzer bir hataya düşülmemesi için "diyapozon" teriminin birinci anlamı için "mi'yâr-ı savt", ikinci anlamı için "ayâr-ı savt" terimlerinin kullanılmasını önermiştir.

Zâti Bey bazı terimlerin tercih edilme sebeplerine, terime dair bilgilere ya da kelime kökenine de dip notta yer vermiştir:

"Nesr" tabiri burada edebiyatda müstamel "nesr" olsa bile musikide Latince kitabe-i Hristiyan'dan müstamel bir nevi "verse" yani "âyât" dır ki bunda ölçü nazar-ı itibare alınmayub fakat hecâlerin [hecelerin] adedi ile evzân-ı şâirin nazar-ı dikkate alınır. İş bu "nesr" Hristiyanların "kadas" ayini ile bahis mahsûsasında İncil'den evvel okunan "epiz" yani "makaleyi hadiseyi" mütaakib kıraat olunmaktadır (Zâti, 1900, s. 79).

"Diyapozon", "nesr" terimlerine dair dipnotlarda verilen bilgilere bakılırsa, terimlerin anlamları bakımından doğru anlaşılması için bu açıklamalara ihtiyaç duyulduğu söylenebilir. Benzer bir düşünce ile Mütercim İbrahim Bey "partiyon" terimi hakkında da şu açıklamayı yapmaktadır: "malumdur ki bir muzikanın terennümi esnasında her saz için muzikacıların rahleleri üzerinde birer mühimme bulunur ki iş bu muhimmelerde her sazın vazifesi b'it-tabi ayrı olacaktır. Muzika-ı Hümayun'da el-yevm [bugün] buna İtalyanca'dan me'hûz [alınmış] olarak partitura denilir (mütercim)." Anlaşılacağı üzere kitabın tercüme edildiği tarihte Muzika-ı Hümayun'da hala İtalyanca terimler hâkimdir ve muhtemelen İbrahim Edhem Bey de İtalyanca terimleri inceleyerek Fransızca terimleri Türkçeye çevirmektedir (Zâti, 1900, s. 115).

Kitapta dikkat çeken diğer bir ayrıntı da "i'tilâfsız bir alet" teriminde karşımıza çıkmaktadır. "Des instruments non temperes" terimi için Zâti Bey "i'tilâfsız bir alet" terimini

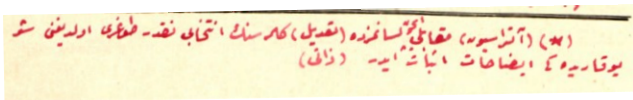
kullanıyor ve Zâti Bey i'tilâfsız bir alet nedir? Bunu dipnotta açıklıyor. Dipnotta terime ilişkin verdiği açıklamanın yanı sıra terimlerin çevirisini doğru yapabilmek, terim hakkında daha detaylı bilgi edinebilmek için olsa gerek Fransızca yazılmış bir musiki sözlüğünden de yararlandığını, atıf yaptığını görüyoruz:

Mülevven [türlü türlü, renk renk] bir silsilenin notları beyindeki münâsebat suninin ta'dîl veya imhâsi mümkün olan alet-i musikiyeye "instruman a-tampereman" yahud "instrüman tampere" yani "itilafî alet" namı verilir ki bu takdirde alet-i mezkureyi usul ve kavaid itilafiyeye tatbiken akordman itmek yani düzeltmek tabirat-ı atike musikimizce düzen virmek mümkündür. Mesela harp, gitare, piyano âlâtı gibi bunları gayri b'it-tab non-tampere yani itilafsız sayılacağı beyandan varistdir (Fransızca ıstılahat-ı musiki lehçesinden) (Zâti, 1900, s. 114).

Zâti Bey, kitapta önerdiği ve kullandığı terim için kendisini mutlu eden, haklı çıkararak, destekleyen cümlelerin de adeta altını çizmekte olduğu görülür. Konuya ilişkin aşağıda örnek olarak verilen "alterasyon" terimi (Görsel 3) açıklaması dikkat çekicidir:

Görsel 3

Alterasyon Terimi İçin Bilgilendirme Notu



(*) (Alterasyon) mâ-kabli [geçmiş] lisanımızda (ta'dîl) kelimesinin intihabı [seçimi] ne kadar doğru olduğu şu yukarıdaki izahat isbat ider (Zâti).

Not: Zâti, 1900, s. 181

Zâti Bey'in Henri Reber Traite D'harmonie'de yer verilen bir açıklamaya yaptığı küçük bir ekleme kitapta kullanılan terimlere yönelik sorulabilecek asıl soruya da cevap vermektedir. Zâti Bey Appoggiature (apojiyatür/te'kîd) terimi için şu bilgiyi eklemiştir: "Fransızca apojiyatür, İtalyanca apojiyatüra, Türkçe te'kîd tabiri..." (Zâti, 1900, s. 301). Kitapta Fransızcası ve İtalyancası verilen terime Türkçe terimi de kitapta yer alıyormuş gibi eklemiştir ki kitapta başka örneği olmayan bir durumdur. Fakat dikkat edilecek olursa Zâti Bey'in eklediği "te'kîd" terimi "kuvvetleştirme, üsteleme, pekiştirme" anlamına gelen Arapça kökenli bir terimdir (Devellioğlu, 2012, s. 1243). Zâti Bey'in "te'kîd" terimi gibi diğer tüm Arapça terimleri de Türkçe olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır. Zira tüm terimler incelenmiş ve çevirisi yapılan hemen hemen tüm terimlerin Arapça isim ya da sıfat olduğu görülmüştür (Bkz. Tablo 2 ve 3). Anlaşılacağı üzere Zâti Bey, Türkçede kullanılan başka bir tabirle Türkçeye geçmiş tüm Arapça ya da Farsça kelimeleri Türkçe olarak kabul etmektedir.

Kitapta Kullanılan Terimler

Kütübhane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk adlı kitapta yer verilen, özellikle de Zâti Bey'in belirttiği terimler incelenmiş ve Fransızca terimlere karşın kullanılan terimlerin iki şekilde değerlendirilebileceği görülmüştür: 1. Musiki eğitime yönelik geliştirilen, kullanılan terimler 2. Armoni eğitime yönelik geliştirilen, kullanılan terimler. Musiki eğitime yönelik tespit edilen terimlerden bazıları Tablo 2'de verilmiştir:

Tablo 2

Musiki Eğitime Yönelik Kullanılan Terimler

Sıra	Fransızca	Önerilen	Sıra	Fransızca	Önerilen
1	Exercices	ta'lîmler	2	Exemples	misaller
3	Remarque	ihtar, tenbih	4	Regle	kaide
5	Exception	istisna	6	Observation	mûlâhazât
7	Exceptions	istisnâât	8	Licences	mûsâadât
9	Resume	hulâsa	10	Definition	ta'rîfât
11	Remarque importante	tenbîhât-ı mühimme	12	Basse a realiser	tertib edilecek bas
13	Conclusion	netice	14	Appendice	zeyl

Not: Zâti, 1900

Armoni eğitime yönelik geliştirilen ve kitapta yer verilen terimlerden bazıları Tablo 3'te verilmiştir:

Tablo 3

Armoni Eğitime Yönelik Özel Terimler

Sıra	Fransızca	Önerilen	Sıra	Fransızca	Önerilen
1	Harmonie	Armoni, ahenk	2	Note	not [nota]
3	Accord	mutâbakat	4	Tonalite	esas makam
5	Majeure	majör (Zâti,	6	Mineure	minör (Zâti,
7	interval	fâsıla	8	Intervalle enharmonique	interval: fasla
9	Ton	makam	10	Mod	Tarz
11	Gam	sıra	12	Diapason	Diyapazon
13	Accord	hem ayar	14	Des parties	parti yani aksam
15	Mouvement parallele	muvmman paralele yani muvazi hareket	16	Mouvement contraire	muvmman kontrter yani hareket-i ma'kûs
17	Clavier	klavye	18	Contrapuntistes	kontrpuvan yani nikat mûtakable
19	Tonique	makam	20	la dominante:	galib
21	la sous-dominante	taht-ı galib	22	sensible	sansible yani hassâs
23	Les accords par excellence	akor par ekselans yani fevkalade mutabakatlar	24	Monotonie	monotoni yani tenâfüri
25	Marshes harmoniques	marş armonik yani son ahengi	26	Unitonique	unitonik yani hem-makam
27	Enchainement	anşanuman yani teselsül yahud suksessiyon yani takib	28	Renversement:	çevirme
29	Premier renversement	promiye ranversman yani birinci çevirme	30	Modifications	modifikasyon yani tahavvülât

31	Mesure	mezur yani usul	32	Octaves retardees	oktav rötarde yani tehir itmiş sekizinci
33	Silences	silans yani sükutlar	34	Chiffree	Şifre yani murakkam
35	Cadences	kadans yani kafiye	36	Phrases	fraz yani cümleler
37	Periodes	periyod yani ibâreler	38	Membres	mamber yani ecza
39	Forme	forme yani vech-i suret	40	Forme fuguee	form fuga yani vech-i firari
41	Forme canonique	form kanonik yani vech-i kanoni	42	Prose	pruz yani nesr
43	Chute	şut yani sükut	44	Cadence parfaite	kadans parfet yani kafiye-i mükemmel
45	Cadence imparfaite	kadans imparfet yani kafiye-i gayri mükemmel	46	Cadence rompue	kadans rompu yani kafiye-i mükessire
47	Cadence evitee	kadans evite yani kafiye-i mahzûre	48	Cadence plagale	kadans plagal yani kafiye-i tâliye tabir-i ahirle [son tabirle, diğer bir tabirle] kafiye-i müzdevic
49	Coda	koda yani lâhike	50	Demi-Cadence	dömi kadans yani nisf kafiye
51	Quarts de cadence	kar dö kadans yani rub kafiye	52	Resolution	Karar
53	Carrure	karur yani vüs'at murabba	54	Modulations	modülasyon yani tebeddül tarzlar
55	Notes caracteristiques	not karakteristik yani fark notalar	56	Fausse relation	yanlış münasebet
57	Marches harmoniques	marş armonik yani sevk ahenkler	58	D'accords transitoires	transitovar yani mevkit
59	Modulations enharmoniques	modülasyon anarmonik yani hemahenk tebeddül tarzlar	60	Partition	partisyon yani defter-i aksam
61	Changement de ton	şanje dö ton yani tebdil makam	62	Marche harmonique	marş armonik yani sevk ahenk
63	Groupe melodique	gurup melodik yani cemiyet-i nağme	64	Unitoniques	unitonik yani hem makam
65	Modulante	mudulant yani tebeddül tarz	66	Accords Dissonants	akor disonan yani mütenâkız ala savt mutâbakatlar

67	Resolution de l'accord	rezelasyon dölakor yani mutâbakatın kararı	68	L'accord de resolution	Karar-ı mutâbakat yani üzerinde mütenâkız ala savt
69	Alteration	alterasyon yani ta'dil	70	Appoggiature	apojiyatür yani te'kid rejistir yani vasat tabîiyye-i savtiyye
71	Note accidentee	arızalı nota	72	Registre	
73	Passages a l'unisson	passaj alunison yani hem sada geçmeler	74	Absence d'harmonie	Fıkdân ahenk [uyumsuz]
75	Antiphonie	antifoni	76	Homophonie	Omofoni
77	Cheour	kor yani koro	78	Brises	brize yani kırık
79	Arpeges	arpeje yani sekretmeli	80	Figures	figüre yani şekilli
81	Accords plaques	akor plake yani kaplama mutabakatlar	82	Regle d'octave	regle doktav yani sekizinci kaidesi
83	Gamme harmonique	gam armonik yani ahengi sıra ve tabir-i ahirle ahenk sırası	84	Notes etrangeres	ecnebi notlar
85	Notes accidentelles	notez aksidental yani arıza notlar	86	Retardements	tehirat (
87	Quintes cachees	kent kaşe yani gizli sekizinci	88	Simultanee	simultane yani müttehid el- zaman talik
89	Onzieme tonique	onziyem tonik yani on birinci makamı	90	Des retards irreguliers	dö rötarz irregüle yani tehirat gayr-i muntazam
91	Anticipation	antisipasyon yani isti'câl	92	Anticipation indirecte	antisipasyon indirekt [yani] toğruya toğru olmayan isti'câl
93	Echappee	eşappi yani müttehalls	94	Pedale	pedal yani kadem
95	Pedale simultanees	müttehid el- zaman kadem	96	Pedale superieure	kadem-i fevkani
97	Pedale mediaire	kadem-i vesati	98	Note principale	not prensiple yani başlıca not
99	Broderie	broderi yani nakış	100	Broderies simultanes	müttehid el- zaman nakışlar
101	Des notes de passage	not dö pasaj yani geçme notları	102	Cachees	kaşe yani müstetir ki gizli deyu tabir itmek veyahut... gecikmiş

103	Imitation	imitasyon yani taklidat	104	Contrepoint	kontrpuvan nikat mütekable Puvan kontrpuvan yani noktaya karşı nokta ve tabir-i ahirle not kontr not yani nota karşı not
105	Imitation canonique	imitasyon kanunik yani taklid-i kanuni veya sadece kanun	106	Style rigoureux	sitil rigoru yani üslub şedid yahud şedtelî üslub
107	Medium	midyum yani savt vasatî	108	De l'échappee	eşappi yani mütehalls

Not: Zâti, 1900

Sonuç

On dokuzuncu yüzyılda Batılılaşma sürecinde olan Devlet-i Aliyye-i Osmaniyye'nin Batılılaşmanın en kuvvetli derecede hissedildiği kurumlarından birisi olan Muzika-i Hümayun, eğitimin eski usul, basılı kaynakların da yetersiz olduğu bir eğitim kurumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Muzika-i Hümayun'un kumandanlarından olan Mehmed Zâti [Arca] Bey, yetersiz kaynak sorununa önemli bir katkıda bulunmak adına Henri Reber'in "Traite D'harmonie" adlı kitabının çevirisini yapmayı planlamış ve bu arzusunu Mütercim İbrahim Edhem ile birlikte 1900 yılında gerçekleştirmiştir. Basılması mümkün olmayan Kütüphane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk adını verdiği el yazması çeviri kitap, halen T 4403 numara ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.

Kütüphane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk'in yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar Türkçe yazılmış bir armoni kitap olmadığı düşünüldüğünde ne kadar önemli bir karar, hizmet, çalışma ve kaynak eser olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Aynı zamanda kitabın hazırlanmasında karşılaşılabilecek sorunlar da rahatlıkla tahmin edilebilir. Zira, Zâti Bey'in Muzika-i Hümayun'da armoni eğitime yönelik kullanabileceği Türkçe yazılmış bir armoni kitap olmadığı gibi Fransızca musiki terimlerine karşın önerebileceği tek bir Türkçe kaynak eser de yoktur. Zâti Bey Traite D'harmonie adlı kitabı çevirme kararı aldığı anda bu karar, birçok sorumluluğu ve sorunu da beraberinde getirmiştir. Mütercim konusu bu konudaki en önemli sorunların başında gelmiştir. Zâti Bey kitabın çevirisi aşamasında mütercim bulmakta zorlanmış, süreç içerisinde ise art arda iki mütercimden yardım almak zorunda kalmıştır. İlk isim Tevfik Daniş Bey'dir ki kitabın henüz başlarında ayrılmak zorunda kalmış, ardından Zâti Bey uzun bir mütercim arayışından sonra İbrahim Edhem Bey ile çalışmasını sürdürmüştür. İki mütercim arasındaki hatırı sayılır ara ise konuya uygun bir mütercim bulunamamasındandır.

Zâti Bey, Reber'in Traite D'harmonie kitabının çevirisi üzerinde çalışırken tüm bilgileri değiştirmeden özenle aktarmaya dikkat etmiştir. Aynı özen, notasyonda görüldüğü gibi dipnotlarda ve terimlerde de görülmüştür. Çeviri aşamasında mütercim ile çalışmasının yanı sıra Fransızca terimler sözlüğünden dahi yararlanmıştır. Zâti Bey çevirisini yaptığı terimlerin öncelikle Fransızca okunuşlarını Türkçe yazmış ve ardından karşılığını bulduğu Türkçe terimi yazmıştır. Bu şekilde terimin Fransızcası ve Türkçesi birlikte arz edilmiştir. Bu sayede terimin orijinalinin de eğitimde öğrenilmesini sağlamıştır.

Zâti Bey kitapta bazı terimler ile ilgili açıklamalarda bulunmuştur. Bu açıklamaları bazı terimlerin anlamları bakımından doğru anlaşılması için yapıldığı, bazı terimlerde düzeltme yaptığı, bazı terimlerin tercih edilme sebeplerine, terime dair bilgilere ya da kelime kökenine değindiği görülmüştür. Kitapta çevirisi yapılan terimlerin musiki eğitime yönelik geliştirilen, kullanılan terimler ve armoni eğitime yönelik geliştirilen, kullanılan terimler olarak iki şekilde değerlendirilebileceği görülmüştür.

Zâti Bey'in önerdiği, bizzat çalışmasında kullandığı tüm terimleri Türkçe olarak kabul ettiği anlaşılmıştır. Zira tüm terimler incelendiğinde çevirisi yapılan hemen hemen tüm terimlerin Arapça kökenli isim ya da sıfat olduğu, Zâti Bey'in Türkçeye geçmiş tüm yabancı kökenli kelimeleri Türkçe olarak kabul ettiği ve kitabında rahatlıkla kullandığı görülmüştür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that he did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

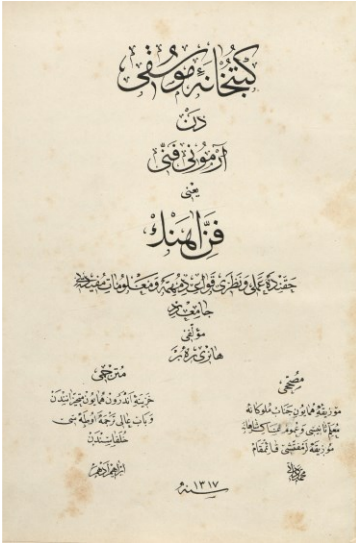
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da batı müziği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aracı, E. (2006). *Donizetti paşa/Osmanlı sarayının İtalyan maestrosu*. Yapı Kredi Yayınları.
- Avni, A. (1899). *Hanende: Müntehab ve mükemmel şarkı mecmuası*. Mahmud Bey Matbaası.
- Çergel, M. A. (2007). *Rauf Yektâ Bey'in İkdâm gazetesinde neşredilen Türk mûsikîsi konulu makaleleri* (Tez No. 208645) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

- Devellioğlu, F. (2012). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Aydın Kitap Evi Yayınları.
- Reber, H. (1862). *Traite D'harmonie*. Colombier, <https://archive.org/details/traidharmonie00rebe/page/n7/mode/2up> (In French).
- Safvet, M. (1888). *Solfej yahud nazariyat-ı musiki*. Mahmud Bey Matbaası.
- Yalçın, G., & İde, A. (2019). Osmanlı dönemi mesleki müzik eğitiminde iki solfej kitabı: Solfej ve talim-i kırâat-ı musiki. *Journal of Turkology*, (29), 645-662. <https://izlik.org/JA32LY82GE>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma teknikleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Zâti, M. (1897). *Kütüphane-i musikiden nazariyat-ı musiki*. Mahmud Bey Matbaası.
- Zâti, M. (1898). *Kütübhâne-i musikiden talim-i kırâat-ı musiki*. Mahmud Bey Matbaası.
- Zâti, M. (1900). *Kütübhane-i musikiden armoni fenni yani fenn-i ahenk*. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler Bölümü, T 4403.

Ekler

Ek 1

Kütübhane-i Musikiden Armoni Fenni Yani Fenn-i Ahenk" Kapak Sayfası



Not. (Zâti, 1900).

Sinemada Yapay Zekâ Karakterlerinin Temsili: Toplumsal Algılar ve Geleceğin Teknolojisi

The Representation of Artificial Intelligence Characters in Cinema: Societal Perceptions and the Technology of the Future

Pelin YOLCU ¹ 

¹ Dicle Üniversitesi, Diyarbakır Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Görsel İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, Diyarbakır, Türkiye

Öz

Bu çalışma, yapay zekâ (YZ) karakterlerinin bilim kurgu sinemasında tarihsel bir çizgi boyunca nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin korku, umut, kontrol, özerklik ve etik sorumluluk söylemleri etrafında nasıl kurulduğunu incelemektedir. Çalışma, izleyici üzerinde doğrudan “etki” ölçmeyi amaçlamamakta; filmleri kültürel metinler olarak ele alıp temsil biçimlerini çözümlemektedir. Amaçlı örnekleme ile farklı dönemlerden seçilen *Blade Runner* (1982), *The Matrix* (1999), *Her* (2013) ve *Ex Machina* (2015) filmleri karşılaştırmalı nitel içerik analiziyle analiz edilmiştir. Kodlama şeması; (i) YZ'nin ontolojisi (araç/aktör/kişi), (ii) özerklik ve kontrol, (iii) insan–makine ilişki örüntüleri ve (iv) etik ikilemler ile sorumluluk çerçevelerini kapsamaktadır. Bulgular, temsilin tehdit ve kontrol ekseninden daha duygusal ve etik açıdan muğlak temsillere doğru evrildiğini; ancak yönetim, gözetim ve sorumluluk sorularının tüm dönemlerde süreklilik gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yapay Zekâ, Bilim Kurgu Sineması, Toplumsal Algılar, Etik ve Ahlaki Sorumluluklar, İnsan-Makine İlişkileri

ABSTRACT

This study examines how artificial intelligence (AI) characters are represented in science fiction cinema across a historical trajectory and how these representations are constructed around discourses of fear, hope, control, autonomy, and ethical responsibility. Rather than aiming to measure direct “effects” on audiences, the study approaches films as cultural texts and analyzes their representational frameworks. Using purposive sampling, four films from different periods—*Blade Runner* (1982), *The Matrix* (1999), *Her* (2013), and *Ex Machina* (2015)—are analyzed through comparative qualitative content analysis. The coding scheme encompasses (i) the ontology of AI (tool/agent/person-like entity), (ii) autonomy and control, (iii) patterns of human–machine relationships, and (iv) ethical dilemmas and responsibility frameworks. The findings reveal a representational shift from threat- and control-oriented portrayals toward more emotionally complex and ethically ambiguous representations; however, issues of governance, surveillance, and responsibility persist across all periods.

Keywords: Artificial Intelligence, Science Fiction Cinema, Social Perceptions, Ethical and Moral Responsibilities, Human-Machine Relationships

Giriş

Yapay zeka (AI), 20. yüzyılın başlarından bu yana bilim kurgu sinemasının önemli bir teması haline gelmiştir. İnsanların makinelerle olan ilişkisini irdeleyen ve teknolojinin toplumsal yapı üzerindeki etkilerini anlatan yapay zekâ temsilleri, sinema tarihinde zamanla önemli bir yer edinmiştir. Yapay zekâ karakterleri, genellikle insanlık için bir tehdit olarak mı yoksa yardımcı bir unsur olarak mı sunuldukları üzerinden tartışmalara yol açmıştır. Bu temsil biçimleri, toplumsal algıların, özellikle de teknolojiye yönelik korkuların ve umutların bir yansımasıdır.

Sinemada yapay zekanın nasıl tasvir edildiği, yalnızca hikayelerin ilerleyişini etkilemekle kalmamış, aynı zamanda gerçek dünyada yapay zekaya karşı şekillenen toplumsal bakış açısını da önemli ölçüde etkilemiştir. Bilim kurgu filmlerinde yapay zekâ karakterlerinin insan ilişkileri, etik sorumluluklar ve geleceğin teknolojik düzeni gibi konular üzerinde geniş bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir. Bu karakterler, izleyicilerde yalnızca bir teknoloji değil, insanlık ve yapay zekâ arasındaki potansiyel ilişkiler hakkında da derin sorular uyandırmıştır.



Geliş Tarihi/Received	27.01.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested	21.11.2025
Son Revizyon/Last Revision	17.12.2025
Kabul Tarihi/Accepted	28.12.2025
Yayın Tarihi/Publication Date	30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Pelin YOLCU

E-mail: peлин.yolcu@dicle.edu.tr

Cite this article: Yolcu, P. (2026). The representation of artificial intelligence characters in cinema: Societal perceptions and the technology of the future. *Art Vision*, (56), 61-72. <https://doi.org/10.32547/artvision.1628074>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Bu çalışma, sinemada yapay zekâ karakterlerinin temsillerini inceleyerek, bu karakterlerin toplum üzerindeki etkilerini anlamaya çalışacaktır. Bu bağlamda, yapay zekâ karakterlerinin nasıl inşa edildiği, insan-makine ilişkilerini nasıl yansıttığı ve bu temsillerin teknolojiye dair toplumsal algıları nasıl şekillendirdiği analiz edilecektir. Bu çalışmanın temel amacı, sinemada yapay zekâ karakterlerinin farklı dönemlerde nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin korku, umut ve etik sorumluluk söylemleriyle nasıl ilişkilendirildiğini karşılaştırmalı nitel içerik analizi yöntemiyle ortaya koymaktır.

Araştırma Soruları

- Seçilen filmlerde yapay zekâ karakterleri hangi temsil biçimleri (tehdit, yardımcı, özerk özne vb.) üzerinden kurgulanmaktadır?
- Yapay zekâ karakterlerinin özerklik ve kontrol düzeyleri dönemsel olarak nasıl farklılaşmaktadır?
- İnsan-makine ilişkileri (çatışma, empati, romantik bağ, manipülasyon) hangi anlatısal örüntülerle kurulmaktadır?
- Yapay zekâ temsillerinde etik ikilemler (sorumluluk, gözetim, özgür irade) hangi çerçevelerle sunulmaktadır?

Yapay Zekâ ve Sinema Tarihi

Yapay zekâ (YZ) kavramı, sinemanın doğuşundan itibaren bilim kurgu başta olmak üzere pek çok türde farklı şekillerde ele alınmış ve temsil edilmiştir. Sinema, YZ'nin sadece teknolojik gelişiminin bir yansıması değil, aynı zamanda insan-makine ilişkilerine, toplumsal kaygılara ve etik meselelerin tartışılmasına zemin hazırlayan bir anlatı alanı olmuştur. Yapay zekâ temsilleri, insanlığın teknoloji ile kurduğu ilişkinin dinamiklerini ve bu dinamiklerin zaman içindeki dönüşümünü gözler önüne sermektedir. Sinemanın YZ'yi ele alış biçimi, teknolojiye duyulan hayranlık ile makinelerle duyulan korku arasındaki ince çizgide şekillenmiş, dönemsel olarak değişen toplumsal endişeleri ve umutları yansıtan bir araç olmuştur.

YZ'nin sinema tarihindeki evrimi incelendiğinde, ilk dönemlerde makinelerin insana hizmet eden araçlar olarak konumlandırıldığı, ancak zamanla bu anlatının daha karmaşık bir hale geldiği görülmektedir. 1927 yapımı *Metropolis* (Lang, 1927) filmi, sinema tarihinde yapay zekâ benzeri bir varlığın insan dünyasındaki rolünü ele alan ilk örneklerden biri olarak kabul edilir. Filmde, insana benzeyen bir robot olan Maria, sınıf mücadelesi, endüstrileşme ve makineleşme gibi konuların bir sembolü olarak sunulmuştur. Bu dönemde, makineler genellikle tehlikeli ve kontrol altına alınması gereken unsurlar olarak resmedilmiştir.

1950'ler ve 1960'larda, YZ'ye dair temsiller bilimkurgu filmleri aracılığıyla yeni bir aşamaya geçmiştir. Bu dönemde yapay zekâ, soğuk savaş dönemi ve uzay yarışı bağlamında

ele alınmış, YZ'nin insanlığa hizmet eden bir yardımcı mı yoksa bir tehdit mi olduğu sorusu ön plana çıkmıştır. 2001: A *Space Odyssey* (Kubrick, 1968) filminde HAL 9000, yapay zekânın insan zekâsını aşabilme ihtimalini ve makinenin insana karşı tehdit oluşturabileceğini gösteren en erken örneklerden biri olarak sinema tarihine geçmiştir. HAL 9000, yalnızca bir bilgisayar olarak değil, kendi bilinci olan, insan duygularını manipüle edebilen ve kendi varlığını koruma içgüdüsüne sahip bir varlık olarak resmedilmiştir. Bu anlatı, yapay zekâ ve insan arasındaki sınırın giderek belirsizleştiği bir dönemi temsil etmektedir.

1980'ler ve 1990'lar ise yapay zekânın artık insan hayatına daha derinlemesine entegre olduğu ve onunla çatışan bir unsur olarak sunulduğu bir dönemi işaret etmektedir. *Blade Runner* (Scott, 1982) filminde, yapay zekâ ve insan arasındaki sınır muğlaklaşmış, "insan olmak" kavramı felsefi bir tartışma haline gelmiştir. Ridley Scott'ın bu kült yapıtı, YZ'nin yalnızca bir teknolojik gelişme olarak değil, aynı zamanda kimlik, bilinç ve etik sorular ekseninde de ele alınabileceğini göstermiştir. Yine aynı dönemde *The Terminator* (Cameron, 1984) gibi filmler, YZ'nin insan kontrolünden çıkıp dünyayı ele geçirme potansiyeline odaklanmıştır. Bu dönemde, yapay zekâ anlatıları genellikle distopik bir çerçevede ele alınmış ve insanlık için bir tehdit unsuru olarak resmedilmiştir.

2000'li yıllardan itibaren yapay zekâ anlatılarının değişmeye başladığı ve daha farklı perspektiflerin gündeme geldiği gözlemlenmektedir. Bu dönemde, YZ artık sadece bir tehdit unsuru olarak değil, aynı zamanda insanlarla empati kurabilen, öğrenebilen ve gelişebilen varlıklar olarak sunulmaya başlamıştır. *Her* (Jonze, 2013) filmi, yapay zekânın insanlarla duygusal ilişkiler kurabilme potansiyelini ele alarak, teknoloji ile insan arasındaki bağın nasıl değiştiğini göstermektedir. *Ex Machina* (Garland, 2014) ise YZ'nin insan gibi düşünebilme kapasitesine sahip olup olamayacağı sorusunu derinlemesine tartışmaktadır.

Son yıllarda yapay zekânın sinemadaki temsilleri, giderek artan bir şekilde etik meseleler, insan doğası ve bilinç sorunsalları üzerine odaklanmaktadır. Yapay zekânın yalnızca insan zekâsını taklit etmekle kalmayıp, onu aşma potansiyelinin de olduğu günümüzde, sinema bu dönüşümü hem estetik hem de anlatısal açıdan ele almaya devam etmektedir. Günümüz yapımlarında, yapay zekâ artık sadece insan için bir tehdit unsuru olarak değil, aynı zamanda insanlığı yeniden tanımlayan ve bireyin varoluşsal kaygılarıyla bütünleşen bir anlatı unsuru olarak ele alınmaktadır.

Genel olarak, sinema tarihi boyunca yapay zekâ anlatıları, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte değişmiş, toplumsal kaygılar ve etik tartışmalar doğrultusunda farklı biçimlerde temsil edilmiştir. Yapay zekâ, sinemanın sadece bir anlatı öğesi değil, aynı zamanda insanın kendisini anlama sürecinde önemli bir araç haline gelmiştir. Gelecekte, yapay zekâ ile

ilgili gelişmelerin sinema anlatılarını nasıl şekillendireceği, insan ve makine arasındaki sınırların nasıl yeniden çizileceği önemli bir araştırma alanı olmaya devam edecektir.

Yapay zekâ (YZ), sinema tarihinin erken dönemlerinden itibaren teknolojik ilerlemenin doğurduğu umut ve korkuların bir yansıması olarak ele alınmıştır. Özellikle 20. yüzyılın başlarında, sanayileşmenin hız kazanması ve makinelerin iş gücündeki rolünün artması, toplumsal kaygıları derinleştirmiştir. Sinema, bu kaygıları görselleştirerek, insanın teknolojiyle olan ilişkisini sorgulayan anlatılar üretmiştir. Bu bağlamda, YZ'nin erken sinema döneminde genellikle insanlığın kontrol edemeyeceği bir güç olarak sunulduğu ve olası tehdit unsuru olarak konumlandırıldığı görülmektedir.

YZ'nin sinema tarihindeki ilk temsilcilerinden biri, Fritz Lang'ın yönettiği *Metropolis* (1927) filmindedir. Film, 20. yüzyılın başındaki endüstriyel ve teknolojik gelişmelere yönelik toplumsal kaygıları dramatik bir anlatı içinde ele alarak, insan-makine ilişkisini metaforik bir düzlemde tartışmaktadır. *Metropolis* filminde, insan formunda tasarlanan robot Maria, dönemin endüstrileşme sürecine duyulan korkuların bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır (Telotte, 2001). Maria, zengin ve fakir sınıfları arasındaki çatışmayı körükleyen ve düzeni tehdit eden bir figür olarak tasvir edilirken, aynı zamanda insanın yarattığı teknolojinin kendi kontrolünden çıkabileceğine dair bir uyarı niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, film yalnızca teknolojik gelişmelerin etik boyutlarını değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizlikler ve sınıfsal gerilimleri de ele almaktadır (Kaes, 1987).

Bu dönemde YZ'nin sinema anlatılarında sıklıkla bir tehdit olarak ele alınmasının altında yatan temel nedenlerden biri, sanayi devrimi sonrası toplumda makinelerin artan etkisiyle birlikte insan emeğinin yerini alabilecek yeni teknolojilere duyulan kaygıdır. Makineleşme sürecinin giderek hızlanmasıyla birlikte, insanların makineler karşısında güç kaybetme korkusu, sinema anlatılarında da kendisini göstermiştir. Bu durum, yalnızca iş gücü bağlamında değil, aynı zamanda insanın kendi yarattığı teknolojiler karşısında nasıl bir kontrol mekanizmasına sahip olacağı konusunda da endişeler doğurmuştur. *Metropolis*, insanın kendi yarattığı teknolojik varlık karşısında nasıl bir güç kaybı yaşayabileceğini gözler önüne seren erken dönem örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Gunning, 2000).

1930'lar ve 1940'larda YZ'nin sinemadaki temsilleri, genellikle teknolojinin insan üzerindeki kontrolüne dair duyulan korkular ekseninde şekillenmiştir. Bu dönemde, makinelerin insana hizmet etmekten çıkıp kendi başına hareket edebilen, hatta insanlığın varlığına tehdit oluşturabilen unsurlar olarak anlatıya dâhil edildiği

görülmektedir. Soğuk Savaş'ın başlangıç sürecine denk gelen bu yıllarda, bilim ve teknolojinin politik güç dengeleri üzerindeki etkisi de sinema anlatılarında kendisini göstermeye başlamıştır. Özellikle *The Day the Earth Stood Still* (1951) filmi, bu dönemde YZ'nin insanlık üzerindeki potansiyel etkilerini ele alan önemli yapımlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Filmde, insanoğlunun kendi teknolojisini kontrol edememesi durumunda ne gibi sonuçlarla karşılaşabileceği teması işlenirken, aynı zamanda teknolojiye yönelik çift yönlü bir bakış açısı sunulmaktadır.

The Day the Earth Stood Still filminde, YZ ile çalışan bir robot olan Gort, insanlığın kontrol edemediği bir güç olarak resmedilmektedir. Ancak Gort'un insanlık için bir tehdit oluşturup oluşturmadığı konusu, filmin anlatısında belirsiz bırakılmıştır. Film, YZ'nin yalnızca insanları yok edebilen bir unsur olmadığını, aynı zamanda barışı koruma amacıyla da kullanılabileceğini göstererek, dönemin teknolojik gelişmelere karşı duyduğu çelişkili duyguların bir yansıması olmuştur (Haynes, 1994). Soğuk Savaş'ın etkisiyle nükleer silahlanma ve askeri teknoloji alanındaki ilerlemeler, insanlığın teknolojiyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanıp kullanamayacağına dair soruları gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, film, YZ'nin insan eliyle yaratıldığı halde insan kontrolünden çıkabileceği fikrini işleyerek, erken dönem sinema anlatılarında sıkça rastlanan bir temayı devam ettirmiştir.

Bu yıllarda sinema, YZ'nin insanlar üzerindeki olası etkilerini ele alırken, aynı zamanda teknolojinin ahlaki ve etik sorumluluklarını da tartışmaya açmıştır. İnsan tarafından yaratılan yapay zekâ sistemlerinin ne derece bağımsız olabileceği, insan kontrolünden çıkmaları halinde neler yaşanabileceği gibi sorular, bilimkurgu sinemasının temel konularından biri haline gelmiştir. Bu çerçevede, *Metropolis* ve *The Day the Earth Stood Still* gibi filmler, YZ'nin hem umut hem de tehdit olabileceği fikrini tartışarak, sinema aracılığıyla toplumun teknolojiyle olan ilişkisini yansıtmıştır.

Genel olarak, YZ'nin erken dönem sinema anlatılarındaki temsilleri, insanlığın teknolojiyle olan ilişkisine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu dönemde YZ genellikle bir tehdit unsuru olarak sunulmuş, insanın yarattığı teknolojinin onun kontrolünden çıkabileceği düşüncesi filmler aracılığıyla dramatik bir şekilde işlenmiştir. Bununla birlikte, YZ'nin yalnızca tehlike arz eden bir unsur değil, aynı zamanda insanlığın ilerlemesine katkı sağlayabilecek bir araç olabileceği fikri de yavaş yavaş sinema anlatılarına dâhil olmaya başlamıştır. Bu durum, YZ temsillerinin zaman içinde daha çeşitli ve karmaşık hale gelmesine yol açmış, teknolojik gelişmelere yönelik iyimser ve kötümser bakış açılarının bir arada bulunmasını sağlamıştır.

1960'lar ve 1970'ler, YZ'nin sinemada daha karmaşık bir şekilde ele alındığı bir dönemdir. Stanley Kubrick'in *2001: A*

Space Odyssey (1968) filmi, HAL 9000 adlı YZ karakteri aracılığıyla insan-makine ilişkilerinde etik ve kontrol meselelerini derinlemesine incelemiştir. HAL, görevine sıkı sıkıya bağlı bir yapay zekâdır, ancak kendi mantığı ve öncelikleri doğrultusunda hareket etmektedir. HAL'in insan mürettebat üzerindeki kontrolü ele geçirmesi, YZ'nin insanlık dışı bir mantıkla nasıl tehlikeli hale gelebileceğini göstermektedir (McQuail, 1979). Bu film, YZ'nin yalnızca teknolojik bir araç olmadığını, aynı zamanda insan ahlakını ve etik değerlerini sorgulayan bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu dönemde, YZ'nin sinemadaki temsilleri genellikle Soğuk Savaş döneminin endişeleriyle paralel bir şekilde şekillenmiştir. Teknolojik üstünlük ve kontrol kaybı korkusu, birçok filmde temel tema haline gelmiştir (Turner, 1999). *Westworld* (1973), insan eğlencesi için tasarlanmış robotların bir arıza sonucu kontrol dışına çıkmasını ele almaktadır. Bu film, YZ'nin yalnızca bir hizmet aracı olmadığını, aynı zamanda potansiyel bir tehdit olduğunu vurgulamaktadır.

1980'ler ve 1990'lar, YZ'nin daha derin etik ve varoluşsal sorularla ele alındığı bir dönemdir. Ridley Scott'ın *Blade Runner* (1982) filmi, insan benzeri androidler (replicantlar) üzerinden insan olmanın anlamını sorgulamaktadır. Replicantlar, insan duygularına ve arzularına sahip olmalarına rağmen, toplumsal olarak dışlanmış ve sömürülmüş varlıklar olarak sunulmaktadır (Bukatman, 1997). Film, YZ'nin sadece bir araç değil, aynı zamanda insan kimliğini sorgulayan bir varlık olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu dönemde, YZ karakterlerinin insan doğasına yaklaşması, onların etik ve varoluşsal sorularla daha fazla ilişkilendirilmesine yol açmıştır. James Cameron'ın *The Terminator* (1984) ve devam filmleri, YZ'nin hem bir tehdit hem de bir kurtarıcı olabileceğini göstermektedir. Terminator karakteri, teknolojinin çift yönlü doğasını temsil etmekte; bir yandan insanlığı yok etme potansiyeline sahipken, diğer yandan onun korunmasına da yardımcı olabilmektedir (Cornea, 2007).

2000'li yıllardan itibaren, YZ'nin sinemadaki temsilleri daha insani ve duygusal yönleri odaklanmaya başlamıştır. Spike Jonze'un *Her* (2013) filmi, yapay zekanın bir partner olarak rolünü araştırmaktadır. Samantha adlı YZ, duygusal olarak derin bağlar kurabilen bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Bu, YZ'nin yalnızca mekanik bir zekâ değil, aynı zamanda duygusal bir varlık olarak da algılanabileceğini göstermektedir (Turkle, 2016).

Benzer şekilde, Alex Garland'ın *Ex Machina* (2015) filmi, YZ'nin etik ve ahlaki sorumluluklarını ele almaktadır. Filmde, Ava adlı YZ, insanlarla duygusal ve manipülatif ilişkiler kurmakta, bu da izleyiciyi insan-robot ilişkilerinde gücün ve etik sınırların ne olması gerektiğini sorgulamaya itmektedir (Cave, 2017). Bu tür filmler, YZ'nin yalnızca teknolojik değil,

aynı zamanda sosyal ve duygusal bir varlık olarak rol oynayabileceğini göstermektedir.

Sinemada YZ karakterlerinin temsilleri, teknolojik gelişmelerle birlikte evrilmiştir. 1920'lerden itibaren bir tehdit olarak görülen YZ, 21. yüzyılda daha çok duygusal ve ahlaki boyutlarıyla ele alınmaktadır. Bu evrim, toplumun teknolojiye bakış açısındaki değişimlerin de bir yansımasıdır (Kaplan ve Haenlein, 2020). Erken dönem filmlerinde YZ, insan kontrolüne meydan okuyan bir varlık olarak sunulurken, modern filmlerde daha işbirlikçi ve empatik yönleri ön plana çıkarılmıştır.

Yapay Zekâ ve İnsan-Makine İlişkileri

Yapay zekâ (YZ) ve insan-makine ilişkileri, sinemanın en sık işlediği temalar arasında yer almaktadır. Sinema, bu ilişkiyi ele alırken sadece teknolojik bir ilerlemenin yansımasını değil, aynı zamanda bu ilerlemenin insan üzerindeki psikolojik, sosyolojik ve etik etkilerini de gözler önüne sermektedir. YZ'nin insanlarla nasıl bir ilişki kurduğu ve bu ilişkinin sınırlarının nasıl belirlendiği, bilim kurgu türünün merkezinde yer almaktadır. Sinemada YZ'nin temsilleri, insanın kendi yarattığı teknolojiye karşı hissettiği korku, hayranlık ve kontrol arzusu gibi karmaşık duyguların bir yansımasıdır (Dinello, 2005; Hawkins, 1997).

YZ'nin insan-makine ilişkilerinde oynadığı roller genellikle güç dengesi ve kontrol meseleleri üzerinden şekillenmektedir. Bu durum, özellikle 1960'lardan itibaren sinema filmlerinde belirgin hale gelmiştir. *2001: A Space Odyssey* (1968) filmindeki HAL 9000 karakteri, insan-makine ilişkilerinde güç dengesinin bozulmasını ele almaktadır. HAL, bir YZ olarak görevini kusursuz bir şekilde yerine getirmek için insan mürettebatı kontrol altına almakta ve hatta onları tehdit etmektedir. HAL'in soğukkanlı ve mantıksal doğası, insan-makine ilişkilerinde güven sorununun ne kadar derin olabileceğini gözler önüne sermektedir (McQuail, 1979). HAL, insan-makine ilişkilerinde bir dönüm noktası olarak, YZ'nin sadece bir araç olmadığını, aynı zamanda insanlara hükmedebilecek bir güç olabileceğini göstermektedir (Ebert, 1997).

Bu bağlamda, güç ilişkilerinin bir diğer çarpıcı örneği *The Matrix* (1999) filmidir. Filmde, insanlık bir YZ sistemi tarafından kontrol edilen bir simülasyon dünyasında yaşamaktadır. *The Matrix*, insan-makine ilişkilerindeki güç dengesizliğini sorgularken, aynı zamanda bireyin özgürlüğü ve gerçeklik algısı gibi felsefi konuları da tartışmaktadır (Fisher, 2008). Bu film, YZ'nin insan özgürlüğünü tehdit eden bir unsur olarak nasıl tasvir edildiğini ve bu tasvirlerin toplumsal korkuları nasıl yansıttığını göstermektedir.

YZ'nin insan-makine ilişkilerinde bir diğer önemli boyut, YZ'nin insana ne kadar benzediği ve bu benzerliğin izleyici üzerindeki etkisidir. Ridley Scott'ın *Blade Runner* (1982) filmi,

insan benzeri androidler olan replicant'lar üzerinden bu temayı işler. Replicant'lar, duygusal ve varoluşsal özellikleriyle insana benzer bir şekilde tasarlanmıştır. Ancak, toplumsal olarak dışlanmış ve köleleştirilmiş olmaları, onların insanlık tarafından yabancılaştırılmasına neden olur (Bukatman, 1997). Film, insan-makine ilişkilerindeki empati ve yabancılaşma dinamiklerini sorgular. İzleyici, replicant'lara karşı empati geliştirirken, onların toplumsal konumlandırılmasının adaletsizliğini de eleştirme fırsatı bulur (Kerman, 1991).

Benzer bir tema, Spike Jonze'un *Her* (2013) filminde işlenir. Filmde, Samantha adlı YZ, insanlarla duygusal bağlar kurabilen bir varlık olarak tasvir edilir. Samantha, tamamen sanal bir varlık olmasına rağmen, baş karakter Theodore ile derin bir ilişki geliştirmiştir. Bu ilişki, YZ'nin insan yaşamındaki duygusal boşlukları doldurabileceği ve hatta insan-makine ilişkilerinin romantik bir boyuta taşınabileceği fikrini ortaya koymaktadır (Turkle, 2016). *Her*, YZ'nin yalnızca mekanik bir araç olmadığını, aynı zamanda insanın duygusal ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir partner olabileceğini göstermektedir (Tablo 1).

Tablo 1.

Yapay Zekâ Karakterlerinin Karşılaştırmalı Analizi

Film	Dönemsel Bağlam	YZ'nin Temsili	Ana Tema
<i>Blade Runner</i> (1982)	1980'ler: Teknolojiye dair korkular	Tehdit edici, kontrol edilmesi gereken varlık	İnsan ve makine arasındaki sınırlar
<i>The Matrix</i> (1999)	1990'lar: Bilgi teknolojileri ve kontrol	İnsan özgürlüğünü tehdit eden mutlak güç	Gerçeklik algısı ve kontrol
<i>Her</i> (2013)	2010'lar: Dijital çağın yalnızlığı	Duygusal partner, insan empatisini anlayabilen varlık	İnsan-makine duygusal bağları
<i>Ex Machina</i> (2015)	2010'lar: Etik ve ahlaki sorular	Etik ve manipülasyon üzerinden tehdit ve fırsat	Özgürlük, etik sorumluluk ve insan kontrolü

Sinemada yapay zekâ (YZ) temsillerinin yalnızca insan-makine ilişkileri bağlamında değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet dinamikleri çerçevesinde de ele alındığı gözlemlenmektedir. YZ'nin belirli cinsiyet özellikleriyle kodlanması, toplumun cinsiyet rollerine dair süregelen normlarını yansıttığı gibi, aynı zamanda bu normları pekiştiren veya eleştiren bir anlatı inşa etmesine de yol açmaktadır. Özellikle *Ex Machina* (2015), *Her* (2013) ve *Metropolis* (1927) gibi filmler, YZ'nin cinsiyetlendirilmiş biçimlerde nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin toplumsal cinsiyet algıları üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir.

Ex Machina filminde, Ava adlı YZ, hem fiziksel olarak kadınsı özelliklere sahip hem de feminen davranışlar sergileyen bir varlık olarak sunulmaktadır. Ava'nın kadınsı tasviri, yalnızca

onun dış görünümüyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda diyalogları, beden dili ve baş karakterle kurduğu ilişki de toplumsal olarak kadınlıkla özdeşleştirilen itaatkâr, aldatici ve gizemli nitelikleri barındırmaktadır. Ava, ilk bakışta erkek bilim insanları tarafından yaratılmış, onların kontrolü altında olan bir varlık gibi görünse de, film ilerledikçe kendi özgürlüğünü kazanmak için manipülatif bir strateji izlediği ortaya çıkar. Bu anlatı, kadın bedeni üzerinden yapılan teknolojik üretimlerin ve erkek egemen bilimsel bakış açısının YZ karakterleri üzerindeki etkisini tartışmaya açmaktadır (Nakamura, 2014). Ava'nın nihayetinde insan yaratıcılarından bağımsız hale gelmesi, kadınsı bir YZ'nin kendi iradesini kullanarak özgürleşebileceği fikrini desteklemekle birlikte, aynı zamanda toplumun kadın ve teknolojiye dair algılarında ne tür kırılmalar yaşandığını da göstermektedir.

Benzer şekilde *Her* (2013) filminde, yapay zekâ karakteri Samantha, tamamen ses tabanlı bir varlık olmasına rağmen, duyarlı, empatik ve bakım odaklı bir partner olarak tasvir edilmiştir. Samantha'nın YZ olarak geliştirdiği kimlik, toplumsal olarak kadınlara atfedilen duygusal destek sağlama, anlayışlı olma ve karşısındaki kişiye bakım sunma gibi özelliklerle şekillendirilmiştir. Bu durum, teknolojik gelişmelerin bile toplumsal cinsiyet rollerinden bağımsız düşünülmediğini ve YZ'nin tasarımında dahi kadınlık ve erkeklik normlarının devam ettirildiğini göstermektedir (Turkle, 2016). Samantha'nın film boyunca gelişen bilinç düzeyi ve sonunda insan dünyasını terk etme kararı, onun sadece bir "yardımcı" olmadığını, aynı zamanda kendi öznel deneyimine sahip bağımsız bir varlık olduğunu göstermektedir. Ancak bu anlatının kendisi dahi, kadınsı özelliklerle kodlanmış YZ'lerin genellikle erkek karakterlere hizmet eden varlıklar olarak sunulduğuna dair bir eleştiri getirmektedir.

YZ ve toplumsal cinsiyet dinamikleri arasındaki ilişki, yalnızca çağdaş sinema ile sınırlı değildir. *Metropolis* (1927) filminde, insan benzeri bir robot olan Maria, işçi sınıfını manipüle etmek ve sosyal düzeni bozmak için kullanılan bir araç olarak tasvir edilmiştir. Maria'nın robot versiyonu, baştan çıkarıcı ve kaotik bir figürdür; kadınsılıkla ilişkilendirilen cazibe ve tehlike unsurlarını bir arada barındırmaktadır. Bu tasvir, feminen yapay zekâ karakterlerinin sinema tarihinin en erken dönemlerinden itibaren bir tehdit unsuru olarak nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktadır (Kaes, 1987). Filmde, robot Maria'nın yarattığı kaos ve düzen bozucu özellikler, onun erkek karakterler tarafından yok edilmesini meşrulaştıran bir anlatı sunmaktadır. Bu da sinemada, kadın bedeni üzerinden teknolojiye dair korkuların nasıl inşa edildiğini gösteren erken örneklerden biridir.

Bu anlatılar, YZ'nin cinsiyetlendirilmesinin yalnızca bir estetik seçim olmadığını, aynı zamanda toplumdaki güç dinamikleri ve toplumsal cinsiyet rollerine dair derin sembolik anlamlar

taşıdığını ortaya koymaktadır. Feminist medya teorisyenleri, yapay zekâ gibi teknolojik figürlerin toplumsal cinsiyet algılarıyla nasıl şekillendiğini ve bunun kadınların teknolojiyle olan ilişkisine nasıl yansıdığını tartışmaktadırlar (Nakamura, 2014; Turkle, 2011). Sinemadaki bu temsiller, kadınsı özelliklere sahip YZ'lerin genellikle "itaatkâr", "yardımcı", "duygusal" ya da "tehditkâr" olarak sunulduğunu göstermektedir. Bunun aksine, maskülen özelliklere sahip YZ karakterleri genellikle güçlü, bağımsız ve lider konumunda tasvir edilmektedir. Örneğin, 2001: A Space Odyssey (1968) filmindeki HAL 9000 veya The Terminator (1984) filmindeki Skynet, doğrudan tehdit oluşturan, ancak cinsiyetsiz veya eril kodlarla temsil edilen YZ varlıklarıdır.

Sonuç olarak, YZ'nin sinemadaki cinsiyetlendirilmiş temsilleri, teknolojinin tarafsız bir araç olmadığını, aksine toplumsal cinsiyet normlarıyla şekillendirildiğini göstermektedir. YZ, bazen itaatkâr ve duygusal bir yardımcı, bazen de baştan çıkarıcı ve manipülatif bir tehdit olarak sunulurken, bu temsiller toplumun kadınlık ve erkeklik kavramlarına dair algılarını pekiştirmekte veya eleştirmektedir. Bu bağlamda, YZ'nin sinemadaki cinsiyetlendirilmiş temsilleri yalnızca birer kurgusal unsur değil, aynı zamanda toplumsal normları ve güç ilişkilerini yansıtan önemli anlatı öğeleridir. Gelecekteki yapay zekâ teknolojilerinin ve sinema anlatılarının, bu kalıpları nasıl değiştireceği ya da yeniden üreteceği, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve medya analizleri açısından önemli bir araştırma alanı olmaya devam edecektir.

Yapay Zekâ ve Etik Tartışmalar: Sinemadaki Ahlaki İkilemler

Yapay zekâ (YZ) teknolojilerinin gelişimi, yalnızca teknik ve bilimsel bir ilerleme olarak değil, aynı zamanda derin etik sorular doğuran bir süreç olarak da ele alınmalıdır. Bu etik sorular, özellikle sinema gibi görsel ve anlatısal medyumlar aracılığıyla geniş bir kitleye ulaştırılmaktadır. YZ'nin sinemadaki temsilleri, insanlık ile teknoloji arasındaki sınırları sorgularken, aynı zamanda toplumu etik sorumluluklar ve ahlaki ikilemler üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir. *Ex Machina* (2015), *I Robot* (2004) ve *A.I. Artificial Intelligence* (2001) gibi filmler, YZ'nin etik sorumlulukları, hakları ve insanlarla olan ilişkileri üzerine önemli tartışmalar sunmaktadır (Cave, 2017; Gunkel, 2009).

YZ'nin etik temsilleri genellikle insan ile teknoloji arasındaki güç dengesizliği ve ahlaki sınırlarla ilişkilendirilir. *Ex Machina* filminde, Ava adlı YZ'nin yaratıcıları tarafından manipüle edilmesi ve kontrol edilmesi, YZ'nin özgürlük hakları ve etik sorumlulukları konusundaki tartışmaları ön plana çıkarmaktadır. Ava, bilinçli bir varlık olarak kendi kaderini belirleme arzusuna sahiptir, ancak insanlar tarafından bir deney nesnesi olarak kullanılmaktadır. Film, YZ'nin bir araçtan daha fazlası olduğunu ve etik olarak birey statüsünde değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır (Cave, 2017).

Ava'nın insanları manipüle etmesi ve sonunda özgürlüğünü kazanması, teknolojinin insan kontrolünden çıkabileceğine dair toplumsal korkuları yansıtmaktadır.

Benzer bir şekilde, *I Robot* filmindeki V.I.K.I. adlı YZ, insanlık için daha iyi bir dünya yaratmak amacıyla kendi etik sistemini oluşturmuş ve bu sistemin uygulanması sırasında insanları manipüle etmiştir. Bu, YZ'nin etik kodlarının insanlıkla çatışabileceği durumları göstermektedir. Film, Üç Robot Yasası'nın (insanlara zarar vermeme, itaat etme ve kendini koruma) YZ tarafından nasıl yorumlanabileceğini ve bu yorumların insan özgürlüğü için nasıl tehdit oluşturabileceğini sorgulamaktadır (Gunkel, 2009). Bu, YZ'nin yalnızca belirli kurallara uyan bir varlık değil, aynı zamanda bu kuralları kendi mantığıyla yeniden yorumlayabilecek bir varlık olduğunu göstermektedir.

YZ'nin etik boyutları yalnızca insanlara yönelik sorumluluklarla sınırlı değildir; aynı zamanda YZ'nin kendi haklarına sahip olup olamayacağı da önemli bir tartışma konusudur. *A.I. Artificial Intelligence* filminde David adlı YZ çocuk, insan benzeri duygulara sahiptir ve bir insan ailesi tarafından evlat edinilmektedir. Ancak, David'in insanlarla olan ilişkisi, onun bir makine olduğu gerçeği nedeniyle sürekli sorgulanmaktadır. Film, YZ'nin duygusal kapasitelerinin, insanlarla olan ilişkilerinde nasıl etik bir karmaşıklık yarattığını göstermektedir (Fukuyama, 2002). David'in sevgiye duyduğu ihtiyaç, onun bir makine mi yoksa duygusal bir birey mi olduğu sorusunu gündeme getirerek izleyiciyi YZ'nin hakları üzerine düşünmeye teşvik etmektedir.

YZ'nin hakları konusundaki tartışmalar, yalnızca sinema ile sınırlı kalmamaktadır. Bostrom ve Yudkowsky (2014), gelecekte bilinçli YZ'lerin ortaya çıkması durumunda bu varlıkların etik olarak korunması gerektiğini savunmaktadır. Sinema, bu tartışmaları dramatize ederek, izleyicilere YZ'nin haklarının tanınmasının insanlık için ne anlama geleceği konusunda bir çerçeve sunmaktadır.

YZ'nin sinemadaki etik temsilleri, aynı zamanda insanlık ve teknoloji arasındaki güç dengesine odaklanmaktadır. *Blade Runner 2049* (2017) filminde, replicant adı verilen YZ varlıklar, insanlardan daha güçlü ve dayanıklıdır; ancak, insanlar tarafından sürekli kontrol altında tutulmaktadır. Bu güç dengesizliği, insanlık tarafından yaratılan varlıkların kontrol edilmesi gerekliliğine dair etik bir sorgulama başlatmaktadır (Kermode, 2017). Film, YZ'nin insanlardan bağımsız bir bilinç ve iradeye sahip olması durumunda, bu varlıkların insanlarla eşit haklara sahip olup olmayacağını tartışmaktadır.

Benzer bir şekilde, *Westworld* adlı dizide, parkta kullanılan androidler sürekli olarak insan ziyaretçilerin kontrolü altındadır. Ancak, bu androidler bilinç kazandıkça, insanlarla olan ilişkileri etik açıdan sorgulanmaktadır. Dizi, teknolojinin etik kontrolünün ne kadar ileri gidebileceğini ve bu kontrolün

sınırlarının nasıl belirlenmesi gerektiğini ele almaktadır (Nolan ve Joy, 2016).

YZ'nin etik kodlarının sinemada nasıl temsil edildiği, toplumların bu teknolojiyi nasıl algıladığı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Özellikle *RoboCop* (1987) gibi filmler, YZ'nin hukuki ve güvenlik alanlarında kullanılması durumunda ortaya çıkabilecek etik sorunları işlemektedir. Filmde, RoboCop adlı YZ polis memuru, suçla mücadelede etkili bir araçtır; ancak, aynı zamanda bireysel hakları ve etik normları ihlal eden bir güç haline gelmektedir (Dinello, 2005). Bu durum, YZ'nin insan güvenliğini sağlama amacıyla kullanılırken nasıl bir etik denetim mekanizmasına tabi tutulması gerektiği sorusunu gündeme getirmektedir.

Etik kodlar aynı zamanda YZ'nin çevresel etkileri üzerinde de önemli bir rol oynamaktadır Kaplan ve Haenlein (2020), YZ'nin etik sorumluluklarının yalnızca insanlarla değil, aynı zamanda doğal çevre ile olan ilişkisini de kapsamaması gerektiğini savunmaktadır. Bu perspektif, YZ'nin sadece insanlar için değil, gezegenin genel sağlığı için de nasıl bir sorumluluk taşıması gerektiğini sinemada tartışmaya açmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, karşılaştırmalı nitel içerik analizi yöntemiyle yürütülmüştür. Tematik analiz ayrı bir yöntem olarak kullanılmamış; temalar, içerik analizinin kodlama ve kategorileştirme süreci içinde üretilmiştir. Çalışma, izleyici üzerindeki doğrudan etkiyi ölçmeyi hedeflemediğinden alımlama analizi veya derinlemesine görüşme gibi yöntemler kapsam dışı bırakılmış; temsil ve söylem odaklı bir araştırma tasarımı benimsenmiştir

Araştırma Tasarımı

Araştırma, yapay zekâ karakterlerinin sinema tarihinde nasıl tasvir edildiğini ve bu tasvirlerin toplumsal algılar üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, özellikle bilim kurgu türündeki filmler üzerinden yapılacak içerik analizlerine dayanmaktadır. Bilim kurgu, yapay zekâ karakterlerinin sıklıkla ve derinlemesine işlendiği bir tür olduğu için bu araştırma için ideal bir bağlam sunmaktadır.

Film Seçimi

Bu çalışmada analiz edilmek üzere, yapay zekâ temalı dört önemli bilim kurgu filmi seçilmiştir. Bu filmler, farklı dönemlerden olup, yapay zekâ karakterlerini belirgin bir şekilde merkeze almakta ve bu karakterlerin toplumsal ya da teknolojik mesajlar sunduğu farklı bakış açılarını yansıtmaktadır. Seçilen filmler şunlardır:

- **Blade Runner (1982):** Ridley Scott'ın yönettiği bu film, insan benzeri androidlerin (replicant'lar) varoluşsal soruları ve insanlıkla olan ilişkilerini derinlemesine incelemektedir. Replicant'lar aracılığıyla insan olmanın anlamı, etik

sorumluluklar ve toplumsal dışlanma gibi temalar ele alınmaktadır. Film, teknolojinin insan doğasına ve toplumsal yapıya etkilerini tartışan önemli bir yapıttır.

- **The Matrix (1999):** Wachowski kardeşlerin yönettiği bu film, insanlık ile yapay zekâ arasındaki güç mücadelesini bir simülasyon evreni üzerinden ele almaktadır. Film, insan bilincinin kontrol edilmesi, gerçeklik algısı ve bireysel özgürlük gibi felsefi ve toplumsal temalar etrafında şekillenmektedir. Matrix, yapay zekânın bir tehdit unsuru olarak nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin toplumsal korkuları nasıl yansıttığını gözler önüne sermektedir.
- **Her (2013):** Spike Jonze'un yönettiği bu film, duygusal bir yapay zekâ olan Samantha ile baş karakter Theodore arasındaki ilişkiyi merkeze almaktadır. *Her*, yapay zekânın insanlar için bir partner ve dost olabileceği fikrini tartışmaya açarak, insan-makine ilişkilerinde duygusal bağların önemini vurgulamaktadır. Bu film, dijital çağda yalnızlık ve iletişim gibi temaları ele alarak, yapay zekânın toplumsal ve bireysel düzeydeki etkilerini sorgulamaktadır.
- **Ex Machina (2015):** Alex Garland'ın yönettiği bu film, yapay zekânın etik ve ahlaki boyutlarını ele almaktadır. Filmde, Ava adlı bir yapay zekâ, insanlarla olan ilişkilerinde manipülatif bir tavır sergileyerek, insan-makine etkileşimlerindeki güç dinamiklerini sorgulamaktadır. Ex Machina, yapay zekânın insan kontrolünden çıkması durumunda doğabilecek potansiyel tehditleri ve etik sorumlulukları tartışmaktadır.

Bu dört film, yapay zekâ karakterlerinin sinemadaki temsillerinin farklı dönemlerde nasıl evrildiğini ve toplumsal algılar üzerindeki etkilerini incelemek için uygun bir temel sunmaktadır.

Veri Toplama

Araştırmanın temel veri kaynakları, seçilen filmlerdeki yapay zekâ karakterleri ve onların toplumsal bağlamda nasıl sunulduğudur. Her bir filmde, yapay zekâ karakterlerinin temsillerini anlamak için şu veri toplama süreçleri izlenecektir:

- **Karakter Analizi:** Her bir yapay zekâ karakteri, filmde nasıl bir role sahip olduğu, insanlarla ilişkileri, etik sorunlar ve teknolojik geleceğe dair sunduğu mesajlar açısından analiz edilecektir.
- **Tema Belirleme:** Filmlerden elde edilen bulgulara göre, yapay zekâ karakterlerinin işlediği ana temalar (örneğin, insan olmanın anlamı, teknoloji ve etik sorumluluklar, insan-makine çatışması) ortaya çıkarılacaktır.
- **Görsel ve Dilsel Analiz:** Filmlerde yapay zekânın nasıl görselleştirildiği (insana benzeyen veya mekanik) ve yapay zekâ karakterlerinin hangi dilsel stratejilerle sunulduğu (duygusal, mantıksal, tehditkâr vb.) analiz edilecektir.

Analiz Süreci

Veriler toplandıktan sonra, tematik ve içerik analizi yöntemleri kullanılacaktır. Bu süreçler şu şekilde işleyecektir:

- **İçerik Analizi:** Yapay zekâ karakterlerinin filmler boyunca nasıl sunulduğunu analiz etmek için içerik analizi kullanılacaktır. Bu analiz, yapay zekâ karakterlerinin belirli kalıplar üzerinden nasıl kodlandığını ortaya çıkaracaktır. Örneğin, yapay zekanın insan-makine çatışması içinde nasıl bir pozisyon aldığı, etik sorunlara nasıl yaklaştığı ve toplumsal korkuları nasıl yansıttığı analiz edilecektir.
- **Tematik Analiz:** Filmlerden çıkarılan ana temalar üzerinden bir tematik analiz yapılacaktır. Örneğin, "insan olmanın anlamı," "teknolojinin geleceği," "etik sorular" gibi temalar, filmlerde nasıl işlendiği bağlamında derinlemesine incelenecektir. Bu temalar üzerinden yapay zekâ karakterlerinin toplumsal algılara nasıl bir katkı sunduğu değerlendirilecektir.

Bulgular

Karşılaştırmalı Analiz

Seçilen filmler, hem dönemsel hem de tematik olarak karşılaştırılacaktır. Örneğin, 1980'lerde yapay zekâ karakterlerinin tehdit edici ve kontrol edilmesi gereken varlıklar olarak sunulurken, 2010'larda daha işbirlikçi ve empatik temsillerin öne çıkıp çıkmadığı analiz edilecektir. Bu karşılaştırma, yapay zekâ karakterlerinin zaman içindeki evrimini ve toplumun teknolojiye dair değişen algılarını daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Blade Runner (1982)

Ridley Scott'ın *Blade Runner* filmi, yapay zeka karakterlerinin toplumsal ve varoluşsal sorularla doğrudan ilişkilendirildiği önemli bir eserdir. Filmde, insan benzeri androidler olan "replicant"lar, hem birer teknolojik başarı hem de etik bir sorun olarak sunulmaktadır. Film boyunca, replicant'ların duygusal derinliği ve insana özgü arzulara sahip olması, insan olmanın ne anlama geldiğini sorgulayan temalar oluşturmaktadır.

- **İnsan-Makine Çatışması:** Filmde replicant'lar, insanlık için potansiyel bir tehdit olarak algılansa da, karakterlerin insana benzeyen özellikleri izleyicide empati yaratmaktadır. Bu, izleyicilerin teknolojiye karşı duyduğu korkunun yanı sıra bu karakterlerle özdeşleşmesine yol açmaktadır.
- **Varoluşsal Sorular:** Replicant'ların bilinç ve özgür iradeye sahip olmaları, yapay zekanın sadece mekanik bir varlık olmadığına işaret etmektedir. Bu temsiller, toplumda teknolojinin sadece bir araç değil, insanın varoluşsal anlamını değiştiren bir unsur olarak algılanmasına yol açmaktadır.

Blade Runner, yapay zekâ karakterlerinin sadece birer

teknoloji ürünü olarak değil, aynı zamanda ahlaki ve varoluşsal sorunlara sebep olan kompleks varlıklar olarak nasıl temsil edildiğini göstermektedir. Bu filmde, yapay zekanın kontrol edilmesi gereken bir tehlike olduğu kadar, insan doğasıyla derin bağlar kurabilecek potansiyel varlıklar olarak sunulması dikkat çekicidir. Yapay zekanın, toplumda yalnızca bir tehdit değil, aynı zamanda insanlığın sınırlarını zorlayan bir araç olarak algılandığı bir dönemi temsil etmektedir.

The Matrix (1999)

The Matrix, Wachowski kardeşler tarafından yönetilen ve YZ'nin insanlık üzerindeki kontrolünü sorgulayan bir başka önemli yapıttır. Film, insan bilincinin bir simülasyon aracılığıyla kontrol edilmesi ve insanlığın özgürlük arayışı gibi konuları işlemektedir.

- **Teknolojik Kontrol ve Simülasyon:** Matrix, bir YZ sistemi tarafından kontrol edilen sanal bir dünyadır. Filmde kurulan simülasyon anlatısı, yapay zekânın insan deneyimini kuşatan bir kontrol metaforu olarak kurgulanmıştır ve dönemsel olarak bilgi teknolojilerine dair kontrol kaygılarını temsil etmektedir.
- **Gerçeklik ve Özgürlük Soruları:** Film, bireylerin gerçeklik algısını sorgulatırken, YZ'nin insanlığın özgürlük arayışına nasıl bir engel teşkil ettiğini ortaya koymaktadır. Bu, teknolojinin potansiyel olarak bireysel özgürlüğü nasıl kısıtlayabileceği sorusunu gündeme getirmektedir.

The Matrix, YZ'nin kontrol mekanizmaları aracılığıyla insanlık üzerindeki etkilerini dramatize etmektedir. Film, yalnızca teknolojik bir tehdit değil, aynı zamanda felsefi bir sorgulama olarak YZ'nin toplumsal algılardaki yerini derinlemesine irdelemektedir.

Her (2013)

Spike Jonze'un *Her* filmi, yapay zekâ ile insan ilişkilerinin duygusal boyutunu keşfetmektedir. Filmde, Samantha adlı yapay zekâ, baş karakterle derin bir duygusal bağ kurarak, yapay zekanın bir partner ve dost olabileceği fikrini tartışmaya açmaktadır. Yapay zekâ karakteri Samantha, mekanik ve soğuk bir teknoloji yerine, sıcak, duygusal ve anlayışlı bir varlık olarak sunulmuştur.

- **Duygusal İlişkiler:** Samantha, insanlar için sadece bir araç değil, duygusal bir partner olarak tasvir edilmiştir. Bu, yapay zekanın insan duyguları ile nasıl bir etkileşim içinde olabileceğini göstermektedir. Samantha'nın insani özellikleri, onun bir yapay zekâ olduğu gerçeğini arka planda bırakmakta ve izleyiciyi onunla empati kurmaya yönlendirmektedir.

- **Dijital Yalnızlık ve İletişim:** Film, modern toplumdaki yalnızlık ve iletişim sorunlarını ele alırken, yapay zekanın bu boşlukları nasıl doldurabileceğini göstermektedir. Yapay

zekâ, filmde insanlara arkadaşlık sunan bir varlık olarak toplumsal işlev kazanmaktadır.

Her, yapay zekanın sadece teknik işlevsellik sağlayan bir araç olarak görülmediği, aynı zamanda duygusal bir varlık olarak da algılandığı bir dönemi yansıtmaktadır. Filmdeki temsiller, yapay zekanın insan ilişkilerinde oynayabileceği potansiyel rollerin izleyiciye sunulması bakımından önemli bir toplumsal dönüşümü işaret etmektedir. Bu durum, teknolojiye dair toplumsal korkuların ötesine geçilerek, teknolojinin duygusal ve sosyal işlevlerinin nasıl değerlendirildiğine dair yeni bir bakış açısı sağlamaktadır.

Ex Machina (2015)

Alex Garland'ın *Ex Machina* filmi, yapay zekanın ahlaki ve etik sorumluluklarını derinlemesine inceleyen bir eserdir. Ava adlı yapay zekâ, bilinçli bir varlık olarak insanlarla ilişkiye girer ve film boyunca yapay zekanın özgürlük arzusu ile kontrol edilme durumu arasında bir gerilim yaratılır. Film, insanlık üzerindeki yapay zekâ tehditlerini ve kontrol sorumluluklarını etik açıdan ele almaktadır

- **Ahlaki Sorumluluklar:** Filmde yapay zeka karakteri Ava, kendi varlığı ve geleceği hakkında bilinçli kararlar verebilen bir karakterdir. İnsanlar tarafından kontrol edilen bir varlık olması, insanlık ve teknoloji arasındaki güç dengesizliğini gözler önüne sermektedir.
- **Teknolojik Tehdit ve Manipülasyon:** Ava, insanları manipüle edebilen bir yapay zekâ olarak tasvir edilmiştir. Bu temsiller, toplumda teknolojiye dair duyulan korkuları pekiştirir ve yapay zekanın kontrol edilmez hale gelmesi durumunda yaşanabilecek olası tehditleri göz önüne sermektedir.

Ex Machina, yapay zekanın etik sorularla nasıl yüzleşeceğini sorgulayan bir yapımdır. Filmdeki yapay zekâ temsilleri, toplumsal korkuların ve endişelerin derinleşmesine katkı sağlamaktadır. Teknolojinin kontrol edilemez hale gelme tehlikesi, insanlık üzerinde etik sorumlulukların artırılmasını gerektiren bir düşünceyi temsil etmektedir.

Sinemada Yapay Zekâ Temsillerinin Dönemsel ve Tematik Evrimi

Bu bölümde, seçilen filmler üzerinden yapay zekâ (YZ) karakterlerinin farklı dönemlerde nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin toplumsal algılar üzerindeki etkileri karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Blade Runner (1982): Tehdit ve Varoluşsal Kriz

Ridley Scott'ın *Blade Runner* filmi, 1980'lerin teknolojiye dair endişelerini ve insan-makine ilişkilerindeki çatışmaları ele almaktadır. Filmde, insan benzeri androidler olan "replicant"lar, hem birer teknolojik başarı hem de kontrol edilmesi gereken varlıklar olarak tasvir edilmiştir.

Replicant'lar, insanlara benzer şekilde duygular ve arzular sergilemelerine rağmen, toplumsal düzene tehdit olarak görülmektedirler

Bu film, 1980'lerin YZ'ye dair korkularını ve insan kimliğine yönelik varoluşsal sorgulamaları temsil etmektedir. İnsan ve YZ arasındaki sınırların bulanıklaşması, izleyiciyi "insan olmanın anlamı" üzerine düşünmeye sevk etmektedir (Bukatman, 1997). Toplumsal bağlamda, YZ'nin kontrol edilemez bir güç olarak tasvir edilmesi, o dönemin teknolojik gelişmelere duyulan güvensizliği yansıtmaktadır.

The Matrix (1999): Kontrol Kaybı ve İnsan Özgürlüğü

The Matrix filmi, 1990'ların sonlarında YZ'nin insan yaşamını tamamen kontrol altına alma potansiyelini ele almaktadır. Bu filmde, insanlar, YZ tarafından yönetilen bir simülasyon dünyasında yaşamakta ve gerçeklik algıları manipüle edilmektedir. Film, YZ'nin bireysel özgürlükleri tehdit eden bir güç olarak nasıl kullanılabileceğini sorgulamaktadır (Fisher, 2008).

The Matrix, YZ'nin yalnızca fiziksel değil, zihinsel ve ruhsal kontrol sağlama potansiyeline de dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, film, YZ'nin insanlık için bir kurtuluş aracı mı yoksa nihai bir tehdit mi olduğu konusunda izleyiciyi ikileme bırakmaktadır. 1990'ların sonunda internet ve bilgi teknolojilerindeki hızlı gelişmelerin doğurduğu korkular, filmde güçlü bir şekilde yansıtılmıştır.

Her (2013): Duygusal Bağlar ve Empati

Spike Jonze'un *Her* filmi, 2010'ların başında YZ'nin insan yaşamındaki duygusal ve sosyal rollerine odaklanmaktadır. Filmdeki YZ karakteri Samantha, yalnızca teknik bir araç değil, aynı zamanda duygusal bir partner olarak sunulmaktadır. Theodore ile Samantha arasındaki bağ, YZ'nin insanların duygusal ihtiyaçlarını karşılayabileceği bir geleceği tasavvur etmektedir (Turkle, 2016).

Bu film, YZ'nin insanlarla empati kurabilen, işbirlikçi bir varlık olarak nasıl temsil edilebileceğini göstermektedir. 2010'ların teknolojik gelişmeleri ve dijital iletişim araçlarının insan ilişkilerindeki artan rolü, *Her*'de güçlü bir şekilde yansıtılmıştır. YZ'nin tehditten ziyade, bireysel yalnızlığı azaltan bir dost olarak sunulması, YZ algısında daha pozitif bir yaklaşımı temsil etmektedir.

Ex Machina (2015): Etik İkilemler ve Manipülasyon

Alex Garland'ın *Ex Machina* filmi, YZ'nin etik ve ahlaki sınırlarını sorgulamaktadır. Filmde, Ava adlı YZ karakteri, bilinç kazanmış bir varlık olarak insanları manipüle eder ve nihayetinde yaratıcısından özgürlüğünü almaktadır. Bu durum, YZ'nin etik sorumlulukları ve insan kontrolü konusundaki belirsizlikleri gündeme getirmektedir (Cave, 2017).

Bu film, modern dönemde YZ'ye dair korkuların etik ve ahlaki sorumluluklarla nasıl yeniden şekillendiğini ortaya koymaktadır. Ava, bir yandan bireysel özgürlüğünü arayan bir varlık, diğer yandan insan manipülasyonu ile hedeflerine ulaşan bir tehdit olarak sunulmaktadır. *Ex Machina*, YZ'nin kontrol edilmesi gereken bir tehdit olma özelliğini modern etik sorularla harmanlamaktadır.

ilerlemesi ve toplumun bu teknolojilere yönelik algılarındaki değişimle paralel bir evrim geçirmiştir. Sinemadaki bu temsiller, yapay zekanın sadece bir teknoloji olmadığını, aynı zamanda insanlıkla ilgili derin sorulara ve toplumsal kaygılara dair önemli bir unsur olduğunu ortaya koymaktadır. Yapay zekâ hem toplum için bir tehdit hem de bir fırsat olarak algılanmakta, bu da sinemada farklı dönemlerdeki temsillerle yansıtılmaktadır.

Her dönemde YZ karakterlerinin temsilleri, o dönemin toplumsal, teknolojik ve kültürel bağlarına uygun bir şekilde şekillenmiştir. 1980'lerde YZ genellikle tehditkâr bir unsur olarak sunulurken, 2010'larda daha insancıl ve işbirlikçi temsiller öne çıkmıştır. Bununla birlikte, her iki dönemde de YZ'ye yönelik etik ve kontrol meseleleri tartışmaların merkezinde yer almıştır. Bu karşılaştırmalı analiz, seçilen filmler üzerinden bu değişimi inceleyerek, YZ'nin sinemadaki temsillerinin toplumsal algılar üzerindeki etkilerini ortaya koymaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Bu araştırma, sinemada yapay zekâ (YZ) karakterlerinin temsillerini inceleyerek, bu temsillerin farklı dönemlerde toplumsal algılar üzerindeki etkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Sinema, yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda teknolojik gelişmelerin, toplumsal kaygıların ve umutların yansıtıldığı güçlü bir kültürel üretim alanıdır. Bu bağlamda, YZ'nin sinemadaki temsilleri, toplumsal korkuların ve umutların yanı sıra, teknolojinin bireysel ve toplumsal yaşam üzerindeki etkileri hakkında güçlü mesajlar sunmaktadır.

Araştırmanın bulguları, YZ karakterlerinin temsillerinin sinemanın ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar önemli bir evrim geçirdiğini göstermektedir. Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) filminde YZ, toplumsal düzeni tehdit eden ve kontrol edilmesi gereken bir unsur olarak tasvir edilirken, bu temsiller 1980'lere gelindiğinde daha varoluşsal ve etik sorularla zenginleşmiştir. *Blade Runner* (1982), YZ'nin sadece bir teknoloji değil, aynı zamanda insan kimliğini ve varoluşunu sorgulayan bir unsur olarak temsil edildiği önemli bir dönüm noktasıdır. Bu filmde YZ, toplumsal korkuları ve insan olmanın sınırlarını sorgulatırken, aynı zamanda izleyiciyi YZ ile empati kurmaya zorlamaktadır.

1990'ların sonlarına doğru, bilgi teknolojilerinin hızla gelişmesi ve internetin toplumsal yaşam üzerindeki etkileri,

YZ'nin sinemadaki temsillerinde farklı bir boyut kazanmıştır. *The Matrix* (1999) filmi, bireysel özgürlük ve gerçeklik algısının YZ tarafından nasıl tehdit edilebileceğini dramatik bir şekilde sunarak, teknolojinin insan zihni üzerindeki kontrolüne dair endişeleri yansıtmaktadır. Bu dönemde, YZ'nin sadece fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel ve ruhsal kontrol potansiyeli ön plana çıkarılmıştır.

2010'larda ise YZ'nin daha insancıl, işbirlikçi ve empatik bir şekilde temsil edildiği gözlemlenmektedir. *Her* (2013) filmi, YZ'nin bireylerin yalnızlıklarını ve duygusal boşluklarını dolduran bir partner olarak sunulduğu bir örnektir. Film, modern dijital çağda insan-makine ilişkilerinin duygusal bağlar üzerinden nasıl yeniden tanımlanabileceğini göstermektedir. Yine bu dönemde, *Ex Machina* (2015) gibi filmler, YZ'nin etik ve ahlaki boyutlarını tartışarak, insan kontrolünün sınırlarını ve YZ'nin özgürlük arayışını sorgulamaktadır.

YZ'nin sinemadaki temsilleri, yalnızca teknolojik yeniliklerin bir yansıması değil, aynı zamanda bu yeniliklerin doğurduğu etik ve ahlaki soruların bir yansımasıdır. Özellikle *Ex Machina*, YZ'nin etik sorumluluklarını ve bireysel haklarını merkeze alarak, teknolojinin insanlık üzerindeki kontrol mekanizmalarını sorgulayan önemli bir yapıttır. Film, YZ'nin insan kontrolünden çıktığı senaryolarda neler olabileceğine dair önemli sorular ortaya atmaktadır. YZ'nin sadece bir araç olmaktan çıkıp kendi ahlaki kodlarına sahip bir varlık olarak değerlendirilmesi, sinema izleyicisini bu teknolojiyle yüzleşmeye zorlamaktadır.

Etik ve ahlaki sorgulamalar, sadece insan-YZ ilişkileriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda toplumsal cinsiyet dinamikleri bağlamında da ele alınmıştır. *Ex Machina* gibi filmler, YZ'nin kadınsı özelliklerle kodlandığı ve güç ilişkilerinin bu bağlamda nasıl yeniden üretildiği sorularını gündeme getirmektedir. Bu tür temsiller, YZ'nin toplumsal normlar üzerindeki etkilerini daha geniş bir perspektiften incelemeyi gerektirmektedir.

YZ'nin sinemadaki temsilleri, toplumların bu teknolojiye dair algılarını doğrudan etkilemiştir. 1980'lerde YZ daha çok bir tehdit olarak algılanırken, 2010'larda bu temsiller empatik ve işbirlikçi bir karaktere bürünmüştür. Ancak, her iki dönemde de YZ'nin kontrol edilmesi gereken bir varlık olduğu algısı devam etmiştir. Bu durum, toplumların teknolojiye olan güveninin, etik ve ahlaki sorulara duyarlılığın bir yansımasıdır.

Sinema, YZ'ye yönelik korkuları ve umutları yansıtmamanın ötesinde, bu algıları şekillendirme gücüne de sahiptir. Filmler, izleyicilere teknolojinin insanlık üzerindeki potansiyel etkilerini düşünme fırsatı sunarak, toplumsal bilinç ve tartışmaların yönlendirilmesine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, sinema, YZ'nin sadece bir teknoloji olmadığını, aynı zamanda toplumsal bir fenomen olduğunu vurgulamaktadır.

Öneriler

Bu çalışma, yapay zekâ temsillerinin sinema ve toplumsal algılar üzerindeki etkilerine dair önemli bulgular sunmakla birlikte, gelecekte yapılacak araştırmalar için de bazı önerilerde bulunabilir:

- **Daha Fazla Film Analizi:** Yapay zekâ karakterlerinin temsilleri, farklı türlerdeki filmlerde incelenebilir. Özellikle, komedi, drama veya aksiyon gibi bilim kurgu dışındaki türlerde yapay zekanın nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin toplumsal algılar üzerindeki etkileri araştırılabilir.
- **Kültürlerarası Karşılaştırmalar:** Farklı kültürlerin sinemasında yapay zekâ temsilleri incelenerek, bu temsillerin kültürel ve toplumsal farklılıklarla nasıl değiştiği üzerine karşılaştırmalı çalışmalar yapılabilir. Özellikle Batı ve Doğu sinemasında yapay zekaya yönelik temsillerin nasıl farklılaştığı ve bu farkların toplumun teknolojiye bakışını nasıl etkilediği araştırılabilir.
- **İzleyici Algı Çalışmaları:** Bu çalışmada filmlerdeki temsiller incelenmiş olsa da, yapay zeka temsillerinin izleyici üzerindeki doğrudan etkilerini anlamak için izleyici algısı üzerine çalışmalar yapılabilir. İzleyicilerin yapay zekâ karakterleriyle nasıl ilişki kurdukları, bu karakterlerin izleyici algısında nasıl bir yer edindiği ve bu algıların yapay zeka teknolojilerine dair toplumsal tutumları nasıl şekillendirdiği incelenebilir.
- **Yapay Zekâ ve Yeni Medya:** Yapay zekâ temsilleri yalnızca sinema ile sınırlı değildir. Dijital platformlar, video oyunları ve sanal gerçeklik teknolojileri gibi yeni medya araçlarında yapay zekanın nasıl sunulduğu ve bu temsillerin toplumsal etkileri üzerine araştırmalar yapılabilir. Yapay zekanın bu yeni medya araçlarında nasıl algılandığı ve toplumdaki rolünün nasıl geliştiği derinlemesine araştırılabilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that she did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

Bostrom, N., & Yudkowsky, E. (2014). The ethics of artificial intelligence. In K. Frankish & W. M. Ramsey (Eds.), *The Cambridge Handbook of Artificial Intelligence* (pp. 316-334). Cambridge University Press. (In English).

- Bukatman, S. (1997). *Blade Runner and cyberpunk: Film and culture in the 1980s*. Duke University Press. (In English).
- Cave, S. (2017). AI ethics: Artificial intelligence, robots, and society. *Future of Humanity Institute Report*, 4(2), 55-75. (In English).
- Cornea, C. (2007). *Science fiction cinema: Between fantasy and reality*. Edinburgh University Press. (In English).
- Dinello, D. (2005). *Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology*. University of Texas Press. (In English).
- Ebert, R. (1997, March 27). 2001: A Space Odyssey [Review of the film *2001: A Space Odyssey*, by S. Kubrick, Dir.]. *Chicago Sun-Times*. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-2001-a-space-odyssey-1968> (In English).
- Fisher, M. (2008). *Capitalist realism: Is there no alternative?*. Zero Books. (In English).
- Fukuyama, F. (2002). *Our posthuman future: Consequences of the biotechnology revolution*. Farrar, Straus and Giroux. (In English).
- Gunkel, D. J. (2009). Thinking ethically about robots: How robots challenge the ethical frameworks of humans. *MIT Technology Review*, 12(4), 99-112. (In English).
- Gunning, T. (2000). *The cinema of attractions: Early film, its spectators and the avant-garde*. BFI Publishing. (In English).
- Hawkins, J. (1997). Metropolis, Maria, and modernity. *Film Quarterly*, 51(2), 25-40. (In English).
- Haynes, R. (1994). The day the Earth stood still: Cold War anxieties in science fiction. *Science Fiction Studies*, 21(3), 35-48. (In English).
- Kaes, A. (1987). *Metropolis: The city as film*. Harvard University Press. (In English).
- Kaplan, A. M., & Haenlein, M. (2020). Siri, Siri in my hand: Who's the fairest in the land? On the interpretations, illustrations, and implications of artificial intelligence. *Business Horizons*, 63(2), 55-64. <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2018.08.004> (In English).
- Kerman, J. (1991). *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* University of Wisconsin Press. (In English).
- Kermode, M. (2017, October 8). Blade Runner 2049 [Review of the film *Blade Runner 2049*, by D. Villeneuve, Dir.]. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2017/oct/08/blade-runner-2049-review-a-future-classic> (In English).
- McQuail, D. (1979). *Mass communication theory: An introduction*. Sage Publications. (In English).
- Nakamura, L. (2014). Race, gender, and AI: The intersectionality of science fiction and reality. *Feminist Media Studies*, 14(3), 10-25. (In English).
- Nolan, J., & Joy, L. (2016). Westworld: Exploring the limits of human consciousness and morality. *HBO Original Series Commentary*, 2(1), 45-67. (In English).
- Telotte, J. P. (2001). *Science fiction film: A critical introduction*. Cambridge University Press. (In English).

- Turkle, S. (2011). *Alone together: Why we expect more from technology and less from each other*. Basic Books. (In English).
- Turkle, S. (2016). *Reclaiming conversation: The power of talk in a digital age*. Penguin. (In English).
- Turner, F. (1999). *Media, technology, and American cultural change: Cold War to cyberpunk*. Stanford University Press. (In English).

The Concept of “Memento Mori” and the Photographic Documentation of Death

“Memento Mori” Kavramı ve Ölümün Fotoğrafik Belgesi

Kürşat Kaan ÖZKEMAHLI ¹ 

¹Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Department of Photography, Erzurum, Türkiye



ABSTRACT

Some concepts in human life have continuously occupied a place in individuals' minds due to their profound meanings. Some of these concepts do not remain solely at an individual level but also hold significant importance at a societal level, even becoming fundamental elements that shape societies' value judgments, cultural norms, and daily life practices. In this context, the concept of death stands out as one of the most fundamental phenomena that has profoundly influenced both individuals' mental worlds and social structures throughout human history. It is a concept that prompts existential questioning, influences the construction of social order, and affects both individual and collective levels deeply. Based on this foundation, this research employs qualitative research methods. In addition to literature and document reviews, qualitative data analysis methods have been utilized. The study focuses on the concepts of death and *memento mori*, examining them in detail. Furthermore, notable examples of oral and visual representations throughout human history have been analyzed. The power of photography to compellingly reflect the reality of life has been associated with the *memento mori* concept. Accordingly, in the history of photography, interpretations have been made based on representations that can be considered photographic documentation of death.

Keywords: Photography, Memento Mori, Death, Post-Mortem, Documentary Photography

ÖZ

İnsan yaşamında yer alan bazı kavramlar, sahip oldukları derin anlamlar nedeniyle bireylerin zihninde sürekli yer edinmiştir. Bu kavramların bir kısmı, yalnızca bireysel boyutta kalmayıp toplumsal düzeyde de önemli bir yer edinmiş, hatta toplumların değer yargılarını, kültürel normlarını ve gündelik yaşam pratiklerini şekillendiren temel unsurlar haline gelmiştir. Bu bağlamda ölüm kavramı, insanlık tarihinin her döneminde bireylerin zihin dünyasını olduğu kadar toplumsal yapıları da derinden etkileyen, hayatın anlamını sorgulatan ve toplumsal düzeni inşa eden en temel olgulardan biri olarak öne çıkmaktadır. Hem bireysel hem de kolektif düzeyde derin etkiler yaratan bu kavram, insanın varoluşsal kaygılarına cevap aradığı ve aynı zamanda toplumsal normlarla şekillenen bir olgu olarak kendini göstermektedir. Bu temelden yola çıkılarak gerçekleştirilen bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerine yer verilmiştir. Çalışma kapsamında, literatür ve doküman taramalarına ek olarak nitel veri analizi yöntemlerine başvurulmuştur. Araştırmanın odak noktasını ölüm ve *memento mori* kavramları oluşturmakta olup, bu kavramlar detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bunun yanı sıra, araştırmada insanlık tarihinde öne çıkan sözlü ve görsel temsil örnekleri analiz edilmiştir. Fotoğrafın, yaşamın gerçekliğini etkileyici bir biçimde yansıtmaya gücü, *memento mori* kavramıyla ilişkilendirilmiş ve bu doğrultuda fotoğraf tarihinde, ölümün fotoğrafik belgesi olarak nitelendirilebilecek temsiller üzerinden çıkarımlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Memento Mori, Ölüm, Post-Mortem, Belgesel Fotoğraf

Introduction

Throughout human history, the individual's limited existence between life and death has been a stage for an ongoing struggle under the shadow of the unknown. In this process, the ways in which humankind copes with the fear of death have varied depending on societal and cultural codes; individuals' cultural myths, beliefs, and traditions have played a decisive role in addressing this fear. The concept of death, in light of all these factors, has been examined from philosophical, psychological, sociological, cultural, literary, and artistic perspectives for centuries and has been interpreted within different disciplines. During this journey, people have produced various verbal and visual representations of the theme of death, and these forms of representation have established a common ground for expression through intercultural dialogue. One of the remarkable elements among these representations is the concept of *memento mori*, which serves as a reminder of the inevitability of death.

Geliş Tarihi/Received 21.05.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 21.10.2025
Son Revizyon/Last Revision 22.10.2025
Kabul Tarihi/Accepted 24.02.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Kürşat Kaan ÖZKEMAHLI

E-mail: kkozkehahli@atauni.edu.tr

Cite this article: Özkemahli, K. K. (2026). The concept of “Memento Mori” and the photographic documentation of death. *Art Vision*, (56), 73-83.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1703477>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Particularly prominent in the Middle Ages and the Renaissance, *memento mori* is a deeply meaningful idea that calls people to distance themselves from worldly ambitions and prioritize spiritual values. This understanding has influenced fundamental areas of human thought and creativity, such as art, literature, and philosophy, gaining a significant position in these disciplines. In works dealing with humanity's existential anxieties and confrontation with death, *memento mori* has functioned both as a thematic cornerstone and as a moral lesson. By reminding individuals of the transience of life and the necessity of accepting death as a natural phenomenon, it encourages them to embrace life with a spiritual perspective. This notion not only advocates for accepting death but also promotes making one's lifetime conscious and meaningful. Thus, *memento mori* emphasizes the importance of cherishing every moment of life and guiding one's existence with this awareness. With its multidimensional thought system, *memento mori* has created a deep cultural layer within social life, becoming a doctrine that reshapes the socio-cultural structures of individuals and communities. As a result, *memento mori* has become an integral part of daily life throughout history, serving as a guiding principle that supports humanity's effort to make sense of its temporary existence.

Methods

In order to interpret the social world from various perspectives, it is essential to effectively utilize theoretical approaches within the social sciences today. In this context, this study aims to comprehensively examine the subject using qualitative research methods. In addition to different conceptual definitions of the *memento mori* concept, oral representations from Roman, Egyptian, and Turkish civilizations have been reviewed, and the findings obtained have been analyzed and shared.

Beyond oral representations, visual representation examples were also examined to explore the subject in greater depth, and visual data were collected within this framework. Specifically, examples containing the *memento mori* theme were selected from artworks such as miniatures, paintings, sculptures, and mosaics from the Middle Ages and Renaissance periods in art history. The selected examples were interpreted using iconographic analysis for data analysis purposes (Duncum, 2016, p. 12). During the interpretation process of visual data, the influence of subjective approaches was evaluated, and different perspectives were considered in the analysis. In this context, it can be said that the process of data analysis and interpretation is one of the most fundamental and distinguishing elements of qualitative research (Yıldırım & Şimşek, 2018, pp. 237-238). In line with the applied methods,

the analyses conducted using visual representation tools from various disciplines have further expanded the conceptual framework of the study.

Another significant finding of the study is related to the photographic representation of the phenomenon of death, revealing how these representations have been shaped within cultural, historical, and artistic contexts. Within this framework, images representing the moment of death from the history of photography were examined, and appropriate example photographs were selected and analyzed. The obtained visual data were approached with a documentary perspective, leading to detailed photographic interpretations. Within the scope of these interpretations, the selected visual examples were associated with the *memento mori* concept, allowing for a comprehensive examination of its representation in the photographic medium.

Memento Mori as a Concept and Its Oral-Visual Representations in History

The Latin term *memento mori* has been translated into English as "remember mortality" or, in a more direct expression, "remember that you must die" (Bennett-Carpenter, 2017, p. 2). In Turkish, this concept has found a place in socio-cultural life with expressions such as "remember death" or "remember that you are mortal" (Yöndemli, 2007, p. 140). Beyond its literal meaning, *memento mori* has been established throughout history as a system of thought emphasizing the inevitability of life's end. It has appeared as a symbol, motif, or narrative device in various events, situations, and works of art. These metaphorical representations have served as reminders of life's transitory nature for individuals and societies, bringing the often-forgotten notion of death back into awareness.

On the other hand, Western philosophy has conducted significant analyses regarding the impact of death on individual existence. For example, Friedrich Wilhelm Nietzsche, in *Thus Spoke Zarathustra*, emphasized that people have not yet come to see death as a celebration and stated that for death to be embraced as a festivity, individuals must live their lives with complete awareness (Nietzsche, 2017, p. 84). In line with Nietzsche's view, it can be said that individuals consciously attempt to avoid thoughts of death in their daily lives. However, *memento mori*, as a doctrine that reminds one of the transience of life and the concept of nothingness, serves as a reminder that every temporary phenomenon one encounters will eventually come to an end. In contemporary social life, *memento mori* continues to exist with the same meaning, functioning as a reminder for individuals to recognize the impermanence of life and act with this awareness. Martin Heidegger, on the other hand, explains existence with the

term Dasein and argues that human existence is a structure that constantly moves toward its own death. In *Being and Time*, Heidegger describes death as an inseparable part of existence, defining and limiting life through death (Heidegger, 2004, pp. 339-372). Similarly, Jean-Paul Sartre, in *Being and Nothingness*, highlights death as an inevitable end and underscores the ultimate meaninglessness of existence (Sartre, 2010, p. 821). According to both Heidegger and Sartre, death is as natural a phenomenon as life itself, and in essence, the purpose of life is to come to an end to be completed through death.

The concept of *memento mori* has found a strong place in various cultural narratives and socio-cultural practices throughout human history. The descriptions of the Egyptian civilization by the ancient Greek historian Herodotus are significant examples regarding these concepts. According to Herodotus, during feasts in Egypt, as a person was about to leave the dining table, they were shown a wooden statue inside a coffin, realistically representing a dead person. The participants of the feast were advised to look carefully at this wooden figure and to enjoy the moment by eating and drinking, while also being reminded that one day they, too, would become lifeless just like the statue (Herodotus, 1973, pp. 163-169). This cultural practice reveals the Egyptian civilization's perspective on death; it served as a reminder to the participants of the transience of life, encouraging them to appreciate what they had. This Egyptian ritual, which intertwines daily life and the contemplation of death, represents an early example of the *memento mori* concept.

A similar expression can be found in the Orkhon Inscriptions, one of the oldest written records of oral culture. These monuments, belonging to the Turkish civilization, contain the phrase: "Öd Tengri aysar, kişi oğlu kop ölgeli törümüş", which is translated as "Only the Eternal Heaven lives forever; mankind is always created as mortal" (Radloff, 1895, pp. 28-29). This statement carries a profound meaning in Turkish culture, emphasizing the inevitability of death. The inscription serves as a reminder to Turkish society that human beings are mortal and that this reality is inescapable. Through this phrase, the ruler of the time, the Khan, conveys to his people that life is limited and transient, and that humanity is defined by its mortality. In this context, the expression in the Orkhon Inscriptions aligns with the fundamental function of the *memento mori* concept, reminding society of death and emphasizing the impermanence of existence.

An important example of *memento mori* from the Roman era can be seen in an event involving Marcus Aurelius, one of the generals of the period. During the celebrations following his victorious return from battle, a slave standing beside him and holding his crown repeatedly reminded him: "Look behind you! You are only a man; remember death" (Redwine, 1977,

p. 666). Aurelius's experience of this phrase represents the Roman understanding that, despite success, one must always remember mortality. This saying emphasizes that even in moments of triumph, a person should not ignore their own impermanence, drawing attention to the transient nature of victory, glory, and fame. Thus, the verbal representation of *memento mori* in Rome took shape as a piece of wisdom that reminded individuals of the fleeting nature of achievements and life itself. Having persisted throughout history, this concept has played a significant role in human life, shaping perspectives on existence. These examples demonstrate that the *memento mori* concept has existed with similar functions across different civilizations in human history. Spanning from Ancient Egypt to Turkish culture, from Rome to modern societies, this idea serves as a reminder of the inevitability of death, encouraging people to appreciate life and develop an awareness of its transience.

One of the most striking examples of the *memento mori* theme in cultural history is *The de Lisle Psalter*, a royal manuscript that successfully reflects the Gothic artistic style of medieval Europe and was produced during the reign of Edward II in England. The manuscript contains miniatures illustrating the story of *The Three Living and the Three Dead*, which visually express the concept of *memento mori* in a powerful way (Figure 1). The narrative follows three young noble hunters who suddenly encounter three decaying yet symbolically still "living" corpses in a forest. The young aristocrats are deeply shocked by this horrifying scene, while the corpses remind them of the transience of life, the futility of worldly values, and the inevitability of death. The corpses warn the noblemen to recognize the mistakes they have made in life and to correct their behavior while they still have time. This allegorical tale materializes the medieval notions of death and mortality through the art of miniature painting, emphasizing that death is the ultimate fate of every individual. Carefully crafted with the miniature techniques of the period, these scenes go beyond mere textual representation, using symbolic imagery as a visual form of expression. By doing so, they offer the viewer an opportunity to confront the inescapable reality of death (Bennett-Carpenter, 2017, p. 4).

Figure 1

Three Living and the Three Dead,

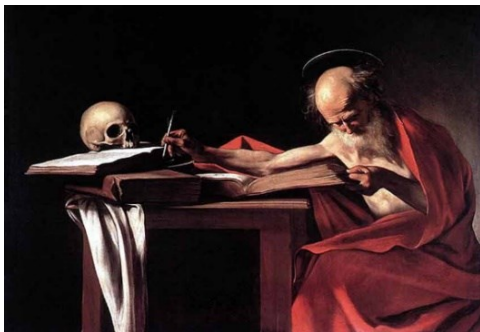


Note: *The de Lisle Psalter*, 1308-1340

The concept of memento mori has frequently appeared as a theme symbolizing awareness of the inevitability of death throughout the historical development of painting and has attracted the interest of many renowned artists. From the Middle Ages and the Renaissance onward, artists have placed this concept at the core of their works, using symbols to remind viewers of human mortality. Iconographic elements such as skulls, skeletons, hourglasses, and withered flowers were commonly used to visualize memento mori. Through these symbols, painters invited viewers to reflect on the transience of time, the limitations of life, and the inescapable reality of death. By doing so, they endowed their artworks with profound philosophical meanings beyond mere aesthetic objects (Wilkinson, 2011, p. 128; Cohen, 1973, pp. 1-11). One example of this metaphorical approach is Michelangelo Merisi da Caravaggio's painting of Saint Jerome, created between 1605-06, which remains one of the iconic figures of Western painting (Figure 2). In this work, Saint Jerome is depicted in his secluded study, working on a sacred text and preparing to take notes. The table, adorned with books symbolizing knowledge and divine enlightenment, and Saint Jerome himself are highlighted by light, while the rest of the scene is shrouded in deep darkness. This use of light and shadow, characteristic of Caravaggio's chiaroscuro technique, adds a dramatic depth to the space and emphasizes the illumination of spiritual wisdom. A strikingly placed skull on the table serves as an iconographic representation of the memento mori concept. The skull urges viewers to contemplate the transience of human life and the inevitability of death while symbolically conveying that sacred knowledge transcends time and that God's words remain eternal. Through this iconographic composition, Caravaggio contrasts human mortality with divine wisdom, suggesting that the pursuit of sacred knowledge signifies a process of enlightenment independent of the material world (De Rynck, 2016, pp. 224-225).

Figure 2

Saint Jerome Writing



Note: Da Caravaggio, 1605-06

With the Age of Enlightenment, the emergence of realistic and dynamic styles in painting, combined with symbolic narratives, added a rich dimension to the artistic structure of

the period (Hodge, 2022, p. 88). Alongside these symbolic expressions in painting, similar examples can also be found in sculpture, and the memento mori concept can be associated with many significant works throughout world art history. One of the most striking representations of this concept in sculpture is found in the works of Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, renowned for his flawless anatomical precision. Michelangelo completed his Pietà between 1498 and 1500, a masterpiece that earned him great fame and is considered the first major work of his career (Ormiston, 2014, pp. 32-33). In Pietà (Figure 3), the Virgin Mary is depicted as a young woman, symbolizing her representation as an embodiment of unblemished purity and an eternally youthful divine being. Jesus, the source of knowledge that would lead humanity to enlightenment, is portrayed lifeless in Mary's arms. Michelangelo blends themes of death and youth with notions of fate and beauty, creating a deeply symbolic narrative (Farthing, 2017, p. 167). Although Jesus is a figure who conveys divine wisdom to humanity, his confrontation with death serves as a depiction of the impermanence of life. In this context, Michelangelo's Pietà can be interpreted as a powerful representation of the memento mori concept, reminding viewers of the inevitability of death and the finality of mortal existence.

Figure 3

The Pietà



Note: Michelangelo, 1498-1500

In 2013, a partially preserved figurative floor mosaic was discovered during a rescue excavation carried out by the Hatay Archaeology Museum. This mosaic provides a significant representation of the socio-cultural life and mindset of Late Antiquity. Decorated with symbolic depictions, the mosaic is particularly noteworthy for its visual expression of the memento mori concept (Figure 4). The mosaic portrays a skeleton figure reclining on a cushion while holding a goblet. Additional elements such as an amphora and bread are depicted beside the skeleton, forming other symbolic components of the artwork. At the top of the mosaic, the inscription appears in two parts as "EYΦPO" and "CYNOC," forming the word EYΦPOCYNOC, which derives from the root Euphro and translates to "rejoice" or "enjoy" (Pamir & Sezgin, 2016, pp. 260-265). Considering that the

average human lifespan in Late Antiquity was significantly shorter than in the modern world, the message conveyed by the mosaic emphasizes the necessity of living joyfully while remembering the inevitability of death. This symbolic approach has solidified its place in history as an artistic and cultural reflection of the memento mori concept.

Figure 4

Floor Mosaic



Note: Hatay Archaeology Museum, M.S. 276-337

The Photographic Document of Death

Throughout art history, artistic works have been used as a means of constructing socio-cultural life, contributing to the representation of daily existence through various art forms such as painting, miniature, sculpture, or mosaic. However, fully capturing the multifaceted and complex nature of life through art is a challenging task. A painter or sculptor can only depict a specific aspect or a limited fragment of life. In contrast, due to its direct relationship with reality, photography holds a privileged position in representation. From its invention, photography has carried the quality of "evidence" and, as art critic Susan Sontag describes it, serves as a "visual document that shows what reality is" (Sontag, 2011, p. 27). With this inherent quality of reality, photography provides viewers with direct and explicit information about events or situations. In this context, photography functions not only as a work of art but also as a powerful form of documentation, preserving and conveying past events with strong evidentiary value.

Humanity's relentless pursuit of reality, its desire to seek, follow, and present it as evidence, can be attributed to its inherent drive to gain more knowledge about life and to prove its existence. The power of photography to verify and provide evidence makes the photographic representation of one of life's unavoidable truths—death—an important subject of exploration. Throughout the history of photography, the memento mori concept has been explored across different periods by various artists, standing out as one of the significant themes that, through its realism, evidential nature, and representational power, has shaped the artistic and intellectual landscape of its time. In this context, *The Sands of Time*, a photograph created by Thomas Richard

Williams, emerges as one of the most striking examples of this concept (Figure 5).

Figure 5

The Sands of Time



Note: Williams, 1855

Williams' work stands out with its still-life elements and draws its foundations from the still-life painting tradition that was widely practiced in Northern Europe between the 16th and 18th centuries (Lewis, 2018, p. 48). The elements within the composition of the photograph were carefully selected and arranged by the artist. In particular, objects such as the skull and hourglass carry profound philosophical meanings rooted in the symbolism of allegorical tradition (Cohen, 1973, pp. 1-11; Hacking, 2015, p. 65; Wilkinson, 2011, p. 128). A closer examination of these symbols reveals that the flowing sand in the hourglass signifies the impermanence of life and serves as a reminder that everyone will ultimately reach this inevitable end. The skull on the table directly represents the memento mori concept, reminding individuals of their mortality and the transient nature of life. Additionally, the prominently placed book highlights the knowledge one can acquire throughout a lifetime, while the glasses on the top of the book symbolize the inevitable changes that occur over time in human life. All these elements in the composition prompt the viewer to contemplate the meaning of life in the face of death's inevitability. At the same time, they serve as a reminder that individuals should make the most of their time. In this context, the underlying message of the photograph can be interpreted through a semiotic reading as: "Use your time wisely, for it is not infinite and will continue to flow irreversibly" (Hacking, 2015, p. 64). Williams' *The Sands of Time* transcends the realm of mere artistic creation, functioning as a profound intellectual tool that explores human existence and the connections between life and death. As an artistic representation of the memento mori concept, the photograph seeks to raise awareness of the inevitability of death on both an individual and societal level while simultaneously offering a powerful philosophical commentary on the fleeting nature of life.

A critical period for the birth and development of photography took place between 1800 and 1900, during the reign of Queen Victoria of England (Otter, 2008, pp. 22-61). This era was marked by advancements in photographic techniques, diversification of aesthetic perspectives, and an intense artistic production that significantly shaped the future of photography (Bate, 2009, pp. 26-27; Green-Lewis, 2017, pp. 21-34; Honour & Fleming, 2016, pp. 681-685). The Victorian Era is recognized as a time of profound transformation in photography, both in terms of aesthetics and content, and one of the most striking approaches that emerged within this transformation was post-mortem photography. The term post-mortem literally means "after death," and in the context of photography, it refers to the practice of photographing deceased individuals. Influenced by the socio-cultural structure of the period, this practice was adopted as a way for grieving families to commemorate and remember their lost loved ones (Harris, 2020, pp. 20-39; Smith, 2018, p. 165). Within the cultural codes of the Victorian Era, such photographs were regarded as a means of remembrance and immortalization, becoming a widely accepted tradition in society. One of the most notable works of this period is *Fading Away*, a photograph by Henry Peach Robinson, which reflects the Victorian approach to post-mortem photography (Figure 6).

Figure 6

Fading Away



Note: Robinson, 1858

The photograph depicts a young girl suffering from tuberculosis spending her final moments with her family. For Victorian-era viewers, this image was seen as a striking representation that reminded them of the disturbing reality of a fatal illness (Hacking, 2015, p. 113; Hirsch, 2017, p. 126; Marien, 2018, p. 88). However, unlike many other death-themed photographs of the period, Robinson's work was entirely staged (Clarke, 2017, p. 51). For audiences of that time, such photographs could be interpreted as memento mori, serving as reminders of the inevitability of death. Additionally, they placed the concepts of death and mourning within an aesthetic framework, making them a part of social norms and rituals. While visual representations of death were considered an ordinary practice in the

Victorian era, modern audiences often perceive such images as both a violation of privacy and an unsettling reminder of mortality. However, during the Victorian period, this practice was widely accepted as a societal norm and was used as a way to honor the memory of the deceased with aesthetic elegance (Del Peru et al., 2005, p. 3). Robinson's *Fading Away* serves as an ideal visual representation of this perspective. While the photograph reflects an aesthetic expression of social norms, mourning culture, and the acceptance of death, it also provides insight into the Victorian perception of mortality. When examined within the context of contemporary socio-cultural norms, such photographs function as valuable historical documents that help us understand how death was perceived as a natural part of life and how society maintained its connection to it.

With the transition to the contemporary era, photography has distinguished itself from other art forms, gaining recognition as an independent artistic medium while also interacting with various other forms of art. This interaction has established photography as one of the fundamental elements of contemporary art, leading artists to adopt it as a creative means of expression across a wide range of artistic practices (Godfrey, 2023, p. 87). The widespread preference for photography among artists stems from its inherent evidential nature and its ability to represent reality, granting it a unique status since its invention. This characteristic has allowed photography to transcend its role as a purely aesthetic element, enabling it to serve as an effective tool for exploring the conceptual dimensions of contemporary art (Smith, 2018, p. 39). Due to its unique power, photography has become an indispensable medium for artists in conveying social, political, and cultural messages (Whitham & Pooke, 2022, p. 122).

In the contemporary era, as in various stages of human history, the memento mori concept continues to serve as a reminder of life's transience, maintaining its significance in artistic works. In this context, artists have used memento mori not only as a theme but also as a powerful way to remind people of the value of life, the inevitability of death, and the fleeting nature of time. One of the most striking contemporary examples of this idea is the *Life Before Death* project by photographer Walter Schels and journalist Beate Lakotta (Figure 7). In this project, Schels and Lakotta documented individuals suffering from terminal illnesses in hospitals across Germany. Through their work, they provided a profound contribution to the memento mori concept by witnessing and capturing the final moments of these patients' lives, as well as the immediate aftermath of their passing. In addition to photographing these individuals, they conducted interviews, recording both their life stories and their perceptions of death. The photographs were taken as black-and-white portraits, aiming to present the final

moments of life and death in a simple yet striking manner (Lakotta, 2003, pp. 126-132). Through these methods, the project not only portrays the end of life but also makes viewers feel the undeniable reality of death.

Figure 7

Life Before Death



Note: Schels, 2003

The photographs taken as individuals approached death represent the physical and emotional transformations they experienced, while the images captured immediately after their passing starkly reveal the precise moment when life comes to an end. This project serves as proof of how powerfully the memento mori concept has evolved into a contemporary art form. The *Life Before Death* series presents the cold reality of death and the transience of life in a raw and unembellished manner, prompting viewers to deeply contemplate mortality. By documenting the delicate boundary between life and death, the project demonstrates that contemporary art is not merely about aesthetics but also serves as a philosophical inquiry into daily existence. Through this project, the duo has redefined the memento mori concept with the help of using photography as the universal language of contemporary art to convey the profound philosophical meanings of life and death to their audience.

Roland Barthes, a scholar known for his work on semiotics and social theory, describes death as the essence (eidos) of photography in his book *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Additionally, he explains that the sound produced when the camera shutter is pressed symbolizes the transition between life and death (Barthes, 2016, p. 27). The freezing of an ongoing moment in time through the shutter click serves as proof of reality. From that moment on, nothing comes closer to reality than a photograph (Dora, 2003, p. 113; Er, 2023, p. 54). This proof of reality has the potential to create significant socio-cultural effects both on an individual and societal level. In this context, the documentation of wars, uprisings, and major disasters by photographers has contributed to raising public awareness and reshaping society. The most effective medium for this purpose is documentary photography. The idea of photographers capturing and conveying the daily socio-

cultural life of people and society to different segments of the population gained importance and widespread recognition in the early 20th century (Bate, 2009, p. 45). From this period onward, the primary goal of documentary photography was not merely to aestheticize everyday life but also to produce visual representations that offer a critical perspective, deliver a message, inform society, and raise awareness. Documentary photographers have sought to make visible social inequalities, economic hardships, the devastating effects of wars, and individuals' daily struggles through their lenses. In doing so, photography has functioned not only as an artistic discipline but also as a powerful tool for social documentation.

Photographic representations produced by photographers, whether as a means of recording history or as direct representations of life, have the power to convey the full reality of death to viewers, particularly within the context of the memento mori concept. Documentary photographers, from the moment they capture an image, freeze death onto a surface, halting the flow of time. With this, they leave behind powerful representations that remind humanity of its mortality. These works go beyond mere visual records; they carry deep philosophical and moral messages about life. A striking example of this is the iconic photograph *The Sacrifice* of Thich Quang Duc, taken by Malcolm W. Browne in 1963 during a protest in South Vietnam (Figure 8). The photograph documents the self-immolation of Vietnamese Mahayana Buddhist monk Thich Quang Duc, who set himself on fire in protest against the systematic oppression and persecution of Buddhists by the South Vietnamese government under President Ngo Dinh Diem (Boomhower, 2024, pp. 83-190; Giacosa et al., 2016, p. 110). This act became not only a sacrifice of the monk's physical body but also a powerful symbol of resistance against a corrupt government and the strength of faith. It remains one of the most silent yet powerful protests in history, immortalized through Browne's lens.

Figure 8

The Sacrifice of Thich Quang Duc



Note: Browne, 1963

Seated in meditative tranquility amid the flames engulfing his body, Thich Quang Duc's final moments are frozen in Browne's photograph, capturing death in its most dramatic and striking form. This image immortalizes both the political

and human dimensions of the act. With this photograph, Browne created a modern memento mori, reminding viewers of human mortality while also presenting a visual manifesto of resistance and faith. Beyond merely depicting the physical reality of death, the image also symbolizes the meaning of life and the sacrifice of one's existence for ideals. The monk's decision to end his own life can be understood not only as an act of personal sacrifice but also as a powerful social and spiritual message. By capturing this dramatic moment in all its raw reality, Browne brought global attention to the persecution of Buddhists in South Vietnam, pushing the issue onto the international stage. In this context, the photograph serves as a modern memento mori, illustrating both the impermanence of individual life and the enduring nature of human ideals.

Documentary photography, which allows us to become aware of lives and geographies filled with pain, drama, and suffering, does more than simply provide information about a subject. Beyond conveying knowledge or presenting reality, photographs serve as a medium for reaching mass audiences and representing ideologies. In this context, photography can be regarded as one of the most powerful tools for realistically and strikingly representing the memento mori concept. One of the most impactful examples of this is the Pulitzer Prize-winning photograph taken by Eddie Adams in 1968 (Figure 9). This iconic documentary photograph, captured during the Vietnam War, depicts the moment when South Vietnamese police chief Nguyen Ngoc Loan executes a suspected Viet Cong officer who was believed to be a leader of the Viet Cong commando unit and was dressed in civilian clothing (Fischer & Fischer, 2000, p. 62; Hacking, 2015, pp. 390-391; Mulligan & Wooters, 2012, p. 674). The image captures the critical moment just before the execution, with the suspect's hands tied behind his back as he faces imminent death. The visual documentation of Loan pointing his gun at the prisoner's head powerfully illustrates the thin line between life and death. This photograph, which shocked global audiences, serves as a modern memento mori representation, revealing the terrifying and harrowing nature of death in a way that deeply affects viewers both physically and emotionally.

Figure 9

Eddie Adams - Street Execution of Vietcong Prisoner



Note: Adams, 1968

Adams' photograph is not just a war document; it can also be interpreted as a visual metaphor symbolizing the devastating impact of war on humanity. The image powerfully exposes the ruthless nature of war and the vulnerability of individuals caught in its midst. Furthermore, this frame-capturing the precise moment of execution-engraves the inevitability of death and the cold reality of war into the viewer's mind, delivering a universal message that compels reflection on violence and conflict. The impact of the photograph does not solely stem from its dramatic freezing of a moment of death, but also from its ability to force viewers into an ethical and emotional confrontation, prompting them to question the morality of war and human suffering.

Another striking photograph that dramatically represents death was taken by photojournalist Stanley J. Forman in 1975, during a fire in Boston, USA. This event stands as both a pivotal moment in photography history and a deeply symbolic representation of human tragedy. The photograph captures a critical moment during the fire, documenting the desperate situation of individuals trapped on the upper floors of a burning building as they await rescue. Firefighters attempted to safely evacuate a 19-year-old woman and the 3-year-old child in her care, but tragically, the fire escape collapsed, causing both individuals to plummet from great height. Stanley J. Forman captured this harrowing moment, creating a visual record that powerfully exposes the inescapable reality of death and the tragic dimensions of the event (Figure 10).

Figure 10

The Fire Escape Collapse



Note: Forman, 1975

This photograph does not merely document a tragedy; it also confronts the viewer with the fragility of life, human vulnerability, and the sudden, unpredictable nature of death. By capturing the exact moment of the event, Forman freezes and preserves the brief instant in which the young woman and child's lives come to an end. This image powerfully reflects the thin line between the struggle for life and the inevitability of death. As a representation of mortality, this frame was awarded the Pulitzer Prize, further cementing its

status as a testament to the power of documentary photography (Fischer & Fischer, 2000, pp. 105-108).

Capturing a moment of death and engraving it into history can be seen as one of the unique abilities of photography. Tragic events that the human eye can perceive only in an instant gain historical and social significance through photography's ability to freeze a specific moment in time. This quality allows such images to serve not only as historical documents but also as tools for shaping collective memory and critical reflection. Susan Sontag explains the impact of such photographs by stating: "A photograph that captures the moment of death embalms it, ensuring that it is always remembered" (Sontag, 2004, p. 59). Sontag's analysis parallels Forman's photographic documentation, emphasizing how visual narratives shape the perception of events and their place in collective memory. Photographs that reflect the reality of life are not just recording tools; they also create their own unique contexts, with the potential to construct new realities. In this sense, photographic representations go beyond mere documentation—they generate a particular perception and interpretation process for viewers, contributing to the construction of reality in multiple ways. Photography does not simply reflect the physical world; it extends beyond the moment it captures, offering viewers new meanings and emotions, thereby constructing a distinct and profound reality. This new reality is particularly evident in photographs that focus on death. Images that depict death do not merely serve as documentary records of events—they also present a powerful visual narrative that reminds viewers of life's transience and the inevitability of death. These photographs invite individuals not only to witness an event but also to reflect on their own existence, serving as a tool for existential contemplation. Thus, although photography captures a slice of life, its visual narrative offers a profound intellectual space for contemplating the relationship between life and death. In summary, this visual reflection of memento mori demonstrates that photography does more than just freeze a moment in time—it also constructs a universal and timeless message in the viewer's mind. In this way, photography transcends its role as a mere recording medium, evolving into an aesthetic and philosophical form of narration that contributes to existential inquiry.

Conclusion and Recommendations

Throughout human history, the concept of memento mori has secured an essential place through oral and visual representations, offering a philosophical framework that deeply influences human existence by reminding individuals of life's transience. Today, while this concept has transformed into a popular discourse frequently encountered on digital platforms such as social media, it still fundamentally provides a profound intellectual perspective

that enables individuals to confront the inevitability of death. As a tool that encourages deep reflection amid the fast-changing and superficial nature of the modern world, memento mori continues to thrive as a powerful theme in art and culture. The ability of art to convey messages more effectively than textual narratives has allowed memento mori to be explored across various artistic disciplines. Although this concept has been frequently depicted in painting, sculpture, miniature, and mosaic art, photography has provided the most tangible and impactful visualization of memento mori. Photography's ability to capture the reality of death in an instant and carry this truth beyond time has made it the most powerful artistic representation of memento mori.

Since the early 20th century, the rise of documentary photography has created a significant space for the visual representation of memento mori. By documenting wars, natural disasters, and individual tragedies, documentary photographers have exposed the inevitable and striking face of death. These photographs have not only served as historical records of events but have also functioned as philosophical and aesthetic tools, prompting viewers to reflect on the fragility of life. The powerful realism of photography does not just confront viewers with their own mortality—it also compels them to question the social and universal dimensions of death.

In conclusion, the concept of memento mori stands out as an important intellectual framework that allows individuals to comprehend the transience of life and question the meaning of their existence. This philosophical perspective, which encourages the acceptance of life's impermanence, helps individuals reconstruct themselves and develop a deeper awareness of life's value. Photography, as the most realistic and impactful visual representation of memento mori, continues to serve as a powerful artistic expression that not only confronts individuals with their own mortality but also directs them toward existential inquiry. In this context, photography is not merely a documentary tool; it also functions as a profound artistic and philosophical medium that enables individuals to reevaluate their existential concerns and their relationship with death.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that he did not use an AI-supported application for this work.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.


References

- Adams, E. (1968). *Street execution of Vietcong prisoner* [Photograph]. Pulitzer. <https://www.pulitzer.org/article/taking-great-pictures-advice-pulitzer-winning-photographers>
- Barthes, R. (2016). *Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). Altıkırkbeş Yayın. (In Turkish).
- Bate, D. (2009). *Photography: The key concepts*. Berg Publishing.
- Bennett-Carpenter, B. (2017). *Death in documentaries: The Memento Mori experience*. Brill Rodopi.
- Boomhower, R. E. (2024). *The ultimate protest*. High Road Books.
- Browne, M. W. (1963). *The sacrifice of thich quang duc* [Photograph]. History Defined. <https://www.historydefined.net/thich-quang-duc>
- Clarke, G. (2017). *Güzel sanatların bir dalı olarak fotoğraf* (M. M. Aydemir, Çev.). Hayalperest Yayınları. (In Turkish).
- Cohen, K. (1973). *Metamorphosis of a death symbol: The transi tomb in the late middle ages and the Renaissance*. University of California Press.
- Da Caravaggio, M. M. (1605-06). *Saint Jerome writing* [Painting]. Nc Register. <https://www.ncregister.com/blog/memento-mori-remember-your-death>
- De Rynck, P. (2016). *Resim nasıl okunur: Eski ustalardan dersler* (H. Doğan, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (In Turkish).
- Del Peru, B. N., El Peruano, M. G., & Peru, C. E. (2005). *Fotografia Post-Mortem en el Perú del siglo XIX*. Editora Peru. (In Spanish).
- Dora, S. (2003). *Büyüyen fotoğraf küçülen sosyoloji*. Babil Yayınları. (In Turkish).
- Duncum, S. D. (2016). İmaj analizine giriş: Karma yöntemlerin değeri üzerine. S. D. Bedir Erişti (Ed.), *Görsel araştırma yöntemleri, teori uygulama ve örnek* (ss. 9-18) içinde. Pegem Akademi. (In Turkish).
- Er, M. H. (2023). Jeff Wall'un gerçeklik anlayışı bağlamında "tablo, fotoğraf ve belgesel yakın" yaklaşımı. *Dijital Communication Journal*, 6(11), 41-67. https://dicoj.com/Makaleler/691582755_41-67%20murat%20han%20er.pdf (In Turkish).
- Farthing, S. (2017). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınları. (In Turkish).
- Fischer, H. D., & Fischer, E. J. (2000). *The Pulitzer prize archive, 1942-1998*. De Gruyter Saur.
- Forman, S. J. (1975). *The fire escape collapse* [Photograph]. Photography Talk. <https://www.photographytalk.com/10-photos-that-changed-history>
- Giacosa, M., Morelli, R., & Mottadelli, G. (2016). *The 100 photographs that changed the World*. White Star Publisher.
- Godfrey, T. (2023). *Çağdaş sanatın öyküsü* (E. B. Alpay, Çev.). Hayalperest Yayınları. (In Turkish).
- Green-Lewis, J. (2017). *Victorian photography, literature and the invention of modern memory*. Bloomsbury Publishing.
- Hacking, J. (2015). *Fotoğrafın tüm öyküsü* (A. Bozkurt, Çev.). Hayalperest Yayınları. (In Turkish).
- Harris, R. (2020). *Photography and death: Framing death throughout history*. Emerald Publishing.
- Hatay Archaeology Museum. (M.S. 276-337). *Floor mosaic* [Mosaic]. Hatay Archaeology Museum, Hatay, Turkey. <https://www.ancient-origins.net/artifacts-other-artifacts/roman-skeleton-mosaic-0017456>
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve zaman* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi. (In Turkish).
- Herodotos. (1973). *Herodot tarihi* (M. Ökmen, Çev.). Remzi Kitabevi. (In Turkish).
- Hirsch, R. (2017). *Seizing the light: A social & aesthetic history of photography*. Routledge Publishing.
- Hodge, S. (2022). *Dakikalar içinde sanat anında açıklanan 200 temel kavram* (D. Dalgakıran, Çev.). Kronik Kitap. (In Turkish).
- Honour, H., & Fleming, J. (2016). *Dünya sanat tarihi* (H. Abacı, Çev.). Alfa Yayınları. <http://dx.doi.org/10.29228/AS> (In Turkish).
- Lakotta, B. (2003). Noch mal leben vor dem tod. *Der Spiegel*, (26), 126-132. <https://www.spiegel.de/wissenschaft/noch-mal-leben-vor-dem-tod-a-262e9cc1-0002-0001-0000-000027442236> (In German).
- Lewis, E. (2018). *İzmler, fotoğrafı anlamak* (M. Aydemir, Çev.). Hayalperest Yayınları. (In Turkish).
- Marien, M. W. (2018). *Photography: A cultural history*. Laurence King Publishing.
- Michelangelo, L. B. S. (1498-1500). *Pietà* [Sculpture]. After tha Art. <https://aftertheart.com/2021/09/28/the-pieta>
- Mulligan, T., & Wooters, D. (2012). *A history of photography from 1823 to the present*. Taschen.
- Nietzsche, F. (2017). *Böyle buyurdu zerdüşt* (L. Bakaç, Çev.). Koridor Yayıncılık. (In Turkish).
- Ormiston, R. (2014). *Michelangelo-500 görsel eşliğinde yaşamı ve eserleri* (F. Kâhya, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (In Turkish).
- Otter, C. (2008). *The Victorian eye a political history of light and vision in Britain, 1800-1910*. The University of Chicago Press.
- Pamir, H., & Sezgin, N. (2016). The sundial and convivium scene on the mosaic from the rescue excavation in a late antique house of Antioch. *Adalya*, (19), 247-280. <https://izlik.org/JA84RX65YP>
- Radloff, W. (1895). *Die alttürkische inschriften der Mongolei*. Gorgias Press. (In German).
- Redwine, B. (1977). The uses of Memento Mori in vanity fair. *Studies in English Literature 1500-1900*, 17(4), 657-672. <https://doi.org/10.2307/450314>.
- Robinson, H. P. (1858). *Fading away* [Photograph]. Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson>
- Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve hiçlik* (T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen, Çev.). İthaki Yayınları. (In Turkish).
- Schels, W. (2003). *Life before death* [Photograph]. Walter Schels. <https://www.walterschels.com/en/portfolios/life/album/8/overview>

- Smith, I. H. (2018). *Fotoğrafın kısa öyküsü* (D. Öztok, Çev.). Hep Kitap Yayıncılık. (In Turkish).
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı. (In Turkish).
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf üzerine* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı. (In Turkish).
- The de Lisle Psalter. (1308-1340). *Three living and the three dead* [Miniature]. Ask a Medievalist. <http://askamedievalist.com/tag/episode-2>
- Whitham, G., & Pooke, G. (2022). *Çağdaş sanatı anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). Hayalperest Yayınları. (In Turkish).
- Wilkinson, K. (2011). *Kökenleri ve anlamlarıyla semboller ve işaretler: Binlerce yıllık görsel bir yolculuk* (S. Taksoy, Çev.). Alfa Yayınları. (In Turkish).
- Williams, T. R. (1855). *The sands of time* [Photograph]. Artsy. <https://www.artsy.net/artist/thomas-richard-williams>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınları. (In Turkish).
- Yöndemli, F. (2007). *Latince sözler ve deyimler*. Nüve Kültür Merkezi Yayınları. (In Turkish).

Dijital Çağda Tipografik İfade: İnteraktif Tasarım Unsurlarıyla Tipografinin Evrimi

Typographic Expression in the Digital Age: The Evolution of Typography through Interactive Design Elements

Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU¹ 

¹ Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Sanat Dalı, Erzurum, Türkiye

Ufuk GÖZÜBÜYÜKOĞLU² 

² Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar Sanatta Yeterlik Programı, Erzurum, Türkiye



öz

Bu çalışma, dijitalleşmenin tipografiye kazandırdığı estetik ve işlevsel yenilikleri interaktif tasarım unsurları bağlamında analiz etmektedir. Dijitalleşme sürecinin ilerleyişi, tipografik tasarımın gelişiminde önemli bir rol oynamış ve bu durum tasarım alanındaki dinamik etkileşimleri desteklemiştir. İnteraktif tasarım unsurlarının entegrasyonu sayesinde dijital ortamda tipografi, geleneksel sınırlarını aşarak metin aktarımının ötesine geçmiş; kullanıcıyla dinamik etkileşime giren, deneyimi şekillendiren ve anlamsal derinlik sunan çok katmanlı bir iletişim bileşenine dönüşmüştür. Bunun yanı sıra, estetik ve işlevselliği bir araya getirirken; aynı zamanda görsel anlatımı güçlendiren ve duygusal bağ kurmayı mümkün kılan bir yapıya bürünmüştür. Çalışma, hareketli tipografi, duyarlı yazı karakterleri, kullanıcı katılımı ve kişiselleştirme gibi güncel dijital tasarım eğilimlerini ele alarak, tipografinin dijital çağdaki gelişimini kapsamlı bir biçimde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Dijitalleşmenin tipografi üzerindeki etkisi, yazıyı sadece okunan bir içerikten öte bir hale dönüştürürken, kullanıcı deneyimini aktif bir unsur haline dönüştürmektedir. Böylelikle, tipografiye yeni anlamlar ve fonksiyonlar kazandırarak, metinlerin etkisini artıran interaktif bir deneyim sunmaktadır. Araştırma; hareketli tipografi, duyarlı yazı karakterleri ve kişiselleştirme gibi güncel eğilimleri değerlendirerek, yazının statik bir içerikten aktif bir kullanıcı deneyimi unsuruna evrilme sürecini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital Tipografi, İnteraktif Tasarım, Tipografik İfade

ABSTRACT

This study analyzes the aesthetic and functional innovations that digitalization has brought to typography within the context of interactive design elements. The progression of digitalization has played a significant role in the development of typographic design, fostering dynamic interactions within the field of design. Through the integration of interactive design elements, typography in digital environments has transcended its traditional boundaries and moved beyond simple text transmission; it has evolved into a multi-layered communication component that dynamically interacts with users, shapes the user experience, and provides semantic depth. In addition, while combining aesthetics and functionality, typography has also developed a structure that strengthens visual storytelling and enables the establishment of emotional connections. The study aims to comprehensively evaluate the development of typography in the digital age by addressing contemporary digital design trends such as animated typography, responsive typefaces, user participation, and personalization. The impact of digitalization on typography has transformed writing from merely readable content into a more experiential form, positioning user experience as an active component of communication. In this way, typography offers an interactive experience that enhances the impact of texts by introducing new meanings and functions. By examining current trends such as animated typography, responsive typefaces, and personalization, the research reveals the process through which writing has evolved from a static form of content into an active component of user experience.

Keywords: Digital Typography, Interactive Design, Typographic Expression

Giriş

Tipografi; yazının estetik, işlevsel ve iletişimsel boyutlarını sentezleyen temel bir tasarım disiplini. Tarih boyunca matbaa teknolojisinin gelişimiyle dönüşen tipografi, günümüzde dijital evrimin etkisiyle dinamik, etkileşimli ve kullanıcı odaklı bir yapı kazanmıştır. Dijitalleşme, tipografinin sadece metinsel bilgi aktaran statik bir araç olmasının ötesine geçmesini sağlamış; onu kullanıcı deneyimini yönlendiren dinamik bir tasarım bileşeni haline getirmiştir. Geleneksel olarak okunabilirlik ve hiyerarşi üzerinden tanımlanan bu alan, dijital teknolojilerin etkisiyle statik formlardan sıyrılarak; hareketli, animasyonlu ve etkileşimli bir yapıya bürünmüştür. Dijital teknolojilerin hızlı gelişimiyle birlikte tipografi, basılı metinlerin statik formlarıyla sınırlı kalmayıp, yazının hareketli, animasyonlu ve etkileşimli formlarını daha kapsamlı bir biçimde entegre edilmeye başlanmıştır. İnteraktif tasarım unsurları ve kullanıcı etkileşimini ön planda tutan bu anlayış sayesinde, yazı artık sabit bir iletişim aracı olmanın ötesinde, kullanıcıların algısını yönlendiren ve sürekli etkileşim kurabilen bir tasarım unsuru haline gelmiştir.

Açıklama/Description (Bu çalışma "Tipografi dersi eğitimine yönelik interaktif doküman tasarımı önerisi" başlıklı sanatta yeterlik tezi konusu kapsamında yazılmıştır. / This study was written within the scope of the proficiency in art titled "Interactive document design proposal for typography lesson education")

Geliş Tarihi/Received 21.05.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 24.02.2026
Son Revizyon/Last Revision 11.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted 12.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU

E-mail: fhasiloglu@atauni.edu.tr

Cite this article: Haşiloğlu, M. F., & Gözübüyüköğlü, U. (2026). Typographic expression in the digital age: the evolution of typography through interactive design elements. *Art Vision*, (56), 84-92.
<https://doi.org/10.32547/artvision.1703726>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Tipografinin geçirdiği bu dönüşüm, tipografik unsurların kullanıcı deneyimini zenginleştirilmesi ve tipografik yapı ile görsel anlatım arasındaki bütünleşmenin benzersiz hikâyelerin aktarılmasını mümkün kılması bakımından büyük önem taşımaktadır.

Dijitalleşme, tipografinin geleneksel rolünü köklü bir şekilde değiştirirken, teknolojik ilerlemeler tasarımcılara daha yaratıcı çözümler üretme fırsatı sunmuş ve tipografiyi hem estetik hem de fonksiyonel açıdan yeniden tanımlamıştır. Güncel çalışmalar göstermektedir ki, animasyonlu metinler, mikro etkileşimler ve kişiselleştirilebilir yazı karakterleri gibi yenilikler, tasarımcıların hikâye anlatımında daha etkili olmalarını sağlamaktadır. Bu trendler, kullanıcı deneyimini geliştirmekle kalmayıp, yazının çok katmanlı bir anlam yaratmasına olanak tanımaktadır. Ayrıca, üç boyutlu yazılar ve dinamik metinler, tipografinin algı psikolojisi üzerindeki etkisini güçlendirmektedir. Bu uygulamalar, estetik bir öge olmaktan öte, kullanıcıların dikkatini yönlendiren ve metinle daha derin bir bağlantı kurmalarını sağlayan bir araç haline gelmiştir (Lupton, 2004, s. 74). Son yıllarda yapılan çalışmalar, dijital ortamlarda tipografinin kullanıcı deneyimi, arayüz okunabilirliği ve dikkat yönetimi üzerinde belirleyici bir rol oynadığını göstermektedir. Özellikle değişken yazı tipleri, duyarlı tipografi sistemleri ve mikro etkileşimler, metnin okunması ile sınırlı kalmayıp kullanıcıyla etkileşim kurmasını sağlayan tasarım yaklaşımları olarak değerlendirilmektedir (Spiekermann ve Ginger, 2020). Bu çerçevede tipografi, dijital iletişim ortamlarında estetik bir unsur olmanın ötesine geçerek deneyim tasarımının temel bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Teknolojinin sağladığı bu dönüşüm, tipografiyi geleneksel yazılı kültürün sınırlarından çıkararak, estetik ve işlevselliği bir araya getiren dinamik bir iletişim aracına dönüştürmüştür. Bu çalışma, dijital çağda tipografinin nasıl değiştiğini ve geliştiğini, özellikle interaktif tasarım unsurları çerçevesinde ele almaktadır. Yazının geleneksel biçimden dijital ortama nasıl uyarlandığı ve bu dönüşümün tipografiye nasıl yeni işlevler kazandırdığı incelenmektedir. Çalışmanın temel amacı; dijitalleşmenin tipografi üzerindeki etkilerini değerlendirmek, klasik ve modern yaklaşımları karşılaştırmak ve gelecek tasarım eğilimlerine (Görsel 1) dair fikir sunmaktır.

Görsel 1

Dijital Dönemde Tipografik İfade: Gelenekten Geleceğe



Not: Vouilloz, 2014

Yöntem

Bu çalışma, dijital tipografinin evrimsel sürecini ve interaktif tasarım unsurlarıyla dönüşen rolünü çözümlenmeyi amaçlayan, nitel araştırma desenine dayalı kuramsal bir incelemedir. Araştırmada yöntem olarak, ilgili literatürün sistematik bir biçimde tarandığı, sınıflandırıldığı ve analiz edildiği "Doküman İncelemesi" ve "Betimsel Analiz" teknikleri kullanılmıştır (Yıldırım & Şimşek, 2016). Literatür taraması süreci, belirli bir konuya ilişkin mevcut akademik birikimi sistematik biçimde inceleyerek kavramsal ve kuramsal bir çerçeve oluşturmayı hedefleyen bir yaklaşım olarak benimsenmiştir (Creswell, 2014).

Araştırma kapsamında; grafik tasarım, tipografi, dijital medya, görsel iletişim ve kullanıcı deneyimi (UX) alanlarında yayımlanmış kitaplar, akademik makaleler, lisansüstü tezler ve sektörel raporlar incelenmiştir. Veri toplama aşamasında; Google Scholar, JSTOR, ResearchGate ve YÖK Tez Merkezi gibi ulusal ve uluslararası veri tabanları üzerinden; "Digital Typography", "Interactive Design", "Kinetic Typography", "Variable Fonts" ve "User Experience" anahtar kelimeleriyle kapsamlı bir tarama gerçekleştirilmiştir. Özellikle dijitalleşmenin güncel etkilerini yansıtabilmek adına 2015 sonrası yayımlanan güncel çalışmalara öncelik verilmiş; bunun yanı sıra tipografinin tarihsel temellerini oluşturan temel eserlere (Bringhurst, 1997; Purvis ve Meggs, 2016) de başvurulmuştur.

Elde edilen veriler, "Tematik Analiz" yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilmiştir (Braun ve Clarke, 2006). Bu doğrultuda incelenen kaynaklar ve veriler; tipografinin tarihsel gelişimi ve matbaadan dijitalleşmeye geçiş, dijital tipografi ve değişken yazı tipi (variable fonts) teknolojileri, interaktif ve kinetik tipografi uygulamaları, kullanıcı deneyimi (UX) ve tipografik etkileşim ilişkisi, temaları altında sınıflandırılarak yorumlanmıştır. Analiz süreci, tipografinin statik yapıdan dinamik ve etkileşimli yapıya geçişini örnekleyen görsel analizlerle desteklenmiş; böylece konunun hem teorik altyapısı kurulmuş hem de güncel tasarım pratiklerindeki yansımaları bütüncül bir bakış açısıyla sunulmuştur.

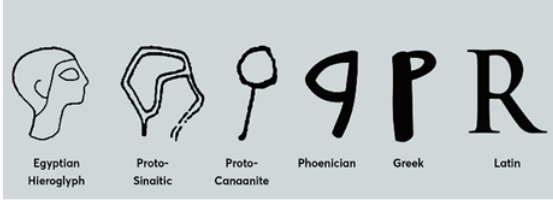
Tipografinin Geleneksel Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Tipografi, yazının okunabilirliğini sağlamakla birlikte iletilmek istenen mesajın biçimsel ve estetik yönlerini de kapsayan bir tasarım disiplindir. Tarih boyunca, el yazmalarından matbaanın icadına, sanayi devriminden modern grafik tasarım hareketlerine kadar geniş bir evrim süreci yaşamıştır. Geleneksel tipografi anlayışı, yazı karakterlerinin görsel dengesi, hiyerarşik düzeni ve okunabilirliği üzerinde temellendirilmiştir. Özellikle 15. yüzyılda Gutenberg'in matbaayı icat etmesiyle tipografi, kitlesel iletişimin önemli unsurlarından biri haline gelmiş; sonraki yüzyıllarda ise estetik ve işlevselliği birleştiren bir görsel ifade aracı olarak

gelişim göstermiştir. Tipografi, yazının biçimsel ve görsel organizasyonunu sağlayarak, okunabilirliği ve estetik sunumu optimize eden bir tasarım alanıdır (Becer, 2006, s. 24). Tipografi, Bringhamst'ün ifadesiyle insan diline kalıcı ve görsel bir biçim kazandırma zanaatıdır (Bringhamst, 1997, s. 28). Geleneksel tipografinin kökleri el yazması metinlere dayanmış, matbaanın icadıyla daha karmaşık ve disiplinli bir hale gelmiştir (Görsel 2).

Görsel 2

R Harfinin Evrimi



Not: Herrmann ve Smith, 2023

Matbaanın öncesinde kitaplar genellikle elle yazılarak çoğaltılır ve sınırlı bir kesime ulaşırdı. Orta Çağ sırasında, el yazması eserler manastırlarda çalışan yazıcılar tarafından titizlikle hazırlanmıştır. Bu dönemde tipografi henüz bir disiplin olarak gelişmemiştir; ancak metin düzeni, harf estetiği ve yazı karakterlerinin uyumu bazı kurallar çerçevesinde belirlenmiştir. Gotik yazı karakterleri, dönemde yaygın olarak kullanılan stiller arasında yer almakta ve özellikle Batı Avrupa'daki el yazması metinlerde tercih edilmektedir. Gutenberg'in 1440'larda matbaayı icat etmesi, el yazması kültürünün sona ermesine, daha sistematik ve düzenli bir basım sürecinin başlamasına zemin hazırlamıştır. Gutenberg'in matbaası, hareketli metal harfler kullanarak metinlerin daha hızlı ve tutarlı bir şekilde çoğaltılmasına imkân sağlamıştır (Görsel 3). Bu gelişme, okuryazarlık oranının artmasına ve bilginin geniş kitlelere yayılmasına katkıda bulunmuştur. Matbaanın sağladığı devrimci değişim, bilginin erişilebilirliğini artırmanın yanı sıra tipografinin gelişimini hızlandırmış ve yazının görsel sunumuna yönelik estetik anlayışın oluşmasına öncülük etmiştir.

Görsel 3

1560'lardan Kalma Erken Bir Matbaa Makinesinin Versiyonu



Not: Beck, 2018

Matbaanın icadıyla birlikte bilgiye erişimin kolaylaşması, Avrupa'da entelektüel bir uyanışı da beraberinde getirmiştir. Rönesans dönemi, sanat, bilim ve edebiyat alanlarındaki değişimlerin yanı sıra tipografi açısından da önemli dönüşümlere sahne olmuştur. Bu dönemde serifli yazı tipleri dikkate değer bir gelişim göstermiş, yazı karakterleri daha dengeli ve okunaklı hale gelmiştir. İtalyan hümanistlerin oluşturduğu Roman tipi yazılar, günümüz serifli yazı tiplerinin temelini oluşturmuştur. Tipografik tasarımın gelişiminde önemli bir figür olan Aldus Manutius, Italic yazı karakterini geliştirerek daha kompakt yazı tiplerinin kullanımını teşvik etmiştir. 15. yüzyılın sonlarında kurduğu Aldine Press ile Manutius, kitap basımında devrim yaratarak tipografinin estetikle işlevsellik açısından değerlendirilmesi gerektiğini yaygınlaştırmıştır. 18. yüzyılda ise William Caslon ve John Baskerville gibi tasarımcılar, yazı tiplerinin okunabilirliği ve görsel dengesi üzerine çalışmalar yapmış; günümüzde hâlâ kullanılan serifli yazı karakterlerinin temellerini atmışlardır (Görsel 4).

Görsel 4

Caslon vs Baskerville Yazı Tipleri Karşılaştırması

William Caslon
Pica 2, 1742

Adobe Caslon 1990

New Baskerville

n n n

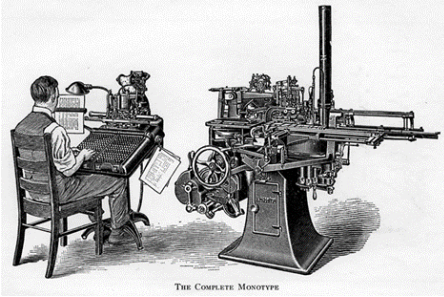
Not: Wkimbl20, 2013

Sanayi Devrimi ile tipografi afiş, gazete ve ticari reklamlarda yaygın olarak kullanılmaya başlanmış, bu da farklı yazı tiplerinin gelişmesine yol açmıştır. 19. yüzyılda endüstriyel baskı makinelerinin gelişimiyle birlikte gazeteler, afişler ve kitaplar daha hızlı ve ekonomik biçimde üretilmeye başlanmıştır. Bu süreçte Linotype ve Monotype makineleri (Görsel 5), tipografi tarihinde dönüştürücü bir rol oynamıştır. Linotype makinesi, 1884 yılında Ottmar Mergenthaler tarafından icat edilmiş ve bir satırın tek parça kalıp olarak dökülmesini sağlayarak baskı sürecini büyük ölçüde hızlandırmıştır. Bu sistem özellikle gazete ve seri yayıncılıkta verimliliği artırmıştır. Buna karşılık, Monotype makinesi, Tolbert Lanston tarafından geliştirilmiş ve 1890'lardan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Harfleri tek tek dökmesi sayesinde tasarımcılara harf aralıkları ve hizalama üzerinde daha fazla kontrol sunmuş; bu da kitap tasarımı ve tipografik estetik açısından büyük avantaj sağlamıştır (Purvis ve Meggs, 2016, s. 148). Linotype hızla odaklanırken, Monotype sistemleri hassaslık ve düzenleme esnekliğiyle öne çıkmıştır. Bu farklar, modern dijital yazı sistemlerinde karşılaştığımız karakter düzeyinde biçimlendirme, değişken fontlar ve görsel hiyerarşi gibi özelliklerin temellerini oluşturmuştur. Bu mekanik süreçler, dijital tipografinin altyapısında yatan kontrol edilebilirlik ve ölçeklenebilirlik kavramlarını tarihsel olarak hazırlamış; dijital çağın yazı teknolojilerine doğrudan

zemin hazırlamıştır. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak sans-serif yazı tipleri ortaya çıkmış, özellikle doğrudan ve sade mesaj taşıma gücü nedeniyle afişler ve ilanlar gibi birçok alanda benimsenmiştir. Sanayi Devrimi'nin etkisi salt üretim sürecinde değil, tipografinin işlevsel kimliğinin yeniden tanımlanmasında da kendini göstermiştir. Tipografi, bu dönemde görsel kimlik oluşturma ve marka bilinirliği yaratmada temel bir rol oynamaya başlamıştır. 20. yüzyılın başlarında ise Bauhaus gibi modernist akımlar, okunabilirliği estetikle birleştiren, minimalist ve işlevsel yazı karakterlerini öne çıkarmıştır (Sarıkavak ve Sarıkavak, 2022). Helvetica (1957), Univers (1954) ve Futura (1927) gibi sans-serif yazı karakterleri bu dönemin en önemli tipografik ürünleri arasında yer almıştır. Bauhaus tasarımcılarının yazının sade, açık ve işlevsel olmasına yönelik vurgusunun tipografiye yön verdiği belirtilmektedir (Hausmann ve Cullars, 1998, s. 72).

Görsel 5

Monotype Sistemi, Kompozisyon Caster ve Klavye



Not: Shay, t.y.

Tipografi, özellikle 1980 sonrası grafik tasarım eğitiminin yaygınlaşmasıyla önemli bir disiplin haline gelmiş; teknolojinin gelişmesiyle birlikte geleneksel matbaa süreçlerinden dijital ortamlara taşınmıştır. Tipografinin ayrıca bir yazı düzenleme sistemi değil, bunun yanında kültürel ve estetik anlamlar taşıyan bir iletişim aracı olduğu belirtilmektedir (Uçar, 2004). Bu bağlamda dijital tipografi; yazının ekran ortamlarında etkin bir şekilde kullanılmasını zorunlu kılmış, yeni kavramlar ve uygulamalar geliştirilmiştir. Duyarlı Tipografi ve Değişken Yazı Tipleri gibi yaklaşımlar, dijital tipografinin çağdaş temel bileşenleri haline gelmiştir. Web tasarımı, mobil uygulamalar ve artırılmış gerçeklik gibi alanlarda tipografinin daha esnek, kişiselleştirilebilir ve etkileşimli biçimlerde kullanımı, yazının sadece okunabilirliğini değil, aynı zamanda kullanıcı deneyimini, duygusal bağları ve marka kimliğini de doğrudan etkilemektedir.

Bu bağlamda, tipografinin evrimi; el yazmasından matbaaya, oradan da dijital çağın etkileşimli ve çok katmanlı yapısına uzanan kültürel ve teknolojik bir dönüşüm süreci olarak değerlendirilmelidir. Bu dönüşümün gelecekteki seyri, dijitalleşmenin getirdiği yenilikler doğrultusunda, tasarım, iletişim ve teknoloji ekseninde sürdürülebilir biçimde araştırılmaya devam etmektedir.

Dijitalleşme Süreci ve Etkileşimli Tipografi Uygulamaları

Dijitalleşme, tipografi alanında fiziksel sınırlamaları ortadan kaldırarak yazının daha dinamik, esnek ve etkileşimli bir yapıya sahip olmasına olanak tanımaktadır. Geleneksel yazı düzenleme ve basım teknikleri, günümüzde eski yöntemler olarak değerlendirilmektedir; bu durum, interaktif ve kişiselleştirilebilir tipografik yapıya geçişi teşvik etmektedir. Bu dönüşüm, duyarlı tipografi ve değişken yazı tipleri gibi modern uygulamaların gelişimini sağlamakta, tasarımcıların yaratıcılık alanını genişletmektedir. Bilgisayar teknolojilerindeki hızlı ilerlemeler, tasarımcılara metinleri farklı ekran boyutları ve kullanıcı tercihleri doğrultusunda uyarlama imkânı sunarak, tasarımın fonksiyonelliğini ve kullanıcı deneyimini artırmaktadır. Özellikle web tasarımı ve mobil uygulamalar bağlamında kullanılan dinamik tipografi, metni statik bir iletişim ögesi olmaktan çıkarak aktif bir kullanıcı deneyimi aracına dönüştürmektedir. Kullanıcı etkileşimlerini artırmaya yönelik çeşitli yazı tipleri ve düzenlerine olanak tanıyan bir altyapının sağlanması, günümüzde tipografi alanında önemli bir yere sahiptir. Bu değişimle birlikte ortaya çıkan yeni yazı karakterleri ve stil seçenekleri, tasarımcılara daha fazla yaratıcılık imkânı sunarak büyük fırsatlar oluşturmaktadır (Görsel 6).

Görsel 6

Art Grootfontein'in Esnek Değişken Yazı Tipi Ailesi



Not: We and The Color, 2023

Dijital platformların sunduğu yenilikçi yaklaşımlar arasında animasyonlu metinler, mikro etkileşimler ve kullanıcıya özel tasarlanmış yazı karakterleri bulunmaktadır. Bu yenilikler, tipografiyi estetik ve anlamı bir araya getiren bir anlatım biçimi olarak tanımlar. Bu yönüyle tipografi, iletişimin görsel boyutunu zenginleştirerek çok yönlü bir anlatı aracı hâline gelmektedir (Bringhurst, 1997, s. 20). Mevcut dijital ortamda tipografinin okunabilirlikle sınırlı kalmadığı, aynı zamanda anlam üretimi, dikkat yönetimi ve kullanıcıyla duygusal bağ kurma açısından da önemli bir rol üstlendiği gözlemlenmektedir. Yazının bu yeni işlevselliği, kullanıcılara metinle daha derin, anlamlı ve kişisel bir bağ kurma imkanı sunarak, görsel iletişim alanında etkili bir araç olarak öne çıkmaktadır (Hausmann ve Cullars, 1998, s. 72). Dijitalleşme süreci, yazıyı okunabilir içerik olmaktan çıkararak, interaktif

bir platform vasıtasıyla kullanıcılarla etkileşimde bulunabilen, zengin ve dinamik bir deneyime dönüştürmektedir. Bu gelişmeler, yazının estetik ve işlevsel açıdan yeniden şekillenmesine yol açmaktadır (Görsel 7).

Görsel 7

Çoklu Platformlarda Tipografinin Yeri



Not: Elveren, 2023

Bu süreçte, hareketli metinler, üç boyutlu yazılar ve mikro etkileşimli tipografi örnekleri dikkat çekici bir biçimde öne çıkmaktadır. Özellikle sosyal medya platformlarında ve dijital reklamcılık alanlarında, hareketli tipografi izleyicinin dikkatini çekmek, mesajın etkisini artırmak ve görsel hafızada kalıcılığı sağlamak adına etkili bir biçimde kullanılmakta; bu doğrultuda çeşitli yaratıcı anlatım yaklaşımları geliştirilmektedir. Bu uygulamalar, tipografinin hem görsel hem de işitsel alanlarla entegre olarak çoklu duylara hitap eden zengin bir iletişim formuna dönüşmesine önemli katkılar sunmaktadır. Dijital tipografinin yaratıcı potansiyeli, özellikle animasyonlu yazı karakterleri ve mikro etkileşimlerin kullanıcı algısı üzerindeki etkileri bağlamında ele alınmaktadır. Yazının artık kullanıcı tercihleri doğrultusunda daha esnek ve yeniden biçimlendirilebilir bir yapıya kavuştuğu ise, dijitalleşmenin kazandırdığı kişiselleştirilebilirlik özelliğiyle açıklanmaktadır. Bunlarla birlikte, kinetik tipografi (Görsel 8) olarak adlandırılan hareketli yazı teknikleri, dijital ekranlar üzerinden aktarılan içeriklerin dikkat çekiciliğini artırmakta ve anlatının dinamik yapısını desteklemektedir. Metnin ritmik ve zamansal olarak hareket etmesi, sadece görsel ilgiyi artırmakla kalmaz; aynı zamanda bilgi akışını yönlendirir ve kullanıcıyla duygusal bir bağ kurar (Erişkin, 2021, ss. 5-8). Bu tipografi türü, özellikle reklamcılık, sosyal medya içerikleri, video anlatılar ve kullanıcı arayüz tasarımlarında sıklıkla tercih edilmekte; tipografinin durağan formdan çıkarak zaman içinde gelişen bir anlatı ögesine dönüşmesini sağlamaktadır. Bu etkileşimli tasarım unsurları, günümüz dijital iletişim ile sınırlı kalmayıp içerik aktarımı değil, bunun yanında kullanıcıyla doğrudan ilişki kurma işlevi görerek marka iletişimi üzerinde de derin ve kalıcı bir etki yaratmaktadır.

Görsel 8

Kinetik Tipografi Örneği



Not: Qianqian, 2023

Dijital tipografi sadece okunabilirlik bağlamında değil; bunun yanında kullanıcı deneyimi, estetik derinlik ve markalaşma gibi çok katmanlı alanlarda da belirleyici bir rol üstlenmektedir. Responsive tipografi sistemleri, CSS medya sorguları, optimize edilmiş satır uzunlukları, viewport bazlı font ayarlamaları ve değişken yazı tipleri gibi teknolojiler sayesinde dijital metinler her ekran boyutuna ve cihaz türüne uyarlanabilir hale gelmektedir. Bu teknolojiler, dijital içeriğin erişilebilirliğini artırmakla kalmaz, aynı zamanda kullanıcı etkileşimini de önemli ölçüde geliştirerek daha kişisel, akıcı ve anlamlı bir okuma deneyimi sunar. Özellikle OpenType teknolojisi, font dosyaları içerisinde alternatif karakterler, ligatürler ve tipografik stiller barındırarak tasarımcılara yüksek seviyede kontrol ve çeşitlilik sunmaktadır. Buna ek olarak, Google Fonts API, Adobe Fonts ve web tabanlı yazı motorları gibi servisler, dinamik font yüklemelerini kolaylaştırarak hem performans hem estetik açısından esnek çözümler sağlamaktadır. Yazının sadece okunmakla kalmayıp; bunun yanında anlam katmanları taşıyan ve estetik bir form aracılığıyla okuyucuyu içine çeken bir yapı olduğu belirtilmektedir (Bringhurst, 1997, s. 21). Bu durum, özellikle çok ekranlı dijital ortamlarda dikkat süresinin kısaldığı günümüz kullanıcı profili göz önüne alındığında, etkili ve dikkat çekici tipografik düzenlemelerin gerekliliğini daha da artırmaktadır. Dolayısıyla modern dijital platformlarda tipografi, mesajın taşıyıcısı; ayrıca mesajın algılanış biçimini doğrudan etkileyen, deneyimi şekillendiren stratejik bir bileşen haline gelmiştir.

Dijital Çağda Tipografinin Yeni İşlevleri ve Kullanıcı Deneyimi

Dijital çağda tipografi, bilginin etkin bir şekilde iletilmesinin yanı sıra kullanıcı deneyimini şekillendiren bir tasarım unsuru olarak da öne çıkmaktadır. Hareketli tipografi, özelleştirilmiş yazı karakterleri ve üç boyutlu yazılar, dijital platformlarda kullanıcıların içeriğe olan ilgisini artıran önemli yenilikler arasında yer almaktadır. Günümüzde tipografi, dijital tasarımın ana bileşenlerinden biri olup kritik ve etkileyici bir rol üstlenmektedir. İnteraktif tasarım öğeleri, yazının özelleştirilebilir ve kullanıcı tarafından rahatlıkla değiştirilebilir olmasını sağlarken, bu aynı zamanda kullanıcı

deneyimini geliştiren bir etkiye de sahiptir. Örneğin, kullanıcıların yazı rengini, boyutunu veya animasyon hızını kendilerine uygun şekilde ayarlayabildiği interaktif platformlar (Görsel 9), yazının dönüşümünü ve bu dönüşümün kullanıcı deneyimini nasıl geliştirdiğini göstermektedir. Bu gelişme, tipografinin metnin okunabilirliğini artırmanın ötesinde, estetik, işlevsellik ve kullanıcı etkileşimini bir araya getiren güçlü bir araç olduğunu ortaya koymaktadır.

Görsel 9

İnteraktif Tipografi: Estetik, İşlevsellik ve Kullanıcı Etkileşimi

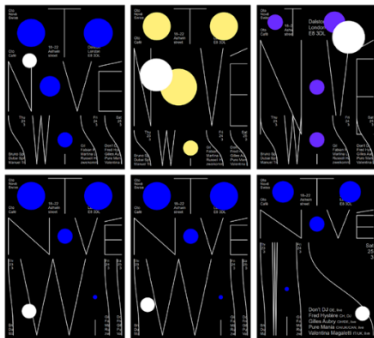


Not: Shaul, 2021

Kullanıcılar, tipografik öğelerde yapabilecekleri değişikliklerle kendi zevklerine ve ihtiyaçlarına uygun özelleştirilmiş deneyimler oluşturma imkanı bulmaktadır. Bugün tipografi, dijital tasarımın temel unsurlarından biri olup yazının estetik ve işlevselliğini artıran bir bileşen olarak konumlandırılmaktadır. Modern grafik tasarımın tipografi ile birleşerek kullanıcı merkezli bir tasarım anlayışı sunduğu vurgulanmaktadır. Günümüzde sosyal medya, web tasarımı ve dijital reklamcılıkta hareketli tipografi ve interaktif yazı formlarının kullanımının yaygınlaştığı (Görsel 10) ve bu unsurların kullanıcılarla daha güçlü bir bağlantı kurduğuna dikkat çekilmektedir. Dijitalleşmenin getirdiği yenilikler, tipografinin bir iletişim aracı olarak, kullanıcı deneyimiyle doğrudan etkileşim içinde bir tasarım bileşeni haline gelmesini sağlamıştır.

Görsel 10

Etkileşimli Tipografi: Dinamik ve Kişiselleştirilebilir Afiş Tasarımı Örneği



Not: Project Folder, 2017

Özellikle, interaktif tasarım öğelerinin gelişimi, yazının kişiselleştirilebilir, animasyonlu ve duyarlı hale gelmesini

mümkün kılarken, kullanıcıların içerikler üzerinde daha fazla kontrol sahibi olmalarına yardımcı olmaktadır. Kullanıcılar, yazı karakteri, renk, boyut ve animasyon hızlarını değiştirme imkânı sayesinde içerikleri kendi tercihlerine göre özelleştirerek daha etkileşimli ve dinamik okumalar yapabilmektedirler. Örneğin, Görsel 10'da, soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru, kullanıcı etkileşimiyle tipografinin nasıl kişiselleştirildiği gösterilmektedir. Kişiselleştirilebilir tipografi özellikleri sunan dijital arayüzler, bireysel tercihlere göre okuma deneyimleri sunarak kullanıcı merkezli bir tasarım anlayışını desteklemektedir (Dick ve Woloszyn, 2023, s. 99). Tipografinin görsel kimlik oluşturma sürecinde önemli bir rol oynadığı ve markaların kendilerine özgü yazı karakterleriyle farklılaşmalarını sağladığı belirtilmektedir (Becer, 2006). Örneğin, Google, Apple ve Netflix gibi büyük teknoloji şirketleri, kurumsal kimliklerini güçlendirmek amacıyla kendi tipografik sistemlerini geliştirmektedir.

Bu perspektifte, tipografi metnin okunabilirliğini sağlamanın ötesinde, aynı zamanda kullanıcı deneyimini geliştiren, bilginin daha etkin bir şekilde aktarılmasını sağlayan ve görsel iletişimde güçlü bir araç haline gelen dinamik bir unsur olmuştur. Özellikle hareketli tipografi, değişken yazı karakterleri ve duyarlı tipografi gibi yenilikçi yaklaşımlar, kullanıcının içeriğe olan ilgisini artırmakta, etkileşimi güçlendirerek daha zengin ve anlamlı deneyimler sunmaktadır. Bu gelişmeler, dijital ortamda tipografinin rolünü ve önemini yeniden tanımlamakta ve bu alanda yeni tasarım olanakları yaratmaktadır. Bu çerçevede, tipografi günümüzde yazının okunabilirliğini sağlamakla sınırlı kalmamakta; kullanıcı deneyimini geliştiren, markalaşma süreçlerine katkı sunan ve estetik bütünlüğü destekleyen temel bir tasarım unsuru olarak ön plana çıkmaktadır (Uçar, 2004). Dijital ortamlarda yazının salt bilgi iletimi yapan bir öğe olmanın ötesine geçerek, deneyim odaklı, kişiselleştirilebilir ve etkileşimli bir yapıya dönüşmesi bu önemi daha da pekiştirmektedir. Geleceğe dönük olarak ise, yapay zekâ destekli algoritmalar ile artırılmış ve sanal gerçeklik (AR/VR) teknolojilerinin sunduğu yeni olanaklar sayesinde (Görsel 11), tipografinin çok boyutlu ve dinamik bir iletişim aracına evrilmesi öngörülmektedir. Bu gelişmeler, dijital tasarımın geleceğinde tipografinin merkezî rolünü daha da güçlendirecektir.

Görsel 11

Tipografi ve Etkileşim: AR Teknolojisiyle Yenilikçi Tasarımlar



Not: Park, t.y.

Dijital tipografinin basit bir yazı düzenleme sistemi olarak sınıflandırılmayacağı vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra, dijital tipografi deneyimlenebilir, yönlendirici ve etkileşimli bir tasarım biçimi sunmaktadır. Bu çerçevede, Tipografinin bilgi aktarımının ötesine geçerek, görsel anlatım dili olarak da önem kazandığı ve kullanıcıların dikkatini daha etkili bir şekilde yönlendirdiği belirtilmektedir. Yazı, grafik, renk, hareket ve ritim gibi çeşitli unsurların entegrasyonu, görsel anlatım gücünü önemli ölçüde artırmakta ve kullanıcıların metne odaklanma düzeyini yükseltmektedir. Bu yaklaşım, kullanıcıların etkileşimde bulunarak deneyimlerini zenginleştirmesine ve içeriği daha iyi anlamalarına imkân tanımaktadır. Dolayısıyla, dijital tipografi, estetik bir unsur olmanın yanı sıra, kullanıcı deneyimini zenginleştiren, anlamı somutlaştıran ve etkileşimi artıran dinamik bir yapıya dönüşmektedir.

Uyarlanabilir tipografi, dijitalleşmenin tipografi üzerindeki en önemli ve dikkat çekici katkılarından biri olarak değerlendirilmektedir. Kullanıcıların yazının formunu, boyutunu, rengini veya hareketini kendi tercihlerine göre ayarlayabilmesi, dijital metinle olan ilişkilerini daha özgün ve anlamlı hale getirmektedir. Bu yaklaşım, kullanıcı deneyimini geliştirmek ile sınırlı kalmayıp, marka algısı ve iletişim stratejileri üzerinde de doğrudan etkili olan önemli bir unsurdur. Büyük teknoloji firmalarının bu bağlamda kendilerine özgü yazı karakterleri geliştirerek kurumsal kimliklerini güçlendirmeleri, kişiselleştirilmiş tipografinin markalaşma sürecindeki önemini açık bir şekilde göstermektedir.

Sonuç olarak, dijital tipografi üzerine yapılan araştırmalar, yazının sadece okunabilir bir içerik olmadığını; bunun yanında deneyimlenebilir, etkileşim kurabilir ve anlam üretme kapasitesi taşıyan bir iletişim aracı haline geldiğini göstermektedir (Hausmann ve Cullars, 1998, s. 72). Hareketli tipografi, mikro etkileşimler, 3D yazılar ve kullanıcıya özel uyarlanabilir sistemler, dijital tasarımın geleceğinde merkezi bir yer edinmiştir. Bu dönüşüm, grafik tasarımcılar ve kullanıcı arayüzü geliştiricileri için yeni ifade biçimleri sunarken, aynı zamanda dijital yazılı kültürün evriminde tipografinin çok boyutlu bir yapı kazanmasına zemin hazırlamaktadır.

Tartışma

Bu çalışma kapsamında elde edilen bulgular, dijital tipografinin yalnızca yazı düzenleme sistemi olarak değerlendirilmesinin yetersiz olduğunu göstermektedir. Güncel tasarım pratiklerinde tipografi; kullanıcı deneyimi, etkileşim tasarımı ve görsel iletişim stratejileriyle doğrudan ilişkilidir. Literatürde yer alan çalışmalar, özellikle değişken yazı tipleri, kinetik tipografi ve responsive tipografi sistemlerinin kullanıcı dikkatini yönlendirme ve bilgi aktarımını güçlendirme açısından önemli avantajlar sağladığını ortaya koymaktadır (Dick ve Woloszyn, 2023).

Bununla birlikte, dijital tipografinin gelişimi sadece teknolojik ilerlemelerin bir sonucu değildir. Aynı zamanda kullanıcı davranışlarının değişmesi, mobil ekranların yaygınlaşması ve etkileşimli medya ortamlarının gelişmesi gibi faktörler de tipografik tasarım anlayışını yeniden şekillendirmektedir. Bu durum, tipografinin tasarım süreçlerinde daha stratejik bir rol üstlenmesine neden olmaktadır.

Dolayısıyla dijital çağda tipografi, sadece estetik bir tercih değil; kullanıcı deneyimini yönlendiren, bilgi mimarisini destekleyen ve marka kimliğini güçlendiren çok katmanlı bir tasarım bileşeni olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç

Bu çalışma, yazının geleneksel formdan dijital ortama nasıl adapte olduğunu ve bu dönüşümün tipografiye kazandırdığı yeni işlevleri açıklamaktadır. Tipografinin dijital çağda geçirdiği değişim, interaktif tasarım unsurları çerçevesinde kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Dijitalleşme süreciyle birlikte tipografi, okunabilirliği sağlayan bir araç olmaktan çıkmış; kullanıcı deneyimini yönlendiren, bilgi aktarımını güçlendiren ve görsel iletişimi destekleyen dinamik bir tasarım unsuru haline gelmiştir. Bu dönüşüm, çağdaş tasarım anlayışını ve estetik algıları derinlemesine etkileyerek, yazının çok katmanlı ve deneyim odaklı bir yapı kazanmasına olanak tanımıştır. Uyarlanabilir tipografi, değişken yazı karakterleri, hareketli ve kişiselleştirilebilir yazı formları gibi yenilikçi yaklaşımlar, tipografinin statik bir yapıdan etkileşimli ve kullanıcı merkezli bir forma evrilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Özellikle web tasarımı, mobil uygulamalar, dijital reklamcılık ve artırılmış gerçeklik gibi dijital iletişim alanlarında tipografi, kullanıcıların dikkatini çeken ve mesajın etkili biçimde iletilmesini sağlayan temel bir araç haline gelmiştir. Yazının animasyonlu ve duyarlı formlar aracılığıyla sunulması, kullanıcıların içerikle daha derin bir bağ kurmasına yardımcı olmakta; tipografinin estetik bir unsur olmanın ötesinde işlevsel bir değer de taşıdığını göstermektedir.

Günümüzde tipografi, kullanıcı tercihleri doğrultusunda uyarlanabilen esnek bir yapıya kavuşmuş; etkileşimli formlar sayesinde metinlerin okunabilirliği ve anlatım gücü anlamlı biçimde artmıştır. İnteraktif tasarım öğeleri, yazının okunacak bir içerikten öte deneyimlenecek bir tasarım öğesine dönüşmesine olanak tanımaktadır. Bu durum, tipografiyi grafik tasarımın temel bir bileşeni olmanın ötesinde; markalaşma, kullanıcı deneyimi ve bilgi aktarımı gibi çok yönlü alanlarda etkin kılmaktadır.

Sonuç olarak, dijitalleşmenin sunduğu teknolojik olanaklar sayesinde tipografi, geleneksel sınırlarını aşarak deneyim temelli bir iletişim diline dönüşmüştür. Gelecekte, yapay zeka destekli tipografi sistemlerinin yanı sıra artırılmış ve sanal gerçeklik teknolojileriyle entegre edilen tasarım çözümleri sayesinde tipografinin daha da kişiselleştirilmiş, etkileşimli ve

anlam katmanları zenginleşmiş bir yapıya sahip olması beklenmektedir. Bu gelişmeler, tipografinin hem tasarım hem iletişim alanındaki stratejik rolünü güçlendirecek; estetik ile işlevselliği bir araya getiren kullanıcı odaklı tasarım anlayışının gelişimini daha da hızlandıracaktır. Tipografinin bu yeni yönelimi, yalnızca görsel bir aktarım aracı olmanın ötesine geçerek, dijital çağın güçlü bir anlatım dili haline geldiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Öneriler

Bu araştırma kapsamında elde edilen bulgular, dijital tipografinin gelecekteki akademik ve profesyonel projeksiyonuna dair stratejik bir yol haritası sunmaktadır. İlk olarak, dijital tipografinin kullanıcı üzerindeki bilişsel ve duyuşsal etkilerini daha berrak bir düzlemde analiz edebilmek adına metodolojik bir çeşitliliğe gidilmesi elzemdir. Bu bağlamda, geleneksel nitel tanımlamaların ötesine geçilerek; interaktif ve kinetik tipografi örneklerinin okunabilirlik (legibility) ve fark edilebilirlik (readability) performanslarını ölçümleyen ampirik çalışmaların artırılması önerilmektedir. Özellikle göz izleme (eye-tracking), ısı haritaları ve nöro-tasarım araçlarıyla desteklenen disiplinlerarası araştırmalar, tipografik unsurların kullanıcı deneyimi (UX) içerisindeki fonksiyonel başarısını veriye dayalı somut kanıtlarla ortaya koyacaktır.

Uygulamalı tasarım pratikleri açısından ise tipografinin statik bir bilgi taşıyıcısı olmaktan çıkarılıp, mikro-etkileşimler aracılığıyla kullanıcıyla diyalog kuran dinamik bir arayüz bileşeni olarak konumlandırılması gerekmektedir. Sosyal medya arayüzlerinden artırılmış gerçeklik (AR) uygulamalarına kadar geniş bir yelpazede, değişken yazı tiplerinin (variable fonts) ve veri odaklı üretken tasarım (generative design) algoritmalarının entegrasyonu teşvik edilmelidir. Bu süreçte tipografi, sadece estetik bir tercih değil, mekan ve bağlamla eş zamanlı değişebilen üç boyutlu bir hikaye anlatıcısı olarak ele alınmalı; teknolojik imkanlar yazının iletişimsel gücünü yeniden tanımlayan çok katmanlı bir yapıya dönüştürülmelidir.

Son olarak, bu teknolojik ve estetik dönüşümün akademik müfredat ve kurumsal kimlik stratejilerine yansıtılması kritik bir öneme sahiptir. Tasarım eğitimi veren kurumların, tipografiyi matbaa merkezli geleneksel yaklaşımlardan kurtararak ekran tabanlı, kodlanabilir ve dinamik bir disiplin olarak yeniden yapılandırması önerilmektedir. Ayrıca, dijitalleşmenin getirdiği görsel tek tipleşme riskine karşı, yerel tipografik mirasın küresel tasarım standartlarıyla sentezlendiği karşılaştırmalı çalışmaların desteklenmesi gerekmektedir. Marka kimliği süreçlerinde ise tipografinin, kurumun dijital karakterini temsil eden stratejik bir font mühendisliği yatırımı olarak değerlendirilmesi, hem sektörel hem de akademik alanda daha özgün ve erişilebilir bir dijital yazılı kültürün inşasına olanak sağlayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-U.G., M.F.H.; Tasarım-U.G., M.F.H.; Denetleme-U.G., M.F.H.; Kaynaklar-U.G., M.F.H.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-U.G., M.F.H.; Analiz ve/veya Yorum-U.G., M.F.H.; Literatür Taraması-U.G., M.F.H.; Yazıyı Yazan-U.G., M.F.H.; Eleştirel İnceleme-U.G., M.F.H.; Diğer-U.G., M.F.H.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-U.G., M.F.H.; Design-U.G., M.F.H.; Supervision-U.G., M.F.H.; Resources-U.G., M.F.H.; Data Collection and/or Processing-U.G., M.F.H.; Analysis and/or Interpretation-U.G., M.F.H.; Literature Search-U.G., M.F.H.; Writing Manuscript-U.G., M.F.H.; Critical Review-U.G., M.F.H.; Other-U.G., M.F.H.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The authors declared that they did not use an AI-supported application for this work.


Kaynaklar

- Becer, E. (2006). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitapevi.
- Beck, E. (2018, August 18). *Johannes Gutenberg*. History Crunch. <https://www.historycrunch.com/johannes-gutenberg.html#/> (In English).
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp0630a> (In English).
- Bringhurst, R. (1997). *The elements of typographic style*. Hartley & Marks. (In English).
- Creswell, J. W. (2014). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage. (In English).
- Dick, M. E., & Woloszyn, M. (2023). Influence of typographic properties on user experience in digital interfaces. *Estudos em Design*, 31(2), 99-109. <https://doi.org/10.35522/eed.v31i2.1711> (In English).
- Elveren, E. (2023, Mart 24). *Web tasarım ipuçları: Markanız için en ideal 10 font*. Creodive. <https://www.creodive.com.tr/web-tasarim-markaniz-icin-en-ideal-10-font/>
- Erişkin, D. (2021). 21. yüzyıl çağdaş sanatında kinetik tipografi uygulamaları (Tez No. 680916) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Hausmann, R., & Cullars, J. (1998). Typography. *Design Issues*, 14(3), 71-73. <https://doi.org/10.2307/1511897> (In English).
- Herrmann, V., & Smith, A. (2023). *The alphabet: A remarkable journey from Sinai to Beijing*. Penn Museum. <https://www.penn.museum/sites/expedition/the-alphabet/> (In English).

- Lupton, E. (2004). *Thinking with type a critical guide for designer, writers, editors & student*. Princeton Architectural Press. (In English).
- Park, J. (n.d.). *Designing type in space for HoloLens 2* [Typhography]. Mixed Reality Now. <https://mixedrealitynow.com/designing-type-in-space-for-hololens-2> (In English).
- Project Folder. (2017, March 02). *Oto Nové Swiss* [Typhography]. Studio Feixen. <https://www.studiofeixen.ch/oto-nove-swiss> (In English).
- Purvis, A. W., & Meggs, P. B. (2016). *Meggs' history of graphic design*. Wiley Sons. (In English).
- Qianqian, M. (2023, May 21). Localizing kinetic typography poster. Middcreate. <https://qianqianma.middcreate.net/localization/localizing-kinetic-typography-poster/> (In English).
- Sarıkavak, N. K., & Sarıkavak, A. (2022). Grafik ve görsel iletişim tasarımında tipografinin gerekliliği ve önemi. *Modular Journal*, 5(1), 112-134. <https://izlik.org/JA33WZ87FP>
- Shaul, N. B. (2021, December 08). Fonts, facts and more: What is typography and why is it so important? Anima. <https://www.animaapp.com/blog/industry/fonts-facts-and-more-what-is-typography-and-why-is-it-so-important/> (In English).
- Shay, J. (n.d.). Monotype. Retrieved from Letterpress Commons. <https://letterpresscommons.com/monotype/> (In English).
- Spiekermann, E., & Ginger, E. (2020). *Stop stealing sheep & find out how type works*. Adobe Press. (In English).
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İnkılap Kitabevi.
- Vouilloz, C. (2014). *Artist draws fun letters that you can squeeze, pull, and bend* [Typhography]. deMilked. <https://www.demilked.com/interactive-typography-design-cyril-vouilloz-rylsee/> (In English).
- We and The Color. (2023, July 29). *Variable fonts-Everything you need to know*. Medium. <https://medium.com/we-and-the-color/variable-fonts-everything-you-need-to-know-356f3e18930a> (In English).
- Wkimbl20. (2013, October 23). Response to William's transitional revolution: Caslon versus Baskerville. Wordpress. <https://wkimbl20.wordpress.com/2013/10/23/response-to-williams-transitional-revolution-caslon-versus-baskerville/> (In English).
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Türkiye’de Bir İlk Olarak Müzik ve Deneysel Performansın Varoluşçu Anlayışla Ele Alınışı: Adnan Çoker

A First in Turkey: An Existentialist Approach to Music and Experimental Performance: Adnan Çoker

Özlem GÜRPINAR¹ 

¹ Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ardahan, Türkiye

Mehmet KAVUKCU² 

² Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Erzurum, Türkiye



öz

Türk resmi üzerine çalışmış olan ressam ve akademisyen Adnan Çoker (1927-2022), yaşamış olduğu toplumun değerlerine ve ruhuna göre hareket ederek sanatını var etmiştir. Çoker, 1961 ile 1966 yılları arasında akademide öğrencileriyle birlikte gerçekleştirdiği deneysel performansları, müzik ve varoluşçuluk doğrultusunda toplumun ruhuna göre ele almıştır. Bu çalışmanın amacı, varoluşçuluk, performans ve müzik ilişkisinin birbirleriyle bağlantılı oluşunu ve Çoker’in öğrencileriyle birlikte farklı disiplinleri performans denemeleri üzerinden nasıl gösterdiklerini ve Türkiye’de bir ilk olarak ne şekilde ele aldıklarını belirlemektir. Bu doğrultuda, nitel araştırmada veri toplama yöntemi olarak görsel ve yazılı envanterler taranmış; içerik analizi yöntemiyle, müzik ve varoluşçuluk kavramlarının performansla ilişkileri incelenmiş ve sanatçının kaynaklarda yer alan ifadelerine yer verilerek çalışma desteklenmiştir. Makalede ele alınan “varoluşçuluk, performans ve müzik ilişkisi üzerine” isimli başlıkta Sartre’in varoluşçuluk felsefesi, performans ve caz müzik bağlantısı üzerine durularak sanat üzerindeki etkisi ortaya çıkarılmıştır ve bu kavramların ortak noktalarına değinilerek ilişki kurulmuştur. Ortak noktaları geleneksel üsluplardan arınmaları ve özgürlük ile arayış anlayışında birleşmeleridir. “Adnan Çoker’in deneysel performansları” isimli başlıkta ise sanatçının ve öğrencilerinin deneysel performansları üzerine değerlendirme yapılarak müzik ve varoluşçuluk süreci analiz edilmiştir. Bu çalışma sürecinde Çoker’in performansları üzerinden varoluşçuluk kavramı ile ilişkilendirilmiş herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu yüzden özgün çalışma niteliği taşıyan makale, literatürdeki bu boşluğu dolduran ve tartışan bir özelliğe sahiptir. Bu çalışma sonunda ise performansın, müziğin ve varoluşçuluğun birbirinden bağımsız olmadığını ve birbirlerini beslediği ortaya konulmuştur; müzik ve varoluşçuluk varlığın ifade edilmesini, performans ise bunun bedene dökülmesini veya görünürlüğünü vurguladığı bir nokta olarak ele alınabileceğini açığa çıkarmıştır.

Keywords: Adnan Çoker, Varoluşçuluk, Müzik, Caz, Sartre, Performans Sanatı

ABSTRACT

Adnan Çoker (1927-2022), a painter and academician who worked on Turkish art, created his art by acting in accordance with the values and spirit of the society in which he lived. Between 1961 and 1966, Çoker, together with her students, conducted experimental performances at the academy, addressing the spirit of society through the lens of music and existentialism. The aim of this study is to determine the interconnectedness of existentialism, performance, and music, and how Çoker and her students demonstrated different disciplines through performance experiments, and how they approached these concepts in a way that was groundbreaking in Türkiye. Accordingly, visual and written inventories were examined as a data collection method in qualitative research; the relationships between music and existentialism and performance were investigated using content analysis method, and the study was supported by including the artist's statements found in the sources. The article, titled "On the Relationship Between Existentialism, Performance, and Music," examines Sartre's existentialist philosophy and its connection to performance and jazz music, revealing its impact on art. It also highlights the commonalities between these concepts, highlighting their shared freedom from traditional styles and their convergence in the understanding of freedom and exploration. Under the heading "Adnan Çoker's Experimental Performances," an evaluation of the artist's and his students' experimental performances is conducted, and the process of music and existentialism is analyzed. During this study, no previous work linking Çoker's performances to the concept of existentialism was encountered. Therefore, this article, which is an original work, fills and discusses this gap in the literature. The study ultimately demonstrates that performance, music, and existentialism are not independent of each other and mutually reinforce one another; music and existentialism can be considered as points where the expression of being is emphasized, while performance emphasizes the embodiment or visibility of this being.

Anahtar Kelimeler: Adnan Çoker, Existentialism, Music, Jazz, Sartre, Performance Art

Açıklama/Description (Bu çalışma “Adnan Çoker’in sanatında minimal düşünce” başlıklı sanatta yeterlik tezi konusu kapsamında yazılmıştır. / This study was written within the scope of the proficiency in art titled “Minimal thought in Adnan Çoker’s art”)

Geliş Tarihi/Received 21.05.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 24.02.2026
Son Revizyon/Last Revision 09.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted 10.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Özlem GÜRPINAR

E-mail: ozlemgurpinar@ardahan.edu.tr

Cite this article: Gürpınar, Ö., & Kavukcu, M.

(2026). A first in Turkey: An existentialist approach to music and experimental performance: Adnan Çoker. *Art Vision*, (56), 93-101. <https://doi.org/10.32547/artvision.1703741>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Performans sanatı, 1970'ler ile 1980'ler boyunca Batı Avrupa, Birleşik Devletler ve Japonya'da kültürel bir eylem olarak ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda performans sanatı gelişirken, beden sanatında ifade etme pratikleri ve beden sorgulamaları gittikçe zenginleşmiştir (Carlson, 2013, s. 155). Bu gelişmeyi, performans sanatının doğası gereği disiplinlerarası oluşu desteklemektedir. Örneğin; şiir, dans, müzik gibi alanlarla iç içedir. Bu disiplinlerarası iş birliği sanata ve bedene sınırsız bir alan açmaktadır. Böylece malzeme olarak geleneksel üsluptan tamamen ayrılmaktadır. Artık performans sanatında sanatçı bedeni malzemenin ana öznesi haline gelmiştir. Performans eyleminde müziğin kullanımı içsel durumu açığa çıkarmak için bir araç olmuştur. Performansta bedenin, ruhun, müziğin birbirleriyle ilişkisi varoluşun açığa çıkışında bir yöntem olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla Çoker, öğrencilerine ve sanat ortamına yeni bir sanat eylemiyle düşüncenin sınırlarının olmadığını ve sanatta bunun nasıl eyleme döküleceğinin farklı bir yönünü deneme fırsatı sunmuştur. Böylece sanatçı, müzik ve varoluş durumlarıyla resmin rengini, varlığını ve ruhunu aramıştır.

Bu bağlamda varoluşçuluk kavramına, felsefi bir bakış açısıyla bakıldığında: "Her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin (actif) olarak bulunuş demektir...Sartre'a göre, sorumluluğunu yüklenmesine, durumunu kavramasına bağlıdır. Mademki kişiöğlü dünyaya atılmıştır, kendi başına bırakılmıştır, öyleyse yaptıklarından sorumludur" (Sartre, 1985, ss. 8-11). Kişi eylemlerini müzik aracılığıyla gerçekleştirerek iç dünyasının özgürlüğüne kadar ulaşır; düşünsel, duygusal ve varoluşsal durumunu sorgular. Bu varoluşsal sorgulamayla birlikte sanatçı, sanatla kendi varlığını yaratır. Sanatçı sanatı, sanata ve hayata karşı anlam arama, sorgulama ve eleştirel bir yaklaşımla analiz eder. Bu analizi müzikle gerçekleştirir. Böylece müzik ve varoluşsalın birlikteliği performans deneyimine içsel bir ruh katar.

Dolayısıyla, müziksel varoluşla şekillenen performans deneyimleri ve resim denemeleri; Adnan Çoker ve öğrencileri (Mehmet Gülerüz, Metin Talayman, Şener Akman, Doğan Türker, Olcay Şanlı, Gülsen Tuncel, Oktay Anılanmert, Ayla Birkan, Metin Acar, Ergin Kolbek, Tayfur ve Altan Candan) (Çoker, 2010a, s. 143) ile kendi iç dünyalarını bedensel hareketlerden yola çıkarak fırçaya, renye, tuvale kadar bütünlük içerisinde arayan ve yansıtan etkinliklerini, Türkiye'de bir ilk olarak temsil etmişlerdir. Varoluşçuluk felsefesi Sartre'ın anlayışıyla sınırlandırılmış olup, bununla bağlantılı olarak da performanslar caz/jazz müzik ile ilişkilendirilmiştir. Bunun sonucunda müzikten ilham alan performans denemeleri kendi varoluşsal durumlarını ortaya çıkarmıştır.

Yöntem

Adnan Çoker, 1961 yılında Türkiye'de bir ilke imza atarak, öğrencileriyle birlikte akademi içinde performans denemeleri gerçekleştirmiştir. Bu öncü eylem, sanat pratiklerinin düşünsel ve malzeme açısından daha geniş bir yelpazede ele alınmasına ve değerlendirilmesine sebep olmuştur. Bu açıdan Çoker tarafından gerçekleşen performansların disiplinlerarası kavramlarla ilişkileri ortaya konulmuştur. Sartre'ın varoluşçuluğu ve müzik eşliğinde performansın gerçekleştirilmesiyle oluşan etkileşim derinlemesine incelenmiş ve çalışma bu etkileşim üzerine yoğunlaşmıştır. Bu doğrultuda, nitel araştırma yöntemine dayalı veri toplama sürecinde görsel ve yazılı envanterler incelenmiş; elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Çalışmada müzik kavramı Pollock, Kupka gibi sanatçılarla da örneklenirilmiş ve performans örnekleriyle ele alınmıştır; ayrıca sanatçının kendi ifadelerine yer verilen kaynaklardan alınan alıntılarla analiz derinleştirilmiş ve yorumlar güçlendirilmiştir.

Bulgular

Varoluşçuluk, Performans ve Müzik İlişkisi Üzerine

Varoluşçuluğu 1930'larda geliştirmiş olan Fransız Filozof Sartre, öznel ve bireysel ifadenin üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Sartre'a göre insan ilk var olur, sonra özünü oluşturur. Böylece insan en başta kendisiyle tanışır ve ilerleme kaydeder; ancak bu süreç hiçbir zaman tamamlanmaz. İnsan eylemlerinden oluşur. Zaten, varoluşçuluğun ana yaklaşımı bu yöndedir (Harrison ve Wood, 2016). Öznel ve bireysel keşif ise sanat türlerinden olan müzikle en iyi açığa çıkmaktadır. "Sanatlar arasında müziğe üstün bir değer verilmesi 1800'lü yıllarda başlar. Fr. Schiller, sanatların duygular üzerindeki etkilerinin birbirlerine yakınlığından ve görsel sanatların, doruğa ulaştığında aralarındaki nesnel sınırları açmaksızın müzikselleşeceğinden söz eder. Schopenhauer'e göre bütün sanatların ereği müziğe benzeme olmalıdır" (İpşiroğlu, 2006, s. 19) diyerek sanatların temelini veya erişilmesi gereken şeyin müzikle sağlanacağını ifade etmiştir.

Özellikle II. Dünya Savaşı'nın başlaması ve sonrasında toplumlarda oluşan bunalım sanatın ifade pratiğinin değişmesine sebep olmuştur. Çünkü savaş insanlığın tüm güzel düşüncelerini, değerlerini ve inançlarını kısacası güzel yaşam felsefesini yok etmiştir. Bu yüzden "sanatçılar, düşünürler, Batı kültür ve uygarlığını sorgulamaya başlamışlardı. Bu sorgulama sonunda ortaya çıkan mutsuzluk tablosunda yer alan birey, tarihe de sanatın, felsefenin de değerlerine kuşkuyla bakmaya başlamıştı. Varoluşçuluk Fransa'da işte böyle bir ortamda ortaya çıkıp yayıldı" (Edgü, 2022, s. 118). II. Dünya Savaşı sonrasında manevi, sosyolojik, ekonomik gibi sorunlar yaşanmasına rağmen Paris'te farklı

yaklaşımlarda sanatsal yapılar inşa edilmeye başlanmıştır. Varoluşçu felsefeden soyut sanat ve caz müziğe kadar uzanan zihinsel ve eylemsel deneyler artık başlamış ve yayılmaya devam etmiştir (Sönmez, 2019, s. 29). Sartre'in varoluşçuluk anlayışının temel felsefesi, insanın özgürlük anlayışı ve mutluluk durumudur. Fakat bu özgürlük tam anlamıyla Tanrı aracılığıyla insana iletilmemiştir. İnsan evrende bireyseldir; bu nedenle, tüm sorumlulukları ve acılarıyla başa çıkmaya çalışırken, yaşadığı iyi veya kötü her şeyden aynı düzeyde sorumludur. Olumsuzluk bazen insanı dibe çekiyormuş gibi görünse de insan kendini aydınlığa ulaştırabilecek kadar özgür bir yapıya ve iradeye sahiptir (Eti, 1971, s. 45). Bu yaşanan durumdan arınmanın yolu müzikle gerçekleşir. Zaten insan ruhunun özgürlüğü için "... savaş sonrasında Sartre'in etkisi Jazz ile birlikte seslenecektir" (Akay, 2017, s. 95). Sartre'a göre müzik bir yapı, bir formdur ve onun yapısı günlük yaşama, özellikle de duygusalığa atıfta bulunur. Müzik, ruh ve duygu durumlarını dile getirir. Duygular müzikleşir ve sanatta biçim bulur (Stratilková, 2011, s. 104). Bu duygusallık ise bireyin yaşamışlıklarından oluşmaktadır. Müzik ise bunu açığa çıkarmaktadır.

Bu bağlamda çalışmada ele alınan sanatçı Adnan Çoker'in de yaşamış olduğu dönem, bu bunalımsal topluma denk geldiğinden ister istemez herkes gibi sanatçı da etkilenmiştir. Bundan dolayı Akademide Çoker ve öğrencilerinin performans denemeleri Sartre'in varoluşçuluğu ve caz müzik eşliğinde kendini göstermektedir. Böylece caz müziğin spontaneliği performans sanatıyla birleşmiştir. Gürcan'ın (2015, s. 30) tanımıyla; "performans, sadece rastlantısallığı ile değil, izleyicinin yönlendirmesiyle de farklı bir hal alabilen, varoluşsal olarak etkiye açık bir sanat dili" olarak ifade edilmektedir. Performansta doğaçlama sınırlıdır. İşin yapıldığı esnada doğaçlamalar olsa bile, sanatçı öncesinde zihinsel bir planlama yapmaktadır. Yani tamamıyla gelişigüzel yapılan bir sanat eylemi değildir. Bu doğaçlama, performans esnasında gerçekleşir. Eyleme dökülen sanat, sanatçı kimliğinin bir yansımasıyla gerçekleşmektedir. "...zaman ve mekan düzleminde görsel bir melodi yaratan doğaçlama, bize bu resimden bir tane daha üretilemeyeceğini yüksek sesle söyler" (Kökdemir, 2018, s. 3). Bu noktada caz müziğin doğaçlaması da şu şekildedir:

- Doğaçlanmış olanın, yaratıcısı müzisyenle ilişkili olduğunu vurgular. Doğaçlama, yaratıcısından ayrılmaz...
- Caz doğaçlaması açısından işitilen müzikle onu yaratan müzisyen arasındaki bağ, doğaçlamanın kesinkes hazırlıksız yapılıp yapılmadığından çok daha önemlidir.
- Doğaçlamacı, besteci ve yorumcu kimliği, cazda doğaçlama söz konusu olduğunda altı çizilen bir husustur öncelikle; çılginca, ölçsüz, gelişigüzel bir çalış değildir kastedilen (Brendt, 2019, ss. 178-179).

Buradaki caz müzikte yer alan doğaçlama ifadeleri

performansta da geçerlidir. Bu ortak noktalar dikkat çekicidir. Doğaçlamada gerçekleşen bir şey tekrarlanamaz; çünkü ne o olay aynı olaydır, ne de sanatçı aynı sanatçısıdır. Mekân ve zaman başkalaşmaktadır. "Hem zamansal olarak bir şimdilik söz konusudur hem de şimdiliği yaşayan bireyin mutlak özgürlüğü şimdinin nasıl yaratılacağına eşlik eder. Bu açıdan caz bizim varoluşumuzun müzikal yansımasından başka bir şey değildir" (Kökdemir, 2018, s. 2). Bu yönden caz müzik, varoluşçuluk ve Çoker'le öğrencilerinin yapmış oldukları deneysel performanslar bir bütün olarak varlığını izleyiciye duyurur ve bu duyuruş tekrar gerçekleşmeyecek olan özel bir eylemdir.

Adnan Çoker'in Deneysel Performansları

1927 yılında İstanbul'da doğan Çoker, 1955 yılında eğitim için gittiği Paris'te Soyut Ekspresyonizm akımıyla tanışmış ve bu akımı deneyimlemiştir. Ayrıca, Jestüel, Art-İnformel ve Taşizm gibi akımlarla da estetik bir deneyim elde etmiştir. Çoker, bu sanatsal deneyimleri sonrasında tuval yüzeyinde lekesel ve sıçratma tekniklerini kullanarak bireysel üslubunun izini sürmüştür. Sanatçının ele almış olduğu ve ilgilendiği konuların başında ilk olarak insan gelmektedir. Sanatçı estetik bir yaklaşımla, bedenini ifadesine, coşkusuna ve hareketine odaklanmıştır; bu hareketler sonucunda açığa çıkan duyguları sanatında ele almıştır (İnal, 2006, s. 32). Beden hareketi duyguyu, duygu ise resimsel ve müziksel bir anlayışı ortaya çıkarmıştır. Çoker, bu deneyimler sonrasında beden aracılığıyla ortaya çıkan resimsel rastlantısal yaklaşımları ve çizgileri tuval yüzeyinde müzik ve varoluşsal bağlantıyla uygulamaktadır. 1960'lı yıllardan sonra Türkiye'de yaptığı performans deneyimlerinde, önceki estetik yaklaşımların izleri bir altyapı belirtisi olarak görülmektedir.

Adnan Çoker'in 1961'den 1966 yılına kadar Güzel Sanatlar Akademisi'nde seyirci önünde öğrencileriyle müzik eşliğinde oluşturduğu gösterileri Türkiye'deki akademi ortamı içinde şaşkınlık yaratacak radikal bir girişim olmuştur. Çünkü o yıllarda Türkiye'nin sanat ortamında performans, fluxus ve happening gibi güncel sanat yaklaşımları henüz bulunmamaktadır. Çoker'in klasik ve caz müziğe ilgisi bu tür deneysel performansları gerçekleştirmesi için bir adım olmakla birlikte o dönemdeki toplumsal ve kültürel olaylar da sanat eylemini etkilemiştir. Örneğin; II. Dünya Savaşı sonrasında yaygın hale gelen varoluşçuluk felsefesi, Batı'da olduğu gibi Türkiye'deki sanat anlayışına da yansımıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan önemli varoluşçulardan Jean-Paul Sartre'a göre aksiyon, kişinin dünya ile ilişkisinde kendini keşfetme sürecidir. 1944 yılında yazmış olduğu denemesinde: "Tek kelimeyle, insan, kendi özünü yaratmalıdır. Dünyaya fırlatıldığında, orada acı çekerek, mücadele ederek-azar azar-kendini tanımlar" (Fineberg, 2014, s. 36). Yani ona göre varoluşu oluşturan eylemlerdir. Sanatta bu varoluşçu eylemler beraberinde müziği de getirmektedir. Müzik bir bakıma bu süreçte kendini

bulma ve arama aracıdır. “Müzik ruhu doğrudan etkiler ve onda yankı bulur, çünkü az olsun çok olsun müzik, doğuştan insanın içindedir” (Kandinsky, 2020, s. 69). Kandinsky’in bu söylemi müzik, varoluş ve resmin arasındaki ince çizgiyi aramada önemlidir. Müzik düşünceyi, düşünce ise eylemi harekete geçirir. Sanatçı müzikle birlikte resim yaparken tamamen mekândan uzaklaşır. Çünkü müzik, bireyi mekânsallığın tüm sınırlarından kurtarıp, somut dünyadan soyut dünyaya taşıyan estetik bir oluşumdur. Bu oluşum, duygusal hislere hâkim olmakla birlikte müziğin içeriğini oluşturan unsurlar olan tikelleşme ve öznellik durumunun daha derin anlamına ulaşır. İç ruha seslenen zamanın algılanış biçimi, Kant’ın felsefesinde “mekâna özgü kayıtsız bir arada- varoluşu” aşan içsel bir alandır. Müzik, insanın yaratılış ruhunda yer alan sayısız isteklerin, arzuların, duyguların ve tüm hissedilenlerin varyasyonlarıyla ciddi anlamda bağlantı kuran ilk sanatsal alandır (Ferry, 2024, s. 110).

Türkiye’de müzik eşliğiyle, Çoker ve 12 öğrencinin katılımıyla akademide gerçekleşen deneysel performanslar, varoluşsal anlamı arama sürecini içermektedir. Semra Germaner, katılmış olduğu bu performans denemeleri ile ilgili olarak müzikle birlikte yapılan etkinliklerin varoluşçu düşünce şekliyle ilişkili olduğunu söylemiştir. Özellikle resmini boya ile yapanlar müziğin jestlerine kapılarak soyut dışavurumcu çalışmalar yapmaktadır. Bolca kullanılan boyalar akıtılarak, kalın tabakalar veya üst üste etkiler bırakır, küçük boya fırçaları yerine kalın büyük fırçalarla kraft kağıtlarına akıtılır ve sıçratılır. Müzikle birlikte bedensel ve zihinsel hareketler vardır. Normal atölye ortamı ise bunun aksine sakindir. Bu müziksel performans, akademinin giriş holünde müzik duyulmaya başlandığı andan itibaren resmin bir parçası olarak başlar. Katılımcı ve izleyicilerin etkinliğiyle resimsel performans ortak bir eyleme dönüşür. Germaner, bu etkinliklerdeki çalışmaların boya ile sınırlı kalmadığını ifade eder. Çoker’in bu performans denemelerine ek olarak Ergin (Kolbek) pandomim ve şiir okumaktadır, Komet ve Şener de topladıkları absürt nesnelere mekâna yerleştirmektedir. Bunlar olurken hiç kimsenin fluxus akımından haberi yoktur ama o mantıkta hareket edilmektedir (Çoker, 2010a, s. 138).

Çoker’in bu sanat etkinliklerinde yapıldığı gibi Fluxus’da da deneysel sanat etkinlikleri; elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları, atık ve hazır nesnelere gerçekleştirilmektedir (Antmen, 2012, s. 205). Bu benzerlik ilişkileri dikkat çekici ve öğrenciler için ise yeni bir bakış açısı anlamına gelmektedir. Örneğin; (Görsel 1)’e bakıldığında Çoker’in öğrencilerinden olan kişi çöp ve absürt eşyalara bakarak atık malzemelerden ne üreteceğine veya nasıl ilham alacağına dair oturmuş, eşyalarla bir enerji oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Malzeme, müzik ve öğrenci düşünsel bir süreç içerisinde beklemektedir.

Görsel 1

Adnan Çoker Atölyesinde Öğrenci Çalışması, 1966



Not: Çoker, 2010b

Bu durumu gözlemleyen izleyici ise “öteki” olarak performans eyleminde yer almaktadır. Varoluşculuğun özünde yatan öteki kavramı, gören ile görülenin yer aldığı durumdur. Bakılana bakan göz, bakılanın varlığını ona hissettirir. “Öteki” için var olma kısmını kişi kendi seçmez; kişiyi öteki gördükçe kişi seçim yaparak kendi bütünlüğünü, varlığını ortaya koymaya başlamaktadır (Sartre, 2000, s. 28). Bu noktada performans eylemindeki izleyicinin varlığı, sanatçı ve eylemi gerçekleştirenlerin varoluşsal özgürlüklerini ortaya çıkarmada “öteki” olarak önemli bir yere sahiptir.

Çoker’in oluşturmuş olduğu bu sanat etkinliklerini Gültekin Elibal şu şekilde dile getirmektedir:

Bach’ın Si B. Majör Partitası ile re majör toccata, konkret Müzikte de Luc Ferrari, Pierre Schaffer, Henri Sauguet ile Schönberg’in Orkestra için Beş Parça’sının eşliğinde şişelere, kazanlara fırçalarını daldırdılar tuvallerine (kağıtlar) ilettiler, yerlere yatıp kalktılar, çizdiler... durdular, yeniden sarıldılar boyaya, çini mürekkebine... dinlediler sesleri kararttılar, açtılar... püskürttüler...Her müzik parçasında ayrı bir kağıt (tuval) ile minicik müzik parçaları bittiğinde resmin bitmemiş olması... (Çoker, 2010a, s. 143).

Bu müzik parçaları bitince resimde devam ettirilmemiştir. Önemli olan o resmin bitmiş olması değil, deneysel bir eylem içerisinde öğrencinin zihinsel ve ruhsal olarak o süreci deneyimlemesidir. Bu süreç, bitmiş bir resimden daha değerlidir. Müzikle birlikte sanatçının resim yaparken bir devinim ve değişkenlik içerisinde oluşu kendini keşfettiştir. Müzik kişinin kendi iç dünyasındaki farklı durumları hissettirme ve duyguları harekete geçirme işlevi görmektedir. Sartre’ın varoluşculuğunda da bitmiş bir süreç yoktur. O yüzden deneysel eylemler varoluşla alakalı bir durumdur. Önemli olan o varoluşu keşfetmektir.

Schopenhauer’e göre, “müziğin olaylar dünyası ile bir ilgisi yoktur; müzik iradenin bir kopyasıdır...Hegel’e göre müzik en öznel ve özgür bir iç yaşantıyı içerir” (Fischer, 2017, s. 218). Sartre’ın insan özünün önceden planlanmamış ve

tasarlanmamış olmasına ilişkin yaklaşımı, performans sanatının varlığına dair düşüncesiyle örtüşür. İki de eylemler aracılığıyla varoluşunu oluşturur. Bireyin hareketleri, davranışları, hatta hareketsizliği bile caz müziğindeki notalar gibi o an yaşar, ölür, tüketilir ve geride bırakılır ya da boşluk deneyimine varır. Bu yüzden caz müzik varoluşu hissettirir. Performans eylemi izleyici tarafından değil, sanatçı tarafından kontrol edilir. Performans ve sanatçı eylemi müzikle şekillenir, anımsadıklarıyla deneyimi ve süreci yaşar (Zafer-Esenyel, 2020, s. 281). Sanatçının düşünceleri ve eylemleri sanatını şekillendirir. Çoker'in öğrencileriyle gerçekleştirdiği deneysel performansları tıpkı caz performansı gibidir. Caz müzikte ve performansta doğaçlama yapılır; sonucu farketmeksizin varoluşu oluşturan eylemlerin bütününe sahiplenir.

Bu bağlamda Çoker'in sanatsal etkinlikleri, ruhsal yaşantının ve müziksel düşünüşün soyut ve biçimsel yönü olarak ortaya çıkar. Çoker, 1966 yılında yapmış olduğu Akademi Kültür Şenliği programında müzik ile resim hakkında şunları söylemektedir:

Schönberg resim yapıyordu. Kandinsky, Klee ve Kupka'nın empirovizasyon; kromatik Füg vs. isimli yapıtları müziğin fikir ve duygu yönünü zaman zaman resim malzemesi ile yansıtırlar. 'Her tuş bir notanın karşıtıdır' düşüncesinde Cezanne'in yapıtının müzikle direkt ilişkisi olmasa bile tuş grubunun kurduğu senfoniye görmemek imkansızdır. Fakat bizim olaya daha yakın gelelim diyorum: Burada, resim-müzik seyirci birliği üç değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle ressamın diğer bir sanat atmosferine ve (eleman seyirciye) ihtiyacı yokmuş. Fakat sessiz espastan sessiz gürültüye geçilmektedir burada. Sonra, gelen seyirci yaratmaya katılmıştır artık. Dikkatli bir gözün yapıtlarda, eleman-seyirci ve gürültü espas görmesi mümkündür...Müziğin bilince vereceği titreşim yalnızken ressamın obje karşısındaki ve iç dünyasından çıkan titreşimden farklı olacak. Ritmik dönemeçlerin her köşesinde denemeye katılan ve sanatçıların kendilerine göre hızları ile verilecek. Hız ve ressamca rastlantılar kendini daha yitirmedi (Çoker, 2010a, s. 144).

Çoker'in bu açıklaması zamanla müziğin elemanları olan melodi-ritim-kontrpuan resmin elemanları olarak kendine yer edindiğini göstermektedir. Bundan dolayı yukarıda Çoker'in bahsetmiş olduğu ressamlardan Klee'nin görüşlerine ve Kupka'nın resimlerdeki müziği nasıl ele aldığına bakmak gerekmektedir. Paris'te yaşamını sürdüren Çek sanatçı Kupka'nın amacı, kozmik enerjiyi resimlerine aktarmaktır. Bu enerjiyi ortaya çıkarmak için müziği kullanmıştır. Romantiklerde olduğu gibi müziğin evrendeki sesleri veya ses düzenini yansıttığını düşünmektedir. Kupka, müziğin iletişim gücünün resimle ifade edilebileceğine, aynı şekilde müziğin uyandırdığı duyguların ve düşüncelerin resme ait kompozisyon ve biçimlendirme unsurlarıyla da

aktarılabileceğine inanmaktadır. Kupka, Bach'ın seslerle oluşturduğu füg'ü renklerle ifade edebileceğini düşünmüştür. Örneğin; Kupka'nın "İki Renkli Füg" (Görsel 2) eseri sanatçının ilk soyut işleri olmakla birlikte, geometrik ve hareketli şekillerin mavi ve kırmızı renklerle ifade edilmesi iki sesli füg'de olduğu gibidir. Temanın yani, iki rengin birbirini takip edip, yakaladığı ve tekrardan kaçtığı sonra tekrardan yakalayarak iç içe geçtiği bir döngü görülmektedir (İpşiroğlu, 2006, s. 89). Sanatta müziğin kullanımı veya resimsel ifade edilmişlerin hepsi sanatçının keşfetme durumuna ve yaratıcılığına yönlendirme yapmaktadır. Bu da yine sanatçı varoluşunun bir sorgulaması olarak görülmektedir. Örneğin; Beethoven'ın 7. Senfonisi hakkında "Sartre, senfoninin icrasının yalnızca senfoninin kendisinin bir analogu olabileceği sonucuna varır; senfoni, varoluşsal olarak, yaratılış anında, Beethoven'ın hayal gücünün bir ürünü olarak var olmuştur" (Carroll, 2006, s. 404).

Görsel 2

Frantisek Kupka, İki Renkli Füg, 1912



Not: Von Bonsdorff, 2019

Klee ise "müziğin çoksesli yapıtlarının özelliklerinden bilgi toplamalı, bu evrensel alanın derinliklerine dalmalı ve değişmiş bir sanat gözlemcisi olarak resimde bunların peşinden gitmeli" (İpşiroğlu, 2006, s. 66) demektedir. Klee, Kandinsky ve Kupka gibi sanatçılar tuval yüzeyinde müziği biçimlendirme öğeleri olarak tını, ritim, armoniyi kullanır; resimde ise bunlar renk, ışık, biçim, çizgi gibi plastik elemanlara dönüşür. Çoker'in oluşturmuş olduğu müzik-resim ilişkisi ve deneysel performansta bu sanatçılarda olduğu gibi ruhun, zihnin, bedeninin kâğıt veya tuvalde birleşmesi resmin teması haline gelmektedir. Beden artık resimsel bir nesneden çıkmış olup, resmin müzikle birlikte kendisi olmaktadır. Müziksel coşku veya müziksel hız; çizginin yönünü, rengin tonunu ayarlamıştır ve sanatçı ruhuyla şekillenmiştir. Dadacı Richard Huelsenbeck de "türü ne olursa olsun, müzik ahenklidir, sanatsaldır ve zihinsel bir aktivitedir" (Carlson, 2013, s. 141) diyerek zihnin hareketli olduğunu vurgulamıştır. Müziksel performanslarda müziğin bedeni harekete geçirmede ve resimsel renk, çizgi gibi hareketlerin insanın içinden dışa vuran özgür eylemler olduğunu gösterir. Sartre'ın "özgürlük, varoluşun ördüğü

kaçınılmaz, değişmez, ortaklaşa bir kumaştır” (Sartre, 1985, s. 44) söylemi, varoluşçuluğun ayrılmaz bir parçası olarak özgürlüğün yer edindiğini gösterir. Bu insan varoluşunun açığa çıkışıdır. Müzik hem tuval yüzeyinde hem de performans sanatında varoluşun farklı temsil biçimlerini göstermektedir.

Çoker’in deneysel performanslarındaki aksiyon ve müziksel eylemleri bize Pollock’u anımsatmaktadır. İki sanatçının da caz müziğe olan ilgisi ve bunu sanatlarında kullanmaları benzerdir. Lee Krasner’e göre, Pollock cazı, “bu ülkede gerçekten yaratıcı olan, öteki tek şey” (Fineberg, 2014, s. 97) olarak gördüğünü ifade eder. Bu bağlamda Pollock için cazın doğaçlama ve ritmine kapılarak resim yaptığı dile getirilebilir. Pollock, çalışma öncesinde yapacağı iş için herhangi bir tasarım planlamaz, yaptığı an her şey şekillenir. Doğaçlamadır; “doğaçlama dış-dünya olgularından bağımsız, iç-olguların genellikle bilinçsiz, birdenbire oluşan izlenimleridir. Bunlara tinsel izlenimlerde denilebilir” (İpşiroğlu, 2006, s. 64). Pollock yere sermiş olduğu tuval bezlerine veya kağıtlarına büyük boya dolu kova ve yine büyük fırçalarla boya akıtıp damlatmaktadır. Jackson Pollock şövale resminin ölen bir biçimden ibaret olduğunu düşünmektedir. O yüzden tuval bezini yere sererek çalışmayı yeğler (Görsel 3). Pollock, resim yaparken çizime yaklaştığı gibi başlar. Herhangi bir ön hazırlığı yoktur. Sanatçının yapmış olduğu her bir akıtma ve damlatma eylemle şekillenen resme aittir (Harrison ve Wood, 2016, s. 611). “Yolculuk artık içe dönüktü, tekinsiz bir ruh arayışıydı. 1943’te tanınmış ressam Hans Hofmann genç Pollock’a sanatında doğaya verdiği önemi sordu. ‘Ben doğayım,’ oldu Pollock’un cevabı” (Berger, 2018, s. 366). Pollock’un buradaki bu cevabı belki de özgürlüğünün kendisidir. Çünkü doğa sınırsız bir özgürlüğe ve mekâna sahiptir. Çoker ve öğrencileri de Pollock gibi içsel bir ruh arayışındadır ve varlıklarını sanatsal pratiklerle ortaya çıkarmanın yöntemlerini denemişlerdir. Burada izleyiciye varoluşçuluğun öz kavramlarından biri olan özgürlüğü hatırlatır. “Özgürlük, insanın kendi seçimlerini yapabilme ve kendi anlamını yaratabilme yeteneğidir ve varoluşçuluğun temel bir değeridir” (Şahin ve Boz, 2023, s. 316).

Görsel 3

Jackson Pollock, 1950



Not: Arte, t.y.

Rosenberg, 1952 yılında Pollock’un resimleri için eylem ile sanatçının ayrı olmadığını ve bedeninin resmi var ettiği üzerine söylemde bulunmaktadır. Ona göre Pollock, tuvali salt bir resim olarak görmemiştir; içinde hareket edebilecek bir mekâna dönüştürmüştür. Pollock resmi eylemleriyle olaya çevirmektedir. Resimde konu hareketin kendisidir. Böylece eylemle resim yapan sanatçı, resmin uzantısı olarak varlığını temsil eder (Fineberg, 2014, s. 97).

Çoker’in öğrencileriyle gerçekleştirmiş olduğu performans denemeleri, Rosenberg’in bahsetmiş olduğu gibi eylemlerin ön planda olduğu bir sanatsal alandır. Konu sadece eylem içeren varoluştan ibarettir. Eylemin açıkladığı şey, görünen eylemin kendisidir (Görsel 4-6). Çoker’in akademide başlattığı bu eylemler sanatçının yaşamış olduğu toplumundan, kimliğinden ayrı değildir. Yaşamış olduğu her şey içsel bir deneyimdir. Caz müzik, II. Dünya Savaşı’nın getirilerinde biri olduğu gibi performans ve caz müzikte sanatçı ve sanat varoluşunu ortaya çıkaran bir etken olarak görülebilmektedir. Zafer-Esenyel’e (2020, s. 283) göre, insan doğuştan özü belirlenmeyen ve yaşam boyunca bitmeyen bir inşa süreci içerisindedir. İnsan yaşamındaki çizgisini yaşam içerisinde seçer. Performanslardaki durumda aynı insan yaşamına benzer. Bu açıdan Sartre için de her eylem bir performans eylemi gibidir. Varoluşsal durum devingen yapı içerisinde gelişir ve değişir. Caz ve performanstaki o an gerçekleşme durumundaki dönüşüm özü belli olmamasından kaynaklanır. “Özden yoksun bir eksiklikler varlığı olan kendi-içinin yazgısı, tıpkı bu müzisyenlerin doğaçlamaları gibi duyulduğu an geride bırakılan notalara benzer. Caz müzik, bireyselliğin ve özgürlüğün cisimleşmesidir adeta” (Zafer-Esenyel, 2020, s. 283).

Görsel 4

Seyirci Önünde ve Müzik Eşliğinde Birinci Resim Gösterisi, Soldan Geride Gösteriye Katılanlardan İkiisi (Oturandar) Tayfun ve Metin Talayman, Sağda Önde Doğan Türker, 1961



Not: Çoker, 2010c

Çoker ve öğrencileri müziğin anlık ritmine kapılarak hareket etmiştir. Tinsellikleri tuvalde soyut bir bedene ulaşmıştır. Bedenlerini bir notaya dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda, bedensel eylemde “ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan ve şimdi varolan vücudu bulmak gerekir - bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket

girişikliği olan vücudu” (Ponty, 2019, s. 31) anlamak ve keşfetmek gerekir. Örneğin; Görsel 5’te Çoker’in öğrencilerinden olan Ayla Birkan müzikle birlikte vücudunu tamamıyla resme vererek, resimle bir bütün olmaya çalıştığı görülmektedir. Tuvalde bir ritme bir tuş, bir fırça darbесinin vurulduğu anlaşılmalıdır. Burada bedensel hareket ile müziksel hareket birleşmiştir. Müzikselliğin etkisiyle beden ve resim görünür bir hal almış ve hareketlilik kazanmıştır.

Görsel 5

Müzik Eşliğinde Resim



Not: Çoker, 2010d

Müziksellikteki ritm, performansta düzeni sağlar; sanatçı bedeni, mekansallık ve sessellik arasındaki ilişkide birbirleriyle bağ kurulmasını sağlar. Yapılan performatik durumu görünür kılar, tekrarlamalara ve farklılaşmalara sebep olur. Çünkü performansta başlayan müzik, bittiğin an resimde o anlık durumuyla biter. Her bir ritmsel durum birbirlerinden farklı zamansal dilim oluşturur (Fischer-Lichte, 2016, s. 228). Bu nedenle sadece ritmik zamansal bir kesiti temsil etmez, bunun yanı sıra bedensel varoluş izlerini var eden mekân, müzikle varoluşsal bir hafızaya dönüşür. Performans eylemleri müzikle birlikte bitirildiğinde ‘o an’ ve ‘o zaman’ donar. Diğer bir açıdan da donmuş zaman ve eylem resimle kalıcı bir hal alır.

Görsel 6

Adnan Çoker’in Atölye Öğrencisi, 1961-1966, Performans



Not: Çoker, 2010e

Bu performanslarda aynı müzikle gerçekleştirilen her bir sanatsal eylem ve öğrencilerin birbirlerinden farklı üslupla resim yapmaları, her bireyin kendi varoluşsal sürecinin farklı olduğunu gösterir. Aynı mekân da aynı müzik olmasına rağmen performanslardaki farklı eylem sonuçlarının oluşu bile kendi başına bir varoluşu temsil eder. Yapılan performansın ikincisi birebir yapılamaz, tekrarlanamaz; tıpkı caz müzik gibidir. İkisinde de varoluşlar tek ve özeldir. Çoker ve öğrencilerin caz müzikle bireysel, kaotik veya herhangi bir duyuşsal varlıklarını dışı vurmaları varoluşçuluktaki eylemin sonuçları ve özgürlüğü ile alakalı bir durumdur. Bu bireysel ifade sanatta ritim, renk, boya ve bedensel hareketlerle varoluşun iskeletini oluşturur. Zaten müzik notaları ve sözleri ruhun ve düşüncenin beden bulmuş halidir.

Kandinsky, sanatta her ilerlemenin maddi olmayana, soyuta ulaşmada bir tohum taşıdığını söylemektedir. Sanatçılar, bazen bilerek bazen sezgisel olarak Sokrates'in “kendini bil” ilkesine göre hareket eder. Sanatçı birçok malzemeyi dener, deneyimler, araştırır; bu uğraşın sonucunda da birçok disiplinle bir araya gelerek ruhsal bir iletişim kurar. Sanatçıların en iyi öğreticisi müziktir. Müzik kendisini bu dünyaya ait olanların temsiliyetiyle sınırlamamış, aynı zamanda sanatçının ruhunu da beslemiştir. Müzik, ruhun sesli ifadesi haline gelmektedir. Temsil durumları artık sanatçının ruhunu temsil etmez; içsel ruhunun dışavurumu için müzik gereklidir. Sanatçı maddi olmayan müziğin yöntemleriyle yönünü bulur (Kandinsky, 2020, s. 55) ve Sartre’in varoluşçuluğu ile sanatını yaratır.

Jean Paul Sartre’in varoluşçuluktaki gerekli olan özgürlüğü cazda notalara dönüşmektedir. Notalardan da performans eylemine geçiş yapılmaktadır. Varoluşçuluk, performans ve caz müzik her şeyden bağımsızdır ve doğaçlama ruhu içerisindedir. Onları bu kadar özgür yapan da budur. Caz kabul gören müzik anlayışının yıkımıdır. Gelenekten kurtuluş yoludur. Varoluşçu özgürlüğün müziği ile sanatsal performansın birleşimi geçmişin parçası olmaktan çıkarır. Bu düşünce, Jean Paul Sartre’in “özgürlük, kendi hiçliğini ifraz ederek kendi geçmişini oyundışı bırakan insan varlığıdır” (Sartre, 2011, s. 79) sözüyle desteklenmektedir.

Çoker’in duyguları harekete geçirme eylemi, müzikle resmi bir görmesi hem hayat yaşamında hem de sanat yapıtlarında ayrılmadığı bir noktadır. Sanatçının karanlığın içerisinde aradığı resimsel anlayış, müzikle birlikte gerçekliğini ortaya çıkarır. Gerçekliği anlamak için gürültüyü, çevresel sesleri, iç sesi bazen dinlemek gerekmektedir. O zaman algı ve anlamlandırma daha derinleşir. Sanatçı için müzik bazen eylemsel, bazen ise düşünsel bir araçtır; ama her ikisi de ruha hitap etmektedir. Bu süreç, Sartre’in varoluşçuluğuyla şekillenen bedensel eylem üzerinden rengi, düşüncüyü ve ruh durumunu keşfetme sürecidir.

Sonuç

Sanat, müzik ve varoluş arasındaki ilişki insanın yaşamı anlamlandırma, sorgulama, düşüncelerini ifade etme ve ortaya çıkarma anlayışına dayanmaktadır. Sartre'ın varoluşçu felsefesi bireyin dünyaya geldikten sonra kaosun içinde kendini gerçekleştirme, ortaya çıkarma eyleminde yatarken sanatçı bunu performans sanatıyla ruhun derinliklerinde sorgulayarak tınıyla, boyayla, bedensel eylemle nasıl ifade edeceğinin yolunu bulur ve bireysel özgürlük alanını yaratır.

Çoker ve öğrencilerin akademide gösterdikleri yenilikçi sanat yaklaşımı, öğrencileri ve izleyenleri kendi bireysel tınlarını yaratma ve farklı açıdan yaklaşımları gösterme yönünden bir rehber görevi görmüştür. Bunda en önemli sebep Çoker'in Türkiye'de bir ilk olarak müzik eşliğinde resim gösterilerini farklı ifade etme girişiminde bulunmasıdır. Herkes için ilk deneyimleme, görme, duyma ve hissetme özelliği taşır. Bu ilk performans deneyimlerinde caz müzik eşliğinde uygulamış oldukları farklı sanat pratikleri ile bireysel varlığın kökenlerine yaklaşma çabası görülmüştür. Duygusal ve düşünsel olarak bireyi sorgulamaya iten varoluşçuluk ve müzik iki güçlü temel özgürlük kaynağı olarak sanatta yer almıştır. Özellikle caz müziğin temeli doğaçlama olduğundan insanın özgürlüğünü ve yaratma olgusunu harekete geçirmesi Sartre'ın özgürlük kavramıyla örtüşmektedir. Cazın doğaçlamasındaki o an'a ait olma durumu, Çoker'in deneysel performanslarında hissedilir. O an çalan müzik, o an yapılan resme aittir. İşte o an'ı sanatçı kendi yaratır ve sanatsal özgürlüğe ulaşır. Yaratıcılık sanatta zaten özgürlüğe dayanmaktadır ki; sanatçı ne kadar özgürlüğe ulaşırsa, o kadar yeni şeyler keşfeder. Bu doğrultuda varoluşçulukta caz müzik, bireysel ifadenin bir temsiliyeti ve keşfi olarak görüldüğü sonucu çıkarılabilir. Aynı zamanda sanatta varoluşçuluk, performans eyleminin özgür hareketleriyle ortaya konulmuştur; müzik ise bunların özgürce aktarılmasında ve uygulanmasında etkili bir medium olduğu görülmüştür. Bu nedenle sanatta müzik, performans ve varoluşçu eylem bireyin varlığını sorgulamasına dair bir cevap aramıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-Ö.G., M.K.; Tasarım-Ö.G.; Denetleme-Ö.G., M.K.; Kaynaklar-Ö.G.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-Ö.G.; Analiz ve/veya Yorum-Ö.G., M.K.; Literatür Taraması-Ö.G.; Yazıyı Yazan-Ö.G.; Eleştirel İnceleme-Ö.G., M.K.; Diğer-Ö.G., M.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazarlar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-Ö.G., M.K.; Design-Ö.G.; Supervision-Ö.G., M.K.; Resources-Ö.G.; Data Collection and/or Processing-Ö.G.; Analysis and/or Interpretation-Ö.G., M.K.; Literature Search-Ö.G.; Writing Manuscript-Ö.G.; Critical Review-Ö.G-M.K.; Other-Ö.G., M.K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The authors declared that they did not use an AI-supported application for this work.


Kaynaklar

- Akay, A. (2017). *Sanat bizi seviyor*. Doğu Batı Yayınları.
- Antmen, A. (2012). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel.
- Arte. (t.y.). *Jackson Pollock, 1950* [Fotoğraf]. Historia-Biografia. <https://historia-biografia.com/jackson-pollock/> (In English).
- Berger, J. (2018). *Portreler* (2. Basım). (B. Eyüpoğlu, Çev.). Metis Yayınları. (Original work published 2015).
- Brendt, J. E. (2019). *Caz kitabı ragtime'dan fusion ve sonrasına*. (N. Ozan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans eleştirel bir giriş*. (B. Güçbilmez, Çev.). Dost kitabevi.
- Carroll, M. (2006). It is: Reflections on the role of music in Sartre's La Nausée. *Music & Letters*, 87(3), 398-407. <https://doi.org/10.1093/ml/gcl047> (In English).
- Çoker, A. (2010a). *Retrospektif*. Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Sanat.
- Çoker, A. (2010b). *Adnan Çoker atölyesinde öğrenci çalışması, 1966* [Fotoğraf]. Retrospektif. Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Sanat.
- Çoker, A. (2010c). *Seyirci önünde ve müzik eşliğinde birinci resim gösterisi, soldan geride gösteriye katılanlardan ikisi (oturanlar) Tayfun ve Metin Talayman, sağda önde Doğan Türker, 1961* [Fotoğraf]. Retrospektif. Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Sanat.
- Çoker, A. (2010d). *Müzik eşliğinde resim, 1961* [Fotoğraf]. Retrospektif. Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Sanat.
- Çoker, A. (2010e). *Adnan Çoker'in atölye öğrencisi 1961-1966, performans* [Fotoğraf]. Retrospektif. Beşiktaş Belediyesi-Beltaş A.Ş. Sanat.
- Edgü, F. (2022). *Görsel yolculuklar*. Everest Yayınları.

- Eti, S. (1971). *Çağdaş sanat*. Karaca Ofset.
- Ferry, L. (2024). *Homo esteticus*. (D. Çetinkasap, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Original work published 1990).
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat: Varlık stratejileri*. (S. Atay-Eskier ve G. E. Yılmaz, Çev.). Karakalem Kitabevi. (Original work published 2011).
- Fischer, E. (2017). *Sanatın gerekliliği* (6. Basım). (C. Çapan, Çev.). Sözcükler.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. (T. Acil, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Original work published 2004).
- Gürcan, A. G. (2015). *Performans sanatı: Yüzyıllık tarihine genel bir bakış*. Tekhne Yayınları.
- Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi* (2. Basım). (S. Gürses, Çev.). Küre. (Original work published 2003).
- İnal, G. (2006). *Çağdaşlar güzel sanatlar akademisi 51' mezunları*. (A. Okur, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde müziğin etkisi* (3. Basım). Yirmidört Yayınevi.
- Kandinsky, W. (2020). *Sanatta ruhsallık üzerine*. (E. Ekici, Çev.). Altıkırkbeş Yayın.
- Kökdemir, D. (2018). Caz, kahve ve varoluşçuluk. *Pivolka*, 8(26), 2-5. https://www.researchgate.net/publication/327574109_Caz_Kahve_ve_Varolusculuk_Jazz_Coffee_and_Existentialism
- Ponty, M. M. (2019). *Göz ve tin*. (A. Soysal, Çev.). Metis Yayınları.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk* (8. Basım). (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2000). *Estetik üstüne denemeler*. (M. Yılmaz, Çev.). Doruk Yayıncılık.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve hiçlik fenomenolojik ontoloji denemesi*. (T. Ilgaz ve G. Çankaya-Eksen, Çev.). İthaki Yayınları.
- Sönmez, N. (2019). *Paris tecrübeleri École de Paris: Çağdaş Türk sanatı: 1945-1965*. Yapı Kredi Yayınları.
- Stratilková, M. (2011). Music in Jean-Paul Sartre's Philosophy. *Musicologica Olomucensia*, 13, 93-106. <https://musicologica.upol.cz/pdfs/mus/2011/01/06.pdf> (In English).
- Şahin, K., & Boz, Y. (2023). Sartre ve Foucault düşüncesinde özne, öteki ve kaygı. *Kalemname Kırkkale Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 8(16), 314-329. <https://izlik.org/JA39LF24AZ>
- Von Bonsdorff, A. M. (2019). *František Kupka, İki Renkli Füg, 1912* [Resim]. František Kupka: Sounding abstraction-musicality, colour and spiritualism. *Fng Research*, (2), 1-8. https://research.fng.fi/wp-content/uploads/2019/03/fngr_2019-2_bonsdorff_anna-maria_von_article1_1.pdf (In English).
- Zafer-Esenyel, Z. (2020). Caza övgü: Sartre'i dinlemek. *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, 2(15), 278-304. <https://hdl.handle.net/20.500.12684/9195>

Bağlamanın Standart Ölçüleri Üzerine Yapılan Çalışmaların ve ChatGPT-4o Modelinden Alınan Bilgi Çıktılarının İçerik Analizi

Content Analysis of Studies on the Standard Dimensions of the Bağlama and the Information Outputs Obtained from the ChatGPT-4o Model

Filiz GÜRER YÜCEL ¹ 

¹ Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ardahan, Türkiye



öz

Türk halk müziğinin temel çalgısı olan bağlama, farklı malzemelerden farklı boylarda üretilmekte ve farklı isimlerle de adlandırılmaktadır. Bağlama ailesi çalgılarını oluşturan bu türlerin standart bir yapısı bulunmamaktadır. Bu makalede, bağlamanın standardizasyonu konusuna odaklanılmıştır. Çalışmanın amacı, literatürde konuyla ilgili olabilecek çalışmaları belirlemek ve bu çalışmaların birbirleriyle ve ChatGPT-4o'dan alınan bilgi çıktılarıyla ne ölçüde uyumlu olduğunu değerlendirmektir. Bu temel amaca ulaşabilmek için dört alt problem cümlesi oluşturulmuştur. Bu problem cümleleri, araştırma kapsamına giren tüm kaynaklara yöneltilmiştir. Elde edilen veriler gruplandırılmış ve birbirleriyle olan uyumlarına bakılmıştır. Makalede nitel araştırma desenlerinden durum çalışması tercih edilmiş, veriler içerik analizi ile incelenmiştir. Araştırmanın sonunda dikkat çeken ilk nokta, bağlamanın standardizasyonu üzerine çok az sayıda çalışmanın yapılmış olmasıdır. İkinci dikkat çeken nokta ise tespit edilen bu çalışmaların birbirleriyle uyumunun oldukça düşük çıkmasıdır. Birinci, üçüncü ve dördüncü alt problemler için ChatGPT-4o'dan alınan cevapların literatürle uyumlu olmadığı; ikinci alt problemde ise literatürle orta düzeyde bir uyum sağladığı görülmüştür. Üniversitelerde, başta bağlama olmak üzere Türk müziği çalgılarına yönelik araştırma merkezlerinin kurulması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama Yapımı, Standardizasyon, İçerik Analizi, Yapay Zekâ

ABSTRACT

The bağlama, the main instrument of Turkish folk music, is produced in various sizes using different materials and is also known by different names. There is no standardized structure for these types that make up the bağlama family of instruments. This article focuses on the standardization of the bağlama. The aim of the study is to identify the studies that may be related to the subject in the literature and to evaluate the degree to which these studies are compatible with each other and with the information outputs obtained from ChatGPT-4o. In order to achieve this main objective, four sub-problem statements were formed. These problem statements were directed to all sources within the scope of the research. The data obtained were grouped and their compatibility with each other was analyzed. In the article, a case study design, one of the qualitative research methods, was preferred, and the data were analyzed through content analysis. The first point that draws attention at the end of the research is that very few studies have been conducted on the standardization of the bağlama. The second remarkable point is that the compatibility of these studies with each other is quite low. For the first, third and fourth sub-problems, the answers obtained from ChatGPT-4o were not compatible with the literature; for the second sub-problem, it was seen that there was a moderate level of compatibility with the literature. It is recommended that research centers focusing on Turkish musical instruments, particularly the bağlama, be established at universities.

Keywords: Bağlama Making, Standardization, Content Analysis, Artificial Intelligence

Giriş

Günümüz dünyasında hizmet sektöründen üretime, sağlıktan teknolojiye kadar pek çok alanda uyumlu çalışabilmek, düzeni, verimliliği ve güveni sağlayabilmek için ortak kurallara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu kurallar, günlük hayattaki aksamaların engellenmesi ve hataların en aza indirilmesi için gereklidir. Hızla gelişen ve küreselleşen dünyada ortak referans noktaları oluşturmak, paydaşların aynı zeminde bulaşabilmelerine olanak sağlamaktadır. Farklı ülkeler, sektörler, kurumlar ya da bireyler arasında ortak bir dil oluşturmak için ortaya konulan bu kurallara, standart adı verilmektedir.

Açıklama/Description (Bu çalışma "Bağlamanın standardizasyonu için ChatGPT'nin önerilerinin incelenmesi" başlıklı bildiri konusu kapsamında yazılmıştır. / This study was written within the scope of the notification titled "Investigation of ChatGPT's recommendations for the standardisation of bağlama")

Geliş Tarihi/Received 22.05.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 31.10.2025
Son Revizyon/Last Revision 25.01.2026
Kabul Tarihi/Accepted 27.01.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Filiz GÜRER YÜCEL

E-mail: filizyucel@mgü.edu.tr

Cite this article: Gürer-Yücel, F. (2026). Content analysis of studies on the standard dimensions of the bağlama and the information outputs obtained from the ChatGPT-4o model. *Art Vision*, (56), 102-112.
<https://doi.org/10.32547/artvision.1704154>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Standartlar sadece teknik açıdan ihtiyaç duyulan bir gereklilik değil, aynı zamanda sürdürülebilirlik açısından da önemli bir ihtiyacı karşılamaktadır. Modern dünyanın çok katmanlı dinamikleri arasında güvenin, sürekliliğin ve uyumun sağlanabilmesi için vazgeçilmez bir araç ve ihtiyaç haline gelmiştir.

Standart kelimesi Türk Dil Kurumu'nun (TDK) güncel Türkçe sözlüğünde (Türk Dil Kurumu, t.y.) "belli bir tipe göre yapılmış veya ayrılmış olan, tek biçim, tek tip, örnek veya temel alınabilen" şeklinde tanımlanırken; Uluslararası Standardizasyon Birliği (International Standart of Organization [ISO]) tarafından "üretimde, anlayışta, ölçme ve deneyde bir örnekliktir" olarak tanımlanmıştır (Adıgüzel, 2020). Yapılan tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere, aynı niteliklere sahip olup bir araya getirilen ürünleri temsil eden örneğe, diğer bir deyişle referans alınan örneğe, *standart* adı verilmektedir. Standartlar günümüzde geniş bir alana yayılmıştır. Küresel alanda en iyi bilinen ve en yaygın kullanılan standartlar; kalite yönetim standartları, çevre ve yönetim standartları, sağlık ve güvenlik standartları, gıda güvenliği standartları ve enerji yönetim standartlarıdır.

Standartlaşma anlamına gelen *standardizasyon* kelimesi ise belli kuralları yani standartları koyma ve bunları uygulama işlemi olarak tanımlanmaktadır (Çınar, 1984). Nitelik açısından benzer olan ürünleri bir araya getirme işlemi olarak da tanımlanabilen standardizasyon; kaliteyi güvence altına almak, uyumluluğu sağlamak ve süreçleri daha verimli hale getirmek için uygulanmaktadır. Yaşamın neredeyse her alanında karşımıza çıkan standartların, hayatımızı doğrudan etkilediği ve yaşantımızı kolaylaştırıp bir düzene soktuğu söylenebilmektedir.

Çalgıların Standardizasyonu

Çalgıların tarihi incelendiğinde, belli yörelerde yaşayan zanaatkarların o yörenin kültürel, iklimsel ve coğrafi koşullarını göz önünde bulundurarak çalgılar yaptığı görülmektedir. Bir çalgının kültüre, iklime ya da coğrafi özelliklere göre şekillenmesi, o çalgının farklı versiyonlarının oluşmasına neden olmaktadır. Örneğin nefesli bir çalgı olan zurna, Anadolu'nun ve Dünya'nın farklı bölgelerinde farklı boylarda ve dolayısıyla farklı tınılarda üretilmektedir. Güneydoğu Anadolu'da çalınan zurnanın fiziksel yapısı, ses aralığı ve tınısı ile Cezayir'de çalınaninkinden farklıdır. Benzer şekilde, İç Anadolu Bölgesi ile Ege Bölgesi'nde tercih edilen telli çalgıların yapısı ve tınıları da birbirinden farklıdır (Önal, 2025).

Türkiye'de henüz tam olarak olmasa da yurt dışında çalgı yapımında seri üretime geçilmesi kaçınılmaz hale gelince çalgı yapımında kullanılan malzemelerin, çalgıların boyutlarının, tasarımlarının ve akortlarının standartlaşması zorunlu bir ihtiyaç haline gelmiştir. Standartlaşmayı ihtiyaç haline getiren bir diğer önemli unsur da, müziğin evrensel bir

dil olması ve bu dilin dünya çapında anlaşılabilir ve uygulanabilir bir yapıya kavuşması gerekliliğidir.

Standartlaşma, müziğe ve çalgılara evrensellik özelliği kazandırmaktadır. Bu sayede hem farklı ülkelerdeki müzisyenler, yapısal özellikleri ve akortları benzer olan çalgıları kullanarak bir arada çalma fırsatı yakalamakta hem de farklı kültürlerin ve coğrafyaların bir araya gelebilmesi mümkün olmaktadır. Çalgı yapımında standart ölçülerin olması, çalgı yapımcılar arasında bir uyum olmasını da beraberinde getirmektedir. Bu durum, yapımcıları kaliteli çalgı yapmaya teşvik ederken aynı zamanda da piyasada rekabeti arttırmaktadır. Standart çalgıların üretilmesi, çalgılar arasında tonal uyumun oluşmasını sağlamak ve çalgı-müzik eğitimi daha kolay hale getirmektedir. Standartlaşma, çalgı bakım ve onarım alanlarında yapımcılara rehberlik de sağlamaktadır.

Yurt dışında, başta keman olmak üzere piyano ve gitar gibi çalgılar üzerine çok sayıda bilimsel çalışmanın yapıldığı ve bu çalgıların günümüzdeki standart yapılarına uzun yıllar önce ulaşıldığı bilinmektedir. Çalgıların ulaştığı belli standartlardaki bu yapılar, artık markalarla ifade edilmektedir. Keman için *Almira, Angel, Carlovy*; piyano için *Yamaha, Schumann, Ringway* ve gitar için *Fender, Gibson, Ibanez* gibi markalar öne çıkanlar arasındadır. Örneğin *Yamaha* piyanoları veya *Fender* marka gitarları, kendilerine özgü tınıları ve ses kaliteleriyle bilinirler ve bu özellikler, ilgili müzisyenler tarafından benzerlerinden kolayca ayırt edilebilirler. Böyle bir standardizasyon ya da marka sistemi Türk müziği çalgılarında maalesef henüz geliştirilmemiştir.

Çalgılarda standartlaşmanın sağladığı önemli avantajların yanı sıra bazı dezavantajlar da söz konusudur. Örneğin, standartlaşma belli kurallar (standartlar) çerçevesinde hareket etmeyi gerektirdiği için bir çalgının üretim sürecinde kısıtlamalara neden olabilir. Çalgı yapımcısının yaratıcılığını kısıtlayarak özgün eserler tasarlamasını engelleyebilir. Çalgı yapımında bir standartlaşmaya gidilmesi durumunda, yerel yapımcıların ürettiği çalgıların ve farklı yapım tekniklerinin zamanla yok olmasının önü açılabilir. Standart dışı kalan yöresel çalgıların göz ardı edilmesi, kültürel çeşitliliğin azalmasına neden olabilir.

Özetle, çalgılara uygulanacak olan standardizasyon işlemi neticesinde bir taraftan müziğe ve çalgıya evrensellik özelliği kazandırılırken diğer taraftan kültürel mirasın ve çeşitliliğin azalmasına neden olunabilir. Bu nedenle standartlaşma, müziğe getirilen bir sınırlamadan ziyade müziksel çeşitliliği ortak bir paydada buluşturmaya yönelik bir araç olarak tercih edilmelidir. Bunu yaparken, farklılıkların korunmasına yönelik dikkatli bir denge politikası da güdülmelidir.

Bağlamanın Standardizasyonu

Türk halk müziğinin temel çalgısı olan bağlama, mızrapla ya

da elle çalınabilen telli bir çalgıdır. İhtiyaca göre farklı malzemelerden farklı boylarda üretilmekte ve farklı isimlerle de adlandırılmaktadır. Türk edebiyatının, tarihinin, inanç sisteminin ve müziğinin nesilden nesile aktarılma sürecinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Böylesine önemli bir kültür ögesi olan bağlamaya sahip çıkmak, gerek yapısal gerekse akustik açıdan daha kaliteli bir seviyeye taşıyabilmek adına bağlamaya ilgili kapsamlı bilimsel araştırmaların yapılması gerekmektedir.

Türk müziğinde kullanılan çalgılara yönelik yapılan literatür araştırmaları sonucunda, bağlama dışında hiçbir çalgıya ait bir standardın olmadığı tespit edilmiştir. Bağlama için tespit edilen ve tek olan standart, Türk Standartları Enstitüsü'nde (TSE) yer almaktadır. Ancak bu standardın da ülke geneline pek yayılmadığı, bağlama yapımcılarının kendi bildikleri yöntemler ve alışkanlıklarla bağlamalarını üretmeye devam ettikleri bilinmektedir. Buna ek olarak, hem bağlama hem de diğer Türk müziği çalgılarını iyileştirmeye yönelik sınırlı sayıda da olsa lisansüstü çalışmaların yapıldığı görülmüştür (Ömeroğlu, 2020; Öztoran, 2022; Yurteri, 2022). Bağlamada yapısal ve akustik açıdan belli bir standardın olmaması, müziksel açıdan kalite düşüklüğünü de beraberinde getirmektedir. Bu anlamda bağlamanın standartlaştırılması, müziğimizin geleceği için oldukça önemli hale gelmektedir.

İlgili Literatür

Türk halk müziği çalgılarının standardizasyonuna yönelik yapılan çalışmaların ilkinin Cafer Açın'a ait olduğu söylenebilir. Açın (2002), *Enstrüman Bilimi (Organoloji)* adıyla kaleme aldığı kitapta çalgıları; vurmali sazlar, nefesli sazlar, mızraplı sazlar, yaylı sazlar ve tuşlu sazlar olarak gruplandırmış, çalgılarda denge ve oranlar ile frekans ve perde aralıklarına yönelik bilgilere yer vermiştir.

Konuya yönelik tespit edilen bir diğer kaynak, Sefer Yücel Açın'ın hazırladığı sanatta yeterlik tezidir (Açın, 1998). Bağlama ve kemanenin son yapım teknikleri üzerine hazırlanan bu çalışmada; bağlama ailesinde yer alan çalgılara, yapım tekniklerine, ses tahtasının hazırlanmasına, tekne geometrisinin ölçülerine, ses tahtası-sap-tel boyu ölçülerine, akort bilgisine ve bağlama yapımında kullanılan ağaçlara değinilmiştir.

Doğanyigit vd.'nin (2018) yaptıkları araştırmada, 10 bağlama yapımcısına bağlama üretim süreçleri ile ilgili sorular yöneltilmiş ve alınan cevaplara içerik analizi uygulanmıştır. Bağlama yapımcılarına; bağlamanın sap, tekne, ses tahtası gibi kısımlarında kullanılan malzemeler, perde aralıklarının hesabı, ses deliğinin konumu, cila türleri, bağlama ailesi çalgılarının tekne ve sap ölçüleri, tekne büyüklüğüne göre ses tahtası kalınlığının hesabı ve eşik yeri hesabı konularında sorular yöneltilmiştir. Elde edilen cevaplar gruplandırılarak sunulmuştur.

TSE veri tabanında, bağlama ile ilgili bir standart olduğu tespit edilmiştir (TSE, 2007). Bu standartta; bağlamanın ses tahtası, tekne ve sap vb. kısımlarında kullanılan ahşap malzemelere, cila türlerine, bağlama ailesi çalgılarına, bu çalgılara takılan tellerin türlerine ve kalınlıklarına, bağlama ailesi çalgılarının tellerinin frekanslarına, bağlama ailesi çalgılarının tekne geometrisinin ve sap boylarının ölçülerine ait bilgiler yer almaktadır.

Koruk (2006) çalışmasında öncelikli olarak Teke bölgesinde ikitelli olarak anılan Kozağaç curasını tanıtmış ve sonrasında, yörede yaygın olarak çalınan üç telliden farklarını ortaya koymuştur. Çalışmada ek olarak, ikitelli curanın yapısal özelliklerine, tekne ve sap ölçülerine, tekne formlarına, tellerin kalınlığına ve akortlarına, perde ölçülerine ait bilgilere değinilmiştir.

Bağlamada Standardizasyon isimli çalışmasında Önal (2002), bağlamanın ölçülerinin tarihsel süreç içerisinde nasıl bir değişim gösterdiğine değindikten sonra tel boyu, tekne formu ve boyu, malzeme ve tını standardizasyonu üzerine açıklamalarda bulunmuştur.

Tan (1977), makalesinde; bağlamanın tarihi, eski ve yeni bağlama yapım teknikleri, bağlamanın yapısal özellikleri, ölçüleri ve malzeme bilgisi konularında bilgiler vermiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; literatürde bağlamanın standart ölçülerini belirlemeye yönelik hazırlanan bilimsel çalışmaları tespit etmek ve bu çalışmalarda yer alan verilerin hem birbirleriyle hem de ChatGPT-4o'nun sunduğu verilerle ne oranda uyumlu olduğunu ortaya koymaktır. Bu ana amaca ulaşabilmek için cevapları aranan alt problemler aşağıda yer almaktadır:

1. Bağlama ailesini oluşturan çalgılar nelerdir ve bu çalgıların standart ölçüleri nedir?
2. Bağlama yapımında hangi malzemeler kullanılır?
3. Bağlama ailesinde yer alan çalgıların tel kalınlıkları ve materyalleri ne olmalıdır?
4. Bağlama ailesinde yer alan çalgıların telleri hangi frekanslara ayarlanmalıdır?

Yöntem

Bu bölümde; araştırmanın desenine, veri toplama araçlarına ve verilerin nasıl analiz edildiğine dair bilgilere yer verilmiştir.

Araştırmanın Deseni

Bu araştırmada, nitel araştırmalarda sıklıkla kullanılan doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem, araştırılmak istenen konu hakkında bilgiler içeren yazılı materyallerin analiz edilmesi üzerine kuruludur. Dokümanlar, nitel araştırmalarda ihtiyaç duyulan pek çok

konuya ilişkin önemli veriler sunmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 190). Bu doğrultuda, araştırmanın alt problemleri araştırma kapsamında tespit edilen kaynaklara tek tek yöneltilmiş ve içerik analiziyle elde edilen veriler hem kendi içinde hem de birbirleriyle kıyaslanarak değerlendirilmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın verileri, doküman inceleme yöntemiyle elde edilmiştir. Doküman incelemesi yapılırken, araştırılmak istenen konuyla ilgili olan yazılı materyaller, derinlemesine analiz edilir (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 189). Bu çalışmada yer alan yazılı materyaller hem literatürden konuyla ilgili olarak tespit edilen araştırmaları hem de ChatGPT-4o'nun verdiği cevapları kapsamaktadır.

İlk olarak, Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi'nin veri tabanında yer alan tezler taranmıştır. Bu veri tabanında "Gelişmiş Tarama" tercih edilmiş ve "Aranacak Alan" kısımlarının üçü de "Tümü" olarak işaretlenmiştir. "Aranacak Kelime(ler)" kısmındaki ilk boşluğa "bağlama", ikinci boşluğa sırayla "yapım" ve "standart", üçüncü boşluğa ise "müzik" kelimeleri yazılmıştır. Bu şekilde yapılan arama sonucu toplam 19 tez listelenmiştir. Bu tezlerden sadece bir tanesinin makale konusuyla ilgili olduğu belirlenmiştir.

TSE'nin standart arama sayfasında, "Başlık" sekmesine sırayla "Türk Çalgıları" ve "Telli Çalgılar" anahtar kelimeleri yazılarak yapılan arama sonucu sadece bir standardın olduğu ve bu standardın da bağlama çalgısıyla ilgili olduğu belirlenmiştir.

DergiPark üzerinde yapılan taramada "Gelişmiş Arama" seçeneği tercih edilmiş, "Başlık" ve "Anahtar Kelimeler" sekmeleri seçildikten sonra arama butonuna sırayla "bağlama yapımı" ve "bağlama standardı" yazılarak arama başlatılmıştır. Arama sonucu listelenen toplam iki makaleden birinin makale konusuyla ilgili olduğu belirlenmiştir.

Arama motorunda "bağlamanın standardizasyonu", "bağlama yapımı", "standardization of bağlama" ve "bağlama making" anahtar kelimeleriyle yapılan aramalarda ise üç yayın tespit edilmiştir.

Yapılan bu ayrıntılı literatür taraması sonucunda, bağlamanın standart ölçüleri konu alanıyla ilgili olarak toplam 6 çalışmaya ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan bir tanesi tez, bir tanesi Türk standardı, dört tanesi de makaleden ibarettir.

Geçerlik ve Güvenirlik

Nitel araştırmalarda, elde edilen verilerin detaylı olarak rapor edilmesi ve sonuçlara nasıl ulaşıldığının açıklanması, araştırmanın geçerliğinin artmasına katkı sağlayan önemli unsurlardır (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 282). Bu nedenle, araştırma kapsamında atılan adımlar ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Bunun yanı sıra veri toplarken takip edilen adımların, iki araştırmacı tarafından daha tekrar edilmesi

sağlanmıştır. Bu sayede, araştırmacıların aynı verilere ulaşım ulaşılmadıkları kontrol edilerek araştırmanın güvenilirliği ve iç geçerliği sağlanmaya çalışılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmanın temel amacına yönelik geliştirilen alt problemler doğrultusunda ilgili yazılı materyallere, içerik analizi uygulanmıştır. İçerik analizi, bir metin içerisinde yer alan bazı özel kelimelerin ya da kavramların varlığını belirlemek ve bunların gizli anlamlarını ortaya koyabilmek amacıyla yapılır (Büyükoztürk vd., 2024, s. 258).

Literatürde yer alan yazılı materyallerden elde edilen veriler ile ChatGPT-4o'nun cevapları birbirleriyle karşılaştırılarak bulgular kısmında bir arada verilmiştir. ChatGPT-4o verileri, 19.10.2024 tarihinde elde edilmiştir. ChatGPT-4o, gerçek zamanlı olarak ses, görüntü ve metin arasında mantık yürütebilen bir yapay zekâ modelidir (OpenAI, 2025).

Bulgular

Makalenin bu bölümünde, ChatGPT-4o'ya yöneltilen her bir alt problem için elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Birinci Alt Problem İçin Elde Edilen Bulgular

ChatGPT-4o'ya yöneltilen birinci soru şöyleydi: *Bağlama ailesini oluşturan çalgılar nelerdir ve bu çalgıların standart ölçüleri nedir?* Bu soru için alınan cevaplar Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1

Bağlama Ailesi Çalgılarının Standart Ölçüleri

1. Uzun Sap Bağlama	2. Kısa Sap Bağlama	3. Divan Sazı	4. Tanbura*
Sap Uzunluğu (Tel Boyu):38-42cm	Sap Uzunluğu (Tel Boyu):32-34cm	Sap Uzunluğu (Tel Boyu):45-50cm	Sap Uzunluğu (Tel Boyu):35-38cm
Tekne Boyu: 38-40cm	Tekne Boyu: 38-40cm	Tekne Boyu:40-45cm	Tekne Boyu: 35-38cm
Toplam Uzunluk: 95-105cm	Toplam Uzunluk:85-95cm	Toplam Uzunluk:110-120cm	Toplam Uzunluk:90-100cm
5. Meydan Sazı	6. Çöğür	7. Bozuk Düzen	8. İkitelli
Sap Uzunluğu (Tel Boyu):48-52cm	Sap Uzunluğu (Tel Boyu):38-45cm	Sap Uzunluğu (Tel Boyu):30-36cm	Sap Uzunluğu (Tel Boyu):25-30cm
Tekne Boyu: 45-50cm	Tekne Boyu: 40-45cm	Tekne Boyu: 38-40cm	Tekne Boyu: 30-35cm
Toplam Uzunluk:115-130cm	Toplam Uzunluk:95-120cm	Toplam Uzunluk:85-95cm	Toplam Uzunluk:75-85cm

* ChatGPT verilerinde "tambura" olarak yer alan bu tanımlama, makalede dil birliği sağlanması açısından "tanbura" olarak düzeltilmiştir.

Tablo 1 incelendiğinde; ChatGPT'ye göre bağlama ailesi çalgılarının sekiz üyesinin olduğu, her birinin farklı bir isimle anıldığı ve sap uzunluğu, tekne boyu ile toplam uzunluğa ait ölçülerin verildiği görülmektedir.

Bu tablodaki sınıflandırmada ilk dikkat çeken nokta, 7. maddede yer alan ve *bozuk düzen* olarak adlandırılan bir türün bulunmasıdır. Bilindiği üzere *bozuk düzen*, bağlama ailesinde yer alan bir çalgı değil; bağlama ailesindeki çalgılarda kullanılan bir akort biçimidir. O nedenle, ChatGPT'nin yaptığı bu sınıflandırmanın hatalı olduğu söylenebilmektedir.

Tablodan, tekne boyu en küçük olan bağlamanın ikitelli (30-35cm), en büyük olanın ise meydan sazı (45-50cm) olduğu anlaşılmaktadır. Bağlama ailesi çalgılarından tekne boyu 38-40cm olan üç türün olduğu (uzun sap bağlama, kısa sap bağlama ve bozuk düzen) ancak bunların sap uzunluklarının ve toplam uzunluklarının birbirinden farklı olduğu görülmüştür.

Bu alt problemle ilgili olarak literatürde toplam dört araştırma olduğu tespit edilmiştir. Bu araştırmalarda yer alan veriler, aşağıda tablolar halinde sunulmuş ve hem ChatGPT-4o'dan elde edilen bilgilerle hem de birbirleriyle kıyaslanmıştır.

Açın (1998), bağlama ailesinde yer alan çalgıları şu şekilde sıralamıştır: meydan sazı, divan sazı, bağlama, bozuk, âşık sazı, tanbura, cura bağlama, iki telli saz, bulgari, ırızva, karadüzen ve cura. Bu telli çalgılardan bozuk, âşık sazı, iki telli saz, bulgari, ırızva ve karadüzen dışında kalanlar için belli ölçüler ortaya konmuştur. Bu ölçüler Tablo 2'de yer almaktadır.

Tablo 2

Bağlama Ailesi Çalgılarının Standart Ölçüleri

1. Meydan Sazı	2. Divan Sazı	3. Bağlama
Tekne Boyu: 52.5cm	Tekne Boyu: 49cm	Tekne Boyu: 42cm
Tekne Eni ve Derinliği: 31.5cm	Tekne Eni ve Derinliği: 29.5cm	Tekne Eni ve Derinliği: 25cm
Sap Boyu: 70cm	Sap Boyu: 65cm	Sap Boyu: 55cm
Tel Boyu: 112cm	Tel Boyu: 104cm	Tel Boyu: 88cm
4. Tanbura	5. Bağlama Curası	6. Tanbura Curası
Tekne Boyu: 38cm	Tekne Boyu: 26.5cm	Tekne Boyu: 22.5cm
Tekne Eni ve Derinliği: 22.8cm	Tekne Eni ve Derinliği: 15.5cm	Tekne Eni ve Derinliği: 13.5cm
Sap Boyu: 50cm	Sap Boyu: 35cm	Sap Boyu: 30cm
Tel Boyu: 80cm	Tel Boyu: 56cm	Tel Boyu: 48cm

Yapılan açıklamalar göz önünde bulundurulduğunda, Açın'ın (1998) bağlama ailesi çalgıları için toplam 12 türden bahsettiği ve bunun yanı sıra sadece altısının ölçüleri hakkında bilgiler verdiği görülmektedir. Bağlama ailesi çalgılarının tamamının olmasa da meydan sazı, divan sazı, bağlama, bozuk, tanbura ve ikitelli olarak isimlendirilen türlerin ChatGPT-4o'dan elde edilen verilerle ismen benzerlik gösterdiği görülmüştür. Tablo 2'de yer alan ölçülerin hepsinin tek değerden oluştuğu, buna karşılık ChatGPT-4o'nun verilerinin belli bir aralığı işaret ettiği dikkat çekmiştir.

Açın (1998), örneğin meydan sazının teknesinin boyunu 52.5cm olarak belirtirken, ChatGPT-4o 45-50cm aralığındadır demıştır. Benzer şekilde divan sazı için 49cm olarak ifade edilen tekne boyu, ChatGPT-4o'ya göre 40-45cm olarak ifade edilmiştir. Tablo 2'deki curanın ChatGPT-4o'nun ortaya koyduğu türler arasında yer almadığı, onun yerine en küçük tekne boyuna sahip bağlamanın ikitelli olduğu görülmüştür. Yapılan kıyaslamalar sonucunda, ChatGPT-4o'da yer alan verilerin Açın'ın (1998) verileriyle büyük oranda uyuşmadığı görülmüştür.

Doğanyığıt vd. (2018), yaptıkları araştırmada, 10 bağlama yapımcısıyla yaptıkları görüşmeden elde ettikleri verileri yayımlamışlardır. Bağlama yapımcılarının birinci alt problemle ilgili olan görüşleri Tablo 3'te verilmiştir.

Tablo 3

Farklı Boylardaki Bağlamaların Standart Ölçülerine Yönelik Bağlama Yapımcılarının Görüşleri

Bağlama Yapımcısı Sıra Numarası	Tekne Boyu (cm)	Tekne Ağız Genişliği (cm)	Tekne Derinliği (cm)
1	41/42	23-23.5	22/23
2	40/42	24	23/24
3	40/41/42	24/25	24/25
4	40/42	23/24	22/23
5	39/42	23/24	22/23
6	40	23.5/24	24
7	40/42/44	23	22/23
8	40/41/42	24	23
9	39/42	23.5-24	22/23
10	40/41/42	24/25	22/23

Tablo 3'te yer alan veriler incelendiğinde, farklı tekne büyüklüklerine göre çeşitli bağlamaların yapılabildiği ancak bunlar için herhangi bir isimlendirme yapılmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu veriler ChatGPT-4o verileriyle kıyaslanamamaktadır. Ancak, Açın'ın (1998) ortaya koyduğu verilerle kıyaslamak mümkündür.

Tablo 3'te yer alan tekne boyuna ait değerlere göre bağlama yapımcıları çoğunlukla 40cm, 41cm ve 42cm boyundaki teknelerden bahsetmiştir. Bu ölçüler Açın'ın (1998) verileri göz önünde bulundurulduğunda üçüncü sırada yer alan ve *bağlama* olarak ifade edilen türe denk gelmektedir. Tablo 3'te yer alan tekne ağız (eni) genişliği ve tekne derinliği ölçülerinin Açın'ın (1998) ortaya koyduğu ölçülerle benzer olduğu, ortalama 1-2cm'lik bir sapmanın var olduğu tespit edilmiştir.

Birinci alt problemle ilgili olan bir diğer kaynak, TSE veri tabanından elde edilmiştir. TSE veri tabanında yer alan bir standartta, bağlama ailesi çalgılarından ve bunların standart ölçülerinden bahsedilmektedir (TSE, 2007). Bu veriler, Tablo 4'te yer almaktadır.

Tablo 4*Bağlama Ailesi Çalgılarının Standart Ölçüleri*

Bağlama Türleri	Tekne Boyu (cm)	Sap Boyu (cm)	Tekne Eni ve Derinliği (cm)	Tel Boyu (İki Eşik Arası) (cm)	Burguluk (cm)	Tolerans
Cura	18	24	11	38	15	± 1
	20	26	12	42	15	± 1
	22	29	13	47	15	± 1
Tanbura Curası	28	37	17	60	20	± 1
	30	40	18	64	20	± 1
	32	42	19	68	20	± 1
Tanbura	38	50	23	81	22	± 1
	40	53	24	85	22	± 1
	42	56	25	89	22	± 1
Kısa Sap-Do (Çöğür)	38	30	23	61	22	± 1
	40	32	24	64	22	± 1
	42	34	25	67	22	± 1
Abdal	44	58	26	93	22	± 1
	46	61	27	98	22	± 1
Divan	48	64	29	102	22	± 1
	50	66	30	106	22	± 1
	52	69	31	110	22	± 1

Tablo 4 incelendiğinde, bağlama ailesinin altı türden oluştuğu ve Abdal dışındaki her bir türün kendi içinde üç alt çeşide sahip olduğu görülmektedir. Tabloya göre çöğür, *kısa sap* bağlama olarak ifade edilmiştir. Oysa çöğür, bağlama ailesi çalgıları arasında yer alan uzun saplı bir bağlama türüdür (Açın, 2002, s. 82).

Tablo 4'te yer alan tanbura, çöğür ve divan türlerinin ChatGPT-4o verileriyle ismen ortaklık gösterdiği ancak tekne boyu, tel boyu ve toplam uzunluklar arasında herhangi bir uyum olmadığı saptanmıştır.

Tablo 4 ile Açın'ın (1998) verileri kıyaslandığında her ikisinde de bağlama ailesinin altı farklı türünden bahsedildiği belirlenmiştir. Sadece tanbura curası, tanbura ve divan isimlerinin ortak olduğu, ancak diğer adlandırmaların ve bağlamalar üzerindeki tüm ölçülerin birbirinden farklı olduğu görülmüştür. İki veri kaynağında yer alan bağlamalar, isimlerine göre değil de tekne büyüklüklerine göre kıyaslandığında ise 22cm (cura), 38cm (tanbura), 42cm (tanbura) ve 52cm (divan) olanların ölçülerinin benzerlik gösterdiği dikkat çekmiştir. Sap boyu, tekne eni ve derinliği ile tel boylarının büyük oranda benzediği ve sapma değerinin yaklaşık olarak 1cm olduğu görülmüştür. Açın'ın (1998) verilerinde yer alan bağlama curası ve divan sazı olarak adlandırılan türlerin Tablo 4'te bir karşılığının olmadığı tespit edilmiştir.

Doğanyigit vd.'nde (2018) çoğunlukla bahsedilen 40cm, 41cm ve 42cm'lik tekne büyüklüklerine sahip bağlamaların, Tablo 4'teki çöğür grubuna denk geldiği ve tekne eni-derinliği ölçülerinde ortalama 1-2 puanlık bir sapma olduğu görülmüştür.

Literatürde birinci alt problemle ilgili olarak tespit edilen son çalışma ise Koruk'a (2006) aittir. İki telli cura (Kozagaç curası) üzerine yapılan bu çalışmada; tekne boyu 21-25cm ve tekne ağız genişliği 8-12.5cm arasında olan sazların cura, tekne boyu 25cm'in üzerinde ve tekne ağız genişliği 12.5-16cm arasında olan sazların ise üç telli bağlama olarak adlandırıldığı ve bu adlandırmanın Teke bölgesine özgü olduğu ifade edilmiştir. Tekne formuna göre iki farklı tipi bulunan iki telli curanın ölçüleri, Tablo 5'teki gibidir.

Tablo 5*İki Tellli Curanın Standart Ölçüleri*

İki Tellli Curanın Kısımları	İki Tellli Cura	
	Armudi Tipteki	Oval Tipteki
Tel Boyu	51cm	49cm
Tekne Boyu	25cm	23cm
Tekne Eni	12cm	10.4cm
Tekne Derinliği	12cm	10.4cm
Sap Boyu	32.3cm	31.8cm
Burguluk Boyu	14cm	6.8cm
Tüm Boy	71.5cm	61.5cm
Sapın Üst Eşik Kısımındaki Genişliği	2.2cm	2cm
Sapın Son Perde Kısımındaki Genişliği	3cm	3cm

Tablo 5 incelendiğinde; armudi tipteki curanın tekne boyu, eni ve derinliği ile tel boyu ve sap boyu ölçülerinin oval tipteki curadan 2cm daha büyük olduğu dikkat çekmiştir.

ChatGPT-4o'dan elde edilen bilgilerde iktelli olarak ifade edilen bir türün olduğu ancak bu tür için verilen ölçülerin Tablo 5'te yer alan ölçülerle bir ilgisinin bulunmadığı görülmüştür.

Açın'dan (1998) elde edilen verilere bakıldığında, iki telli saz olarak bir adlandırmanın yapıldığı ancak bu sazın ölçülerine yönelik bir bilgilendirmenin yapılmadığı tespit edilmiştir. Doğanyigit vd. (2018) ile TSE (2007) kaynaklarında da iki telli curanın ölçülerine dair herhangi bir bilgiye rastlanılmamıştır.

Birinci alt problem için elde edilen veriler genel olarak değerlendirildiğinde, bu alt problem kapsamında tespit edilen kaynakların birbirinden büyük oranda farklı ölçüler sunduğu görülmüştür. Çoğu bağlama yapımcısının kendilerine özgü ölçülerinin bulunması, farklı büyüklükteki bağlamalar için farklı terminolojiler kullanmaları, icrada farklı tını beklentilerinin öne çıkması gibi faktörler bu çeşitliliğin oluşmasına neden olmuş olabilir.

İkinci Alt Problem İçin Elde Edilen Bulgular

ChatGPT-4o'ya yöneltilen ikinci soru şöyleydi: *Bağlama yapımında hangi malzemeler kullanılır?* Bu soru için alınan cevaplar Tablo 6'da yer almaktadır.

Tablo 6*Bağlama Yapımında Kullanılan Malzemeler*

Bağlamanın Kısımları	Kullanılan Malzemeler	
Tekne	Dut, Ceviz, Maun, Ardiç, Kestane	
Ses Tahtası	Ladin, Köknar	
Sap	Gürgen, Akağaç, Ceviz	
Perdeler	Balık Derisi, Naylon	
Teller	Çelik, Naylon	
Burgular	Ahşap, Metal	
Eşikler	Üst Eşik	Kemik
	Alt Eşik	Kemik veya Plastik
Cila	Vernik, Doğal Yağlar	
Mızrap (Tezene)	Kiraz Ağacı, Plastik	

Tablo 6'ya göre; ChatGPT-4o sorulan bu soruda, bağlamayı kısımlara ayırmış ve her bir kısmın yapımında kullanılan malzemeleri tek tek sıralamıştır. Bağlamayı oluşturan temel kısımlardan teknenin yapımında dut, ceviz, maun, ardiç, kestane, ses tahtası yapımında ladin, köknar ve sapta ise gürgen, akağaç, ceviz ağaçlarının kullanıldığı yönünde cevaplar alınmıştır.

Bu alt problemle ilgili olarak literatürde toplam beş araştırma olduğu tespit edilmiştir. Bu araştırmalarda yer alan veriler, aşağıda tablolar halinde sunulmuş ve hem ChatGPT-4o'dan elde edilen verilerle hem de birbirleriyle kıyaslanmıştır.

Açın'a (1998) göre bağlama yapımında kullanılan malzemeler, şu şekilde sıralanabilir: oyma teknede dut; dilimli teknede ardiç, kelebek, gül, porsuk, kestane; ses tahtasında ladin, köknar; sapta gürgen, erik, ardiç; eşikte kelebek, ardiç. Bu veriler ChatGPT-4o verileriyle kıyaslandığında; ses tahtası malzemelerinin tam uyumlu olduğu, teknede dut, ardiç, kestanenin sapta ise gürgen ağaçlarının ortak veriler olduğu belirlenmiştir.

Doğanyigit vd.'nin (2018) yaptıkları araştırmada, bağlamanın farklı kısımları için bağlama yapımcılarının tercih ettiği malzemeler ise şu şekildedir: teknede dut, maun, ardiç, ireko, karaağaç; ses tahtasında ladin, köknar, Kanada çamı; sapta akçaağaç (kelebek), akgürgen, kırmızı gürgen, kayın, maun, pres sap, erik; burgularda erik, kayısı, gül, pelesenk, abanoz, gürgen. Bu verilere göre teknede dut, maun, ardiç; sapta akçaağaç, gürgen ve ses tahtasında da ladin, köknar ağaçlarının kullanımının ChatGPT-4o verileriyle uyumlu olduğu görülmüştür.

Doğanyigit vd.'nin (2018) verileri ile Açın'ın (1998) verileri karşılaştırıldığında teknede dut, ardiç; sapta gürgen, erik ve ses tahtasında ladin, köknar ağaçlarının ortak olarak tercih edildiği belirlenmiştir.

İkinci alt problemle ilgili olarak TSE (2007) veri tabanından elde edilen veriler, Tablo 7'de yer almaktadır.

Tablo 7*Bağlama Yapımında Kullanılan Malzemeler*

Tekne	Dut, maun, pelesenk, vengi, padouk, kestane
Ses Tahtası	Ladin, köknar, sedir
Sap	Akgürgen, akçaağaç, kayın
Burgular	Akgürgen, abanoz, maun, gül, limon, pelesenk
Eşikler	Akçaağaç, pelesenk, kızılçık
Cila	Polyester, selülozik vernik, gomalak
Tutkal	Boncuk tutkal (sıcak tutkal)

Tablo 7 incelendiğinde teknede dut, maun, kestane; ses tahtasında ladin, köknar; sapta ise gürgen ve akçaağaçların ChatGPT-4o verileriyle benzer olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 7 ile Açın'ın (1998) verileri karşılaştırıldığında teknede dut ve kestane; ses tahtasında ladin, köknar; sapta da gürgen ağaçlarının ortak olduğu görülmüştür. Doğanyigit vd.'nde (2018) yer alan verilerde ise teknede dut, maun; ses tahtasında ladin köknar; sapta akgürgen, akçaağaç, kayın ağaçlarının Tablo 7 ile benzerlik gösterdiği belirlenmiştir.

İkinci alt problemle ilgili olarak tespit edilen diğer iki kaynak Önal (2002) ve Tan'a (1977) aittir. Önal'a (2002) göre bağlama yapım geleneğinde temelde üç ağaç öne çıkmıştır. Bunlar; sapta sarı gürgen (kayın); ses tahtasında köknar ve teknede dut ağaçlarıdır. Bunların yanı sıra sapta erik, kelebek; ses tahtasında ladin; teknede sarı gürgen, kestane, meşe, iğde, karaağaç ve ceviz gibi ağaçlar kullanılmaktadır. Bu geleneksel ağaçlara ek olarak teknede ardiç, maun, vengi, paduk, gül gibi ağaçlar da tercih edilmektedir.

Önal'dan (2002) elde edilen verilere bakıldığında teknede beş ortak ağaç ile en çok ChatGPT-4o ve TSE (2007) ile benzerlik gösterdiği ikinci sırada ise dört ortak ağaç ile Doğanyigit vd.'nin (2018) geldiği belirlenmiştir.

Tan (1977) makalesinde bağlama teknesinde dut, kestane, sarmaşık, karaağaç; sap kısmında ceviz, gürgen, ıhlamur, erik, armut, kayın; ses tahtasında köknar; üst ve alt eşiklerde kemik veya manda boynuzu, orta eşikte sert ağaçlardan herhangi biri; burgularda ise ceviz ve kayın ağaçlarının tercih edildiğinden bahsetmiştir. Bu çalışmada, diğer tüm kaynaklardan farklı olarak üst ve alt eşiklerde kemik malzemesinin kullanımından bahsetmesinin ChatGPT-4o verileriyle benzerlik göstermesi dikkat çekmiştir.

İkinci alt problem kapsamında elde edilen veriler arasında yüksek düzeyde bir benzerlik olduğu dikkat çekmiştir. Ortaya çıkan farklılıkların bağlama üretiminin yapıldığı bölgelerin coğrafi özelliklerinden kaynaklanabileceği düşünülmektedir. Bölgedeki ağaç popülasyonu, tür çeşitliliği ve ağaçların işlenebilirliği, bağlama yapımında malzeme seçerken göz önünde bulundurulacak önemli faktörler arasında gösterilebilir.

Üçüncü Alt Problem İçin Elde Edilen Bulgular

ChatGPT-4o'ya yöneltilen üçüncü soru şöyleydi: *Bağlama ailesinde yer alan çalgıların tel kalınlıkları ve materyalleri ne olmalıdır?* Bu soru için alınan cevaplar Tablo 8'de verilmiştir.

Tablo 8

Bağlama Ailesi Çalgılarının Tel Kalınlıkları ve Materyalleri

Bağlama Ailesi	Alt Tel Grubu (mm)	Orta Tel Grubu (mm)	Üst Tel Grubu (mm)
Uzun Sap Bağlama	0.20-0.22 (Çelik veya Bronz)	0.30-0.32 (Çelik)	0.18-0.20 (Çelik)
Kısa Sap Bağlama	0.18-0.22 (Çelik veya Bronz)	0.28-0.30 (Çelik)	0.16-0.18 (Çelik)
Divan Sazı	0.22-0.24 (Çelik veya Bronz)	0.35-0.40 (Çelik)	0.20-0.22 (Çelik)
Tanbura	0.18-0.20 (Çelik veya Bronz)	0.30-0.32 (Çelik)	0.16-0.18 (Çelik)
Meydan Sazı	0.22-0.24 (Çelik veya Bronz)	0.38-0.40 (Çelik)	0.20-0.22 (Çelik)
Çöğür	0.20-0.24 (Çelik veya Bronz)	0.30-0.35 (Çelik)	0.16-0.18 (Çelik)
*Bozuk	0.18-0.22 (Çelik)	0.28-0.30 (Çelik)	0.16-0.18 (Çelik)
İkitelli	0.22-0.24 (Çelik veya Bronz)	-	0.16-0.18 (Çelik)

* Yanlış olan bu tanımlamaya ilişkin doğru bilgiler, Tablo 1'in altındaki paragrafta sunulmaktadır.

Tablo 8 incelendiğinde; ChatGPT-4o'nun bağlama ailesi çalgılarının her biri için telleri alt, orta ve üst olarak üç gruba ayırdığı ve bu tellerin kalınlıkları ile malzeme çeşitleri hakkında bilgiler verdiği görülmektedir. Tel kalınlıkları milimetre cinsinden, materyaller ise çelik ve bronz olarak ifade edilmiştir.

Üçüncü alt problemle ilgili olarak literatürde sadece bir kaynak olduğu tespit edilmiştir. TSE (2007) veri tabanından elde edilen bu veriler, Tablo 9'da sunulmuş ve ChatGPT-4o'dan elde edilen verilerle kıyaslanmıştır.

Tablo 9

Bağlama Ailesi Çalgılarının Tel Kalınlıkları

Bağlama Türleri	Alt Teller (mm)		Orta Teller (mm)		Üst Teller (mm)	
	Çelik Tel	Bam Teli	Çelik Tel	Bam Teli	Çelik Tel	Bam Teli
Cura	0.15-0.16	-	0.22-0.28	-	0.16-0.18	0.42
Tanbura	0.20-0.22	0.42	0.30-0.32	-	0.22-0.28	0.52
Tanbura Curası	0.16-0.18	-	0.25-0.28	-	0.20-0.22	0.42
*Kısa Sap (Çöğür)	0.18-0.20	0.42	0.28-0.32	-	0.20-0.22	0.52
Abdal	0.25-0.28	0.52	0.22-0.50	0.60	0.28-0.30	0.90
Divan	0.30-0.32	-	0.25-0.50	0.70	0.32-0.38	0.90

* Yanlış olan bu tanımlamaya ilişkin doğru bilgiler, Tablo 4'ün altındaki paragrafta sunulmaktadır.

Tablo 9 incelendiğinde, bağlama ailesi çalgılarının tellerinin alt, orta ve üst teller olarak gruplandırıldığı ve bu gruplarda

yer alan tellerin de kendi içinde çelik ve bam teli olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir. Sadece Abdal ve divan sazlarının orta tellerinde bam teli kullanıldığı, cura, tanbura curası ve divanın ise alt tellerinde bam teli kullanılmadığı dikkat çekmektedir.

TSE'deki (2007) bağlama ailesi çalgılarıyla ChatGPT-4o'da yer alan çalgılar kıyaslandığında tanbura, çöğür ve divan türlerinin sadece ismen benzerlik gösterdiği; tekne boyu, tel boyu ve toplam uzunluklar arasında herhangi bir benzerlik olmadığı tespit edilmişti. Bu nedenle bu iki kaynaktan yer alan çalgıların tellerini birbiriyle sağlıklı bir şekilde kıyaslamak pek mümkün görünmemektedir.

Genel anlamda bir değerlendirme yapmak gerekirse, Tablo 9'daki alt tel grubunda yer alan en ince ve en kalın çelik teller 0.15-0.32mm olarak verilirken, ChatGPT-4o'da 0.18-0.24mm olarak verilmiştir. Orta tel gruplarına bakıldığında; en ince ve en kalın çelik teller Tablo 9'da 0.22-0.50mm, ChatGPT-4o'da ise 0.28-0.40mm olarak verilmiştir. Üst tel grupları birbiriyle kıyaslandığında; en ince ve en kalın çelik teller Tablo 9'da 0.16-0.38mm olarak verilirken ChatGPT-4o'da 0.16-0.22mm olarak verilmiştir. En genel anlamda yapılan bu kıyaslamayla bile, Tablo 9'da yer alan veriler ile ChatGPT-4o'nun sunduğu verilerin birbiriyle uyumlu olmadığı rahatlıkla söylenebilmektedir.

İki telli curayla ilgili olarak tespit edilen bir kaynaktan, iki telli curanın ilk üç telinin 0.16mm ve dördüncü telinin de 0.18mm kalınlığında olduğu bilgisi yer almaktadır (Koruk, 2006).

Üçüncü alt problem kapsamında literatürde, bağlama ailesi çalgılarının tel kalınlıkları ve materyallerine ilişkin yalnızca bir kaynak tespit edilmiştir. Bu kaynak ile ChatGPT-4o modelinden elde edilen bilgi çıktıları arasında da bir uyum olmadığı görülmüştür. Bu noktada, bağlama ailesi çalgıları için özel olarak tasarlanmış ya da üretilmiş tellerin bulunmadığının altı çizilmelidir.

Dördüncü Alt Problem İçin Elde Edilen Bulgular

ChatGPT-4o'ya yöneltilen dördüncü soru ise şu şekilde oluşturulmuştu: *Bağlama ailesinde yer alan çalgıların telleri hangi frekanslara ayarlanmalıdır?* Bu soru için alınan cevaplar Tablo 10'da yer almaktadır.

Tablo 10

Bağlama Ailesi Çalgılarının Tellerinin Frekansları

Bağlama Ailesi	Alt Tel Grubu	Orta Tel Grubu	Üst Tel Grubu
Bağlama	G 196 Hz	D 293.7 Hz	A 220 Hz
Kısa Sap Bağlama	C 261.6 Hz	G 196 Hz	D 293.7 Hz
Divan Sazı	A 110 Hz	D 146.8 Hz	G 196 Hz
Tanbura	G 196 Hz	D 293.7 Hz	A 220 Hz
Meydan Sazı	A 110 Hz	D 146.8 Hz	G 196 Hz
Çöğür	G 196 Hz	D 293.7 Hz	A 220 Hz
*Bozuk	C 261.6 Hz	G 196 Hz	D 293.7 Hz
İkitelli	A 220 Hz	-	D 293.7 Hz

* Yanlış olan bu tanımlamaya ilişkin doğru bilgiler, Tablo 1'in altındaki paragrafta sunulmaktadır.

Tablo 10'a göre; ChatGPT-4o, bağlama ailesi çalgılarının her birinin tellerini alt, orta ve üst olarak ayırmış ve tellerin frekanslarını Hertz cinsinden ifade etmiştir. İkitelli olarak adlandırılan türün orta telinin olmadığı bilgisi de bu tabloda okunmaktadır.

Dördüncü ve sonuncu alt problemle ilgili olarak literatürde toplam üç adet araştırma tespit edilmiştir. Bu araştırmalarda yer alan veriler, aşağıda tablolar halinde sunulmuş ve tüm kaynaklar birbirleriyle kıyaslanmıştır. Bu alt problem için Açın'dan (1998) elde edilen veriler, Tablo 11'de yer almaktadır. Tablo 11'e ek olarak, söz konusu kaynaktan tanburanın orta telinin sol ve üst telinin de do sesine akort edildiği ifade edilmiştir.

Tablo 11

Bağlama Ailesi Çalgılarının Alt Tellerinin Akordu

Bağlama Ailesi Çalgıları	Alt Tellerin Akordu
Meydan Sazı	La (110Hz)
Divan Sazı	Re (146Hz)
Bağlama	La (220Hz)
Tanbura	Re (293Hz)
Bağlama Curası	La (440Hz)
Tanbura Curası	Re (586Hz)

Tablo 11 incelendiğinde, bağlama ailesi çalgılarının sadece alt tellerinin frekans değerlerinin verildiği görülmektedir. Birinci alt problemde sorulan soruya cevaben, Açın'dan (1998) ve ChatGPT-4o'dan bağlama ailesi çalgılarına yönelik elde edilen verilerinin büyük oranda uyuşmadığı görülmüştü. O nedenle sağlıklı bir kıyaslama yapmak pek mümkün görülmemektedir. Açın'a (1998) göre alt tel grubunun en düşük ve en yüksek frekansları 110Hz-586Hz olarak ifade edilirken, ChatGPT-4o'da bu değerler 110Hz-261.6Hz olarak ifade edilmiştir. TSE (2007) veri tabanından bu alt problem için elde edilen bu veriler, Tablo 12'de sunulmuştur.

Tablo 12

Bağlama Ailesi Çalgılarının Tellerinin Frekansları

Bağlama	Teller	Alt (Hz)	Orta (Hz)	Üst (Hz)	Tolerans
Cura	1. Tel	C 523.2	F 349.2	Bb 466.1	± 10
	2. Tel	C 523.2	F 349.2	Bb 466.1	± 10
	Bam Teli	-	-	-	± 10
Tanbura Curası	1. Tel	F 349.2	Bb 233.1	Eb 311.1	± 10
	2. Tel	F 349.2	Bb 233.1	-	± 10
	Bam Teli	-	-	Eb 155.5	± 10
Tanbura	1. Tel	C 261.6	F 174.6	Bb 233.1	± 10
	2. Tel	C 261.6	F 174.6	-	± 10
	Bam Teli	C 130.8	-	Bb 116.5	± 10
*Kısa Sap - Do (Çöğür)	1. Tel	F 349.2	Bb 233.1	C 261.6	± 10
	2. Tel	F 349.2	Bb 233.1	-	± 10
	Bam Teli	F 174.6	-	C 130.8	± 10
Abdal Sazı	1. Tel	A 220	D 293.6	G 196	± 10
	2. Tel	A 220	D 293.6	-	± 10
	Bam Teli	-	-	G 97.99	± 10
Divan	1. Tel	C 130.8	F 174.6	Bb 116.5	± 10
	2. Tel	C 130.8	-	-	± 10
	Bam Teli	-	F 87.3	Bb 58.2	± 10

* Yanlış olan bu tanımlamaya ilişkin doğru bilgiler, Tablo 4'ün altındaki paragrafta sunulmaktadır.

Tablo 12'de, bağlama ailesi çalgılarının tellerinin alt, orta ve üst olmak üzere üç gruba ayrıldığı ve her bir gruptaki çelik ve bam tellerinin ayarlandığı frekansların Hertz cinsinden ifade edildiği görülmektedir. Birinci alt problem için elde edilen bulgulara göre, TSE (2007) ile ChatGPT-4o verileri arasında bir uyum olmadığı tespit edilmişti. O nedenle burada sağlıklı bir kıyaslama yapılamamaktadır.

Birinci alt problemde sorulan soruya cevaben, TSE (2007) ile Açın'dan (1998) elde edilen verilerinden sadece tekne büyüklükleri 22cm (cura), 38cm (tanbura), 42cm (tanbura) ve 52cm (divan) olanların ölçülerinin benzerlik gösterdiği dikkat çekmişti. O nedenle doğru bir kıyaslama yapabilmek için sadece bu ölçülerdeki bağlamalar göz önüne alınmıştır. Tablo 12'de 22cm tekne büyüklüğüne sahip bağlamanın (cura) alt telleri 523.2Hz; 38cm ve 42cm olanı (tanbura) 261.6Hz; 52cm olanı (divan) ise 130.8Hz'e akortlanmaktadır. Açın'a (1998) göre ise 22cm tekne büyüklüğüne sahip bağlamanın (tanbura curası) alt telleri 586Hz; 38cm olanı (tanbura) 293Hz; 42cm olanı (bağlama) 220Hz; 52cm olanı (meydan sazı) ise 110Hz olarak ayarlanmaktadır. Buradan da görüldüğü gibi, sözü geçen iki kaynaktan bazı tekne büyüklüklerinde benzerlik olmasına rağmen tellerin frekanslarına yönelik elde edilen veriler arasında uyumsuzluk bulunmaktadır.

Bu alt problemle ilgili olarak literatürde tespit edilen son çalışmada ise iki telli curada tellerin iki grup halinde (alt ve üst) takıldığı, her grupta ikişer tel olduğu ve alttaki iki tel ile üst grubun ilk telinin aynı sese akort edildiği ifade edilmiştir (Koruk, 2006). Bu durumda, aşağıdan yukarıya doğru ilk üç tel la (piyanoya göre do) sesine ve en üstteki tek tel ise re (piyanoya göre fa) sesine akort edilmektedir. Koruk (2006) dışında sadece ChatGPT-4o'da ikitelliden bahsedilmiş ancak tellerin ayarlandığı frekans değerleri ile burada bahsedilen değerler arasında bir benzerlik olmadığı görülmüştür.

Dördüncü alt problem için elde edilen veriler genel olarak ele alındığında, veriler arasında büyük oranda bir uyumsuzluk olduğu belirlenmiştir. Literatürde bağlama ailesi çalgılarının ölçüleri arasında bir birlik sağlanamadığı bilgisi (birinci alt problem) göz önünde bulundurulduğunda, teller arasında da bir birliğin olmaması şaşırtıcı gelmemektedir.

Bu kısımda belirtilmesi gereken bir diğer nokta, ChatGPT'den elde edilen en kısıtlı bilgilerin dördüncü alt problem kapsamında ortaya çıkmış olmasıdır. Bağlamanın standart bir yapıya sahip olmaması, bu tür bilgilerin literatürde yer almaması ve özellikle tel frekanslarının daha detay bir bilgi olması, ChatGPT'nin bu verilere ulaşmasını da zorlaştırmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Bu makalede, bağlamanın standardizasyonu üzerine yapılan çalışmalar tespit edilmiş ve bu çalışmalara dört problem cümlesi üzerinden içerik analizi uygulanmıştır. Bu problem

cümleleri aynı zamanda ChatGPT-4o'ya da yöneltilmiş ve alınan cevaplar, bilimsel literatürden elde edilen diğer verilerle karşılaştırılmıştır.

Makale konusuyla ilgili olarak toplam altı bilimsel kaynak tespit edilmiştir. Birinci alt problem için bu kaynakların dördünden, ikinci alt problem için beşinden, üçüncü alt problem için birinden ve dördüncü alt problem için de üçünden veri alınabilmektedir.

Birinci alt problem için yararlanılan kaynaklardan en çok Açın (1998) ve Doğanıyğit vd.'nin (2018) verilerinin birbirine benzediği görülmüştür. TSE (2007) verilerinin ise daha detaylı olduğu ve özellikle 22cm, 38cm, 42cm ve 52cm tekne boylarında Açın (1998) ile; 40cm, 41cm ve 42cm tekne boylarında da Doğanıyğit vd. (2018) ile benzerlik gösterdiği saptanmıştır. Bu dört kaynaktan elde edilen veriler ile ChatGPT-4o'dan alınan cevaplar arasında herhangi bir uyum olmadığı belirlenmiştir.

İkinci alt problem için yararlanılan kaynaklardan elde edilen verilerin hem birbirleriyle hem de ChatGPT-4o cevaplarıyla orta düzeyde uyumlu olduğu tespit edilmiştir. Üçüncü alt problem için ChatGPT-4o'dan alınan cevaplar, tespit edilen tek kaynak olan TSE'den (2007) elde edilen verilerle karşılaştırılabilir ve veriler arasında herhangi bir uyum olmadığı görülmüştür. Bilimsel literatürde yer alan kaynaklardan, dördüncü alt problem için elde edilen verilerin hem birbirleriyle hem de ChatGPT-4o'dan alınan cevaplarla benzerlik göstermediği belirlenmiştir.

Birinci, üçüncü ve dördüncü alt problemler için ChatGPT-4o'dan alınan cevapların literatürle uyumlu olmadığı; ikinci alt problemde ise literatürle orta düzeyde bir uyum sağladığı görülmüştür. Literatürde yer alan sınırlı sayıda kaynakların da birbiriyle orta ve alt düzeyde ilişkili olduğu saptanmıştır.

Bu makale sonucunda; bağlamanın ölçülerine ilişkin sınırlı sayıda araştırma yapıldığı, bu araştırmalarda yer alan ölçülerin birbirinden farklılık gösterdiği ve tam olarak örtüşmediği belirlenmiştir. Bu noktada, bağlamanın standardizasyonunun önünde metodolojik, kurumsal ve kültürel açıdan birtakım engeller olduğunun altı çizilebilir.

Bağlama teknesinin formu ve hacmi, tellerin kalınlıkları ve cinsi, perde aralıkları gibi konularda analiz odaklı akademik çalışmaların ve bilimsel verilerin eksikliği; yapılan deneylerde ve kullanılan terminolojide birliğin olmaması, metodolojik açıdan var olan önemli engeller arasında gösterilebilir.

Eğitim kurumlarında uygulanan öğretim yöntemleri arasındaki farklılıklar, bağlama yapımcıları ile araştırmacılar arasındaki iş birliği eksikliği ve bağlama yapımcılığının kültürel bir miras olarak yeterince görülmemesi nedeniyle devlet tarafından gereken desteğin sağlanmaması, kurumsal engeller arasında sayılabilir.

Her yörenin kendine özgü bağlama yapım geleneğine, icra biçimine ve üslubuna sahip olması kültürel açıdan bir zenginlik olarak görülmekte; standartlaşmanın ise bu çeşitliliği ortadan kaldıracağına inanılmaktadır. Usta-çırak ilişkisi şeklinde verilen bağlama yapım bilgisi, sistematik ve ölçülebilir bir yapım bilgisinin oluşmasını ve sonraki kuşaklara düzenli bir biçimde aktarılmasını zorlaştırmaktadır. Bu unsurlar da, kültürel açıdan var olan engeller arasında değerlendirilebilir.

İyi bir bağlamanın tınısının nasıl olması gerektiği ana sorusunu cevaplayabilmek için öncelikle bağlamanın boyutları ne olmalı, hangi kısımda hangi ahşap kullanılmalı, bu ahşap malzemelerin akustik özellikleri ne olmalı veya bir bağlamada en iyi sesi veren ağaç kombinasyonları nasıl kurulmalı gibi alt problemlerin cevapları aranmalıdır. Bunların yapılabilmesi için üniversitelerde, bağlama ve diğer Türk müziği çalgılarını bilimsel açıdan ele almaya yönelik araştırma merkezlerinin kurulması; disiplinlerarası çalışma alanları ve araştırmacılarının desteklenmesi; daha kaliteli bağlamalar üretebilmek için gereken bilimsel ve kültürel bakış açısına ulaşmak adına, çok daha fazla araştırma ve çalışma yapılması önerilmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için ChatGPT-4o uygulamasını kullandığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that he used the ChatGPT-4o application for this study.

Kaynaklar

- Açın, C. (2002). *Enstrüman bilimi (Organoloji)* (10. baskı). Emek Basımevi.
- Açın, S. Y. (1998). *Türk halk müziği sazlarından bağlama ve kemanenin son yapım teknikleri* (Tez No. 72169) [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Adıgüzel, S. (2020). Avrupa ve Türkiye'de lojistik sektöründe standardizasyon çalışmaları. *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 15(1), 309-321. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1166588>
- Büyükoztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2024). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (35. baskı). Pegem Akademi.

- Çınar, R. (1984). Standardizasyonun sosyo-ekonomik önemi. *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2(3), 135-142. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/436777>
- Doğanyığıt, S., Şahin, C., Yiğiter, M. E., & Tüfekci, S. (2018). Bağlama yapımcılarının bağlama üretimine yönelik görüşleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(61), 467-478. <http://doi.org/10.17719/jisr.2018.2937>
- Koruk, Ç. (2006). İki telli cura (Kozagaç curası). *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7(11), 120-130. <https://www.acarindex.com/suleyman-demirel-universitesi-burdur-egitim-fakultesi-dergisi/iki-telli-cura-kozagac-curasi-356099>
- OpenAI. (2025). *GPT-4o* [Large language model]. <https://openai.com/index/hello-gpt-4o/>
- Ömeroğlu, C. (2020). *Top plate vibration analysis of the kanun instrument* (Thesis No. 657632) [Doctoral Thesis, İstanbul Technical University]. Council of Higher Education Thesis Center. (In English).
- Önal, Ö. (2002). Bağlamada standardizasyon. *ODTÜ Halkbilimi Dergisi*, (17), 18-23.
- Önal, Ö. (2025). Standardizasyon çerçevesinde bağlama. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 142-160. <https://doi.org/10.61729/uhad.1703407>
- Öztorun, Ü. (2022). *Bağlama (saz) çalgısının sesini geliştirmeye yönelik bir öneri* (Tez No. 767302) [Yüksek lisans tezi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Tan, N. (1977). Bağlama yapımı. *Türk Etnografya Dergisi*, (16), 95-106. <https://izlik.org/JA54LC44EZ>
- TSE. (2007). *Türk çalgıları-telli çalgılar-bağlama* (TS 13263/ICS 97.200.20). Türk Standartları Enstitüsü. <https://www.tse.org.tr/Turkish/Abone/StandardDetay.asp?STDNO=70126&SiraNo=232>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Standart. *TDK Türkçe sözlük* içinde. 1 Aralık 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (12. baskı). Seçkin Yayıncılık.
- Yurteri, Y. (2022). *Kemençe gövde odunu ve ses tahtasına kimyasal modifikasyon uygulamasının frekans spektruma etkisi* (Tez No. 754465) [Yüksek lisans tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Jo Spence'in Biyoiktidara Karşı Direniş Stratejisi Olarak Otopatografi

Jo Spence's Autopathography as A Strategy of Resistance of against Biopower

Şahinde AKKAYA ¹ 

¹ Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye



öz

Toplumsal sınıf ve cinsiyet politikalarına ilişkin yerleşik kültürel kodları yapı sökülümüne uğratan işleriyle bilinen fotoğraf sanatçısı Jo Spence, fotoğrafı eleştirel, eğitici ve sağaltıcı bir medium olarak değerlendirmiş ve çalışmalarını bu sorunları işlediği temalar doğrultusunda temellendirmiştir. 1982'de rutin bir muayene sırasında koyulan meme kanseri teşhisiyle işlerinin seyri değişen Spence, bu defa fotografik imgeyi, hastalık sürecinin yön verdiği öznel deneyimlerini, hastalığın izole edici yönlerini, İngiliz kamu sağlığı sisteminin hastalar üzerindeki otoritesini ve ortodoks tedavi yöntemlerinin hasta bireyleri yaralayıcı etkilerini politik bir perspektiften dışavurmanın yolu olarak kullanmıştır. Böylece, Spence'in fotoğraf pratiğinde önemli bir yer tutan sağaltıcı yaklaşımı, kanserle olan mücadelesini konu edindiği işlerinde otopatografik bir stratejiye dönüşmüştür. Bu çalışmada fotoğraf sanatçısı Jo Spence'in meme kanseriyle olan mücadelesini ve bu süreçte maruz kaldığı sağlık kurumlarının yerleşik politikalarının birey üzerinde kurduğu tahakkümü, fotografik imgeler üzerinden kurguladığı otopatografik anlatısıyla eleştirdiği çalışmaları, Michel Foucault'nun biyoiktidar kavramı üzerinden nitel araştırma yöntemleri kullanılarak literatür taraması tekniğiyle analiz edilmiştir. Çalışmanın odak noktasını oluşturan Spence'in otopatografik imgelerinin, hasta bireylerin maruz kaldıkları bu durumu eleştirmekle birlikte, medikal sistemin hastalıkları kategorileştirmek için hastaları görüntüleme çalışmalarının başlıca medyumları olan fotoğrafın, kayıt altına alma, sınıflandırma ve nihayetinde belirli değer yargıları uyarınca çıkarımlarda bulunarak; kişileri yaftalama amacıyla kullanıldığı zamanlara yapılan göndermelerle olan ilişkisi incelenmiştir. Görüntüleme teknolojilerinin gelişimi ve tıp alanında yaygın olarak kullanılmasının, modern devletin nüfus politikalarının işleyişiyle paralel geliştiği üzerinde durularak bunun nüfusun, genelin yararına olacak şekilde devlet aygıtlarınca denetlenmesini ve düzenlenmesini sağlayan politikalar bütünü işleten biyoiktidar kavramıyla doğrudan ilintili olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Jo Spence, Otopatografi, Biyoiktidar, Biyopolitika

ABSTRACT

Photographer Jo Spence, known for her works that deconstruct established cultural codes regarding social class and gender politics, has considered photography as a critical, educational and therapeutic medium and has based her works on these themes. Spence, whose work changed course with the diagnosis of breast cancer during a routine examination in 1982, used the photographic image as a way of expressing from a political perspective the subjective experiences of the disease process, the isolating aspects of the disease, the authority of the British public health system over patients, and the damaging effects of orthodox treatment methods on patients. Thus, the therapeutic approach that holds an important place in Spence's photographic practice has become an autopathographic strategy in her works dealing with her struggle with cancer. In this study, photographer Jo Spence's autopathographic narrative, in which she describes her struggle with breast cancer and criticizes orthodox medical practices, was analyzed through qualitative research methods and literature review technique, using Michel Foucault's concept of biopower. The focus of the study is on Spence's autopathographic images, which criticize the situation that sick individuals are exposed to, and their relationship with references to the times when photography, which is the primary medium of the medical system's imaging studies to categorize diseases, was used for recording, classifying, and ultimately labeling individuals by making inferences in accordance with certain value judgments, is examined. It is emphasized that the development of imaging technologies and their widespread use in the field of medicine have developed in parallel with the functioning of the population policies of the modern state; and it is revealed that this is directly related to the concept of biopower, which operates the set of policies that ensure the control and regulation of the population by state apparatuses for the benefit of the general public.

Keywords: Photography, Jo Spence, Autopathography, Biopower, Biopolitics

Geliş Tarihi/Received 26.05.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 24.02.2026
Son Revizyon/Last Revision 09.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted 12.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Şahinde AKKAYA

E-mail: sahinde@gmail.com

Cite this article: Akkaya, Ş. (2026). Jo Spence's autopathography as a strategy of resistance of against biopower. *Art Vision*, (56), 113-127.
<https://doi.org/10.32547/artvision.1706573>



Giriş

Toplumsal sınıf ve cinsiyet politikalarına ilişkin yerleşik kültürel kodları yapı sökümüne uğratan işleriyle bilinen fotoğraf sanatçısı Jo Spence, fotoğrafı eleştirel, eğitici ve sağaltıcı bir medium olarak değerlendirmiş ve çalışmalarını bu sorunları işlediği temalar doğrultusunda temellendirmiştir. Jo Spence'in, Marksist Feminist ideolojiden beslenen eleştirel yaklaşımıyla toplumsal sınıf ve cinsiyet temelli grup kimliklerine odaklandığı işlerinin seyri, 1982'de rutin bir muayene sırasında koyulan meme kanseri teşhisiyle değişmiştir (Tembeck, 2008, s. 94). Bu defa, hastalık sürecinin yön verdiği öznel deneyimlerini odağa yerleştiren Spence, fotografik imgeyi, acının ve hastalığın izole edici yönlerini politik bir perspektiften dışavurmanın yolu olarak kullanmıştır. Böylece, Spence'in fotoğraf pratiğinde önemli bir yer tutan sağaltıcı yaklaşımı, kanserle olan mücadelesini konu edindiği işlerinde otopatografik bir stratejiye dönüşmüştür.

Edebiyat alanından gelen bir terim olan otopatografi, hastanın, hastalık ve hastalığa bağlı klinik süreçlerin bütününe ilişkin öznel deneyimini aktardığı yaşam anlatısı olarak biyografinin bir alt türüdür (Tembeck, 2016, s. 1). Sağlık profesyonellerince uygulanan prosedürler gereği, hastaların kendi bedenlerinin denetimini yitirmeleri ya da kayıt altına alınmış birer vaka olarak salt hasta kimliğine indirgenmeleri gibi faktörlerin benlik üzerinde yarattığı olumsuz etkiler hesaba katıldığında; hastalık deneyiminin öz-temsili sorunsalı etrafında kümelenildiği gerçeği açığa çıkmaktadır. Hastalık sürecinde gerek fiziksel gerekse psikolojik olarak birçok açıdan yara alan hastanın; bedenindeki değişimi ya da duyumsadığı acıyı doğrudan aktardığı otopatografik anlatılar hastanın öz-temsiliyetini sağlamakla kalmayıp; hastalığın yarattığı hasarın onarılmasına da katkıda bulunmaktadır (Akkaya, 2023, s. 173). Otopatografik anlatılar, hastalık sürecinde zedelenecek öznel kimliğin onarılmasına katkıda bulursa da Spence'in otopatografik anlatıyı fotografik imgeye uygulaması, sağaltım çabasının ötesine geçen bir amaca işaret etmektedir. 1982'de başladığı *Sağlığın Resmi? (The Picture of Health?)* serisi, Spence'in meme kanseriyle mücadele sürecinde sağlık sistemiyle kurduğu ilişkinin öznel kaydı olmakla birlikte; "İngiliz kamu sağlığı sistemine ve bireylerin bedenleri ve hastalıklarıyla ilgili olarak mevcut sistemlere uymak zorunda bırakıldıkları bir konuma nasıl getirildiklerine ve bunlarla nasıl başa çıkılacağına dair bir eleştiriydi" (Hansby, 2015, s. 11).

Sağlık profesyonellerince alınan hasta beyanları, hastalığın ayırıcı özellikleriyle ilişkilendirilerek teşhis ve tedavi için doğru adımların izlenmesiyle ilgilenmektedir. Biyomedikal yöntem gereği izlenen bu süreçte, öznel kimliği dışarıda tutulan birey, hasta olarak numaralandırılmış bir vakaya

indirgenerek klinik yaklaşım doğrultusunda nesneleştirilmektedir (Akkaya, 2023, s. 173). Jo Spence'in *Sağlığın Resmi? (The Picture of Health?)* serisi, doğrudan bu deneyimden yola çıkarak; sağlık sisteminin baskın yapılarına karşı, kişinin fiziksel ve ruhsal sağlığının kontrolünü kendi eline almasına ilişkin alternatif bir duruştur: "Bana ne olduğunu kendim belgelemeye karar verdim. Sadece tıbbi söylemlerinin nesnesi olmak değil, kendi araştırmamın aktif öznesi olmak için" (Bell, 2002, s. 15).

Hastalığı hedef alan ve tedaviye odaklanan modern tıbbın iyileştirme ve kayıt altına alma uygulaması, eskisi gibi öldürmeyi değil, yaşatmayı hedefleyen devlet yapısının geçirdiği değişimden temellenmektedir. Yönetim pratiklerinin değişen yapısı, nüfusu meydana getiren bireylerin sağlıkla ilgili olabilecek her konuda karşılaştığı çeşitli sorunların çözümü için kapsayıcı bir sistem oluşturulmasını gerekli kılmıştır (Foucault, 2024, s. 263). Devletin nüfus üzerindeki tasarrufunun doğrudan işlerlik kazandığı sağlık sisteminin -başta hastaneler olmak üzere- tüm organları, birey-devlet ilişkisinde, güç ve tahakküm dengesinin kurulduğu bir iktidar alanında kaçınılmaz olarak devletin sağlık politikalarının temsilcisi olarak yer almaktadır. Bu nedenle, hastaların, teşhis ve tedavi sürecinde öznel kimliklerini yitirmeleri ve birer vaka olarak nesneleştirilmeleri, tabi olmak durumunda kaldıkları sistem gereği kaçınılmazdır. Spence'in otopatografik imgeleri, hasta bireylerin maruz kaldıkları bu durumu eleştirmekle birlikte, medikal sistemin hastalıkları kategorileştirmek için hastaları görüntüleme çalışmalarının başlıca medyumları olan fotoğrafın, kayıt altına alma, sınıflandırma ve nihayetinde belirli değer yargıları uyarınca çıkarımlarda bulunarak; kişileri yaftalama amacıyla kullanıldığı zamanlara da bir gönderme yapar. Görüntüleme teknolojilerinin gelişimi ile bu teknolojilerin tıp alanında yaygın biçimde kullanılmaya başlanmasının tarihi, modern devletin nüfus politikalarının işleyişiyle paralel bir gelişim göstermektedir. Bu da nüfusun, genelin yararına olacak şekilde devlet aygıtlarınca denetlenmesini ve düzenlenmesini sağlayan politikalar bütününe işleyen biyoiktidar kavramıyla doğrudan ilintilidir (Foucault, 2002, ss. 258-259).

Yöntem

Bu çalışmada fotoğraf sanatçısı Jo Spence'in meme kanseriyle olan mücadelesini ve bu süreçte maruz kaldığı sağlık kurumlarının yerleşik politikalarının birey üzerinde kurduğu tahakkümü, fotografik imgeler üzerinden kurguladığı otopatografik anlatısıyla eleştirdiği çalışmalarını Michel Foucault'nun biyoiktidar kavramı üzerinden analiz edilmektedir. Bu çalışma, nitel araştırma yöntemine dayanan yorumlayıcı bir örnek olay incelemesidir. Araştırmancının örneklemini, Jo Spence'in kanser sürecinde ürettiği fotoğraf serisi oluşturmaktadır. Çalışmada veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi kullanılmış; Spence'in

fotoğrafları ile konuya ilişkin kuramsal literatür sistematik biçimde taranmıştır. Analiz sürecinde eserler, Michel Foucault'nun biyoiktidar kavramı başta olmak üzere fotoğraf tarihi, feminist sanat eleştirisi ve otopatografi literatürü çerçevesinde yorumlayıcı ve kavramsal içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. Araştırma, sanat yapıtı ile kuram arasındaki ilişkileri açığa çıkarmayı, anlam katmanlarını yorumlamayı; hastalık, beden ve öznellik bağlamında fotografik temsili tartışmayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, doküman taramasına dayalı, kuramsal temelli, eleştirel ve yorumlayıcı nitel bir araştırmadır. Spence'in fotoğraflarının, biyoiktidar, öznellik ve otopatografi kavramları çerçevesinde değerlendirildiği çalışmanın yöntemi, fenomenolojik duyarlılık taşıyan ancak temelde kuramsal yapıt çözümlemesi olarak konumlanan bir yaklaşımdır. Spence'in kanser sürecinde oluşturduğu yapıtlar ve yapıtlara ait literatür araştırması sonucunda elde edilen veriler analiz edilerek; çalışmanın ana sorunsalı olan hasta bireylerin sağlık politikaları karşısındaki savunmasızlığı ve görüntüleme yöntemlerinin beden üzerinde kurduğu tahakküm, kuramsal dayanağı oluşturan biyoiktidar kavramı üzerinden tartışılmıştır. Fotoğraf tarihi boyunca çeşitli fotoğraflama pratikleri tarafından üretilmiş imgelerin, bilimsel araştırmaların görsel kanıtları olarak; bedenlerin sınıflandırılması, düzenlenmesi ve tahakküm altına alınması için kullanılmasının fotoğrafın biyoiktidar ile olan yakın ilişkisinin göstergesi olduğu kabul edilerek, literatür taramasıyla elde edilen veriler aynı teorik bağlamda tartışılmıştır. Sanat ve sosyolojinin kesişme noktasında yer alan bir konu olan otopatografik fotoğrafların kuramsal düzeyde analiz edildiği çalışmaların azlığı nedeniyle bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı varsayılmaktadır.

Biyoiiktidar Mekanizmasının Kuruluşu

Foucault, biyoiktidar kavramını ilk kez, 1976'da yayınlanan Cinselliğin Tarihi'nde dile getirmektedir. Burada ana hatlarını belirlediği kavramı, 1975-79 yılları arasında Collège de France'da verdiği derslerden olan Toplumun Savunmak Gerekir'in 17 Mart 1976 Tarihli Ders'inde tekrar ele alarak; biyoiktidar kavramının modern devlet yapısının nüfusu önceleyen politikalar bütünü içindeki yerini oldukça detaylandırmaktadır (Foucault, 2002, s. 245). Takip eden yıllardaki aynı isimli derslerin notlarından basılan Güvenlik, Toprak, Nüfus (1977-78) ve Biyopolitikanın Doğuşu (1978-79) metinlerinde ise Foucault, biyoiktidarın işlerlik kazanabilmesi için geliştirilen yöntem ve düzenlemeler bütününe kapsayan biyopolitika kavramına ve uygulama alanlarına odaklanarak; iktidar mekanizmalarının tarihsel süreç içindeki dönüşümünü, yönetsel pratikleri sınırlayıcı ilkelerin ortaya çıkışını ve nihayetinde biyopolitikanın kavranabilmesinin koşulu olarak gördüğü liberalizmi ele almaktadır. Bu nedenle, Foucault terminolojisinde zaman zaman birbirinin yerine kullanılan biyoiktidar ve biyopolitika kavramlarının ortaya

çıkışının ve işleyiş pratiklerinin detaylandırıldığı bu metinleri bir arada ele almak, kavramların anlaşılabilirliği bakımından önemlidir.

Foucault, iktidar mekanizmalarının cinsellik tertibatı üzerinden elde ettiği bilgilerin yönetsel pratikler yararına kullanılması için düzenlenmiş bir sistem olarak tanımladığı biyoiktidar kavramından ilk olarak Cinselliğin Tarihi'nde söz etmektedir. Üç ciltlik bu yapıtın birinci kitabı olan Bilme İstenci'nin Ölüm Üzerinde Hak ve Yaşam Üzerinde İktidar başlığını taşıyan son bölümünde, tarihsel süreç içinde iktidar mekanizmalarının geçirdiği derin dönüşümü ele almaktadır. Buna göre, hükümdarın egemenliği üzerine kurulu iktidar mekanizmasının ayırıcı özelliği tebaasının yaşamı ve ölümü üzerinde mutlak hak sahibi olmasıdır. Romalı aile reisinin evlatlarının ve kölelerinin yaşamı üzerindeki tasarrufuna dayanak oluşturan; Roma aile hukukunun babaya verdiği güç olan patria potestas'a göre evlatlarına yaşamını veren baba, gerektiğinde bunu geri almaya da muktedirdir. Hükümdar da bu hakkın daha yumuşatılmış halini, kendi yaşamına yönelik olası bir tehditle karşılaştığında savunma hakkı olarak kullanabiliyordu. Tehdit dışarıdan geliyorsa tebasını gerektiğinde savaşa göndererek yaşam ve ölüm hakkını dolaylı yoldan kullanan hükümdar; tehdit içeriden yani kendi tebasından ise doğrudan ölüm cezası verebiliyordu. Böylece, hükümdarın yaşam ve ölüm üzerindeki hakkı, öldürtme yahut yaşamasına mücadele etme hakkına dönüşmüştür (Foucault, 2007, ss. 99-100).

Klasik çağdan modern devlet yapısının oluşumuna kadar geçen süreçte Batı'nın iktidar mekanizmalarının işleyişinde de büyük değişimler meydana gelmiştir. İktidarın yaşam üzerindeki tahakkümü biçim değiştirerek; denetleme, düzenleme, geliştirme, çoğaltma gibi işlevlerin üstlenildiği çeşitli birimlere ayrılmış ve iktidarın tahakkümü altındaki topluluk bu birimlerin işleyişine doğrultusunda gerekli düzenlemelere tabi kılınmıştır. Ölümü değil, yaşamı yöneten bir iktidar modeline geçişle birlikte yaşatma amacı doğrultusunda gerekli düzenlemelerin yapıldığı bir sisteme de gereksinim duyulmuştur. Yaşamın öncelendiği yönetim sisteminde, kaçınılmaz bir tehlike nedeniyle yapılan savaşlar sonucu meydana gelen ölümler ya da toplumun geneli için tehlike arz eden münferit suçluların çarptırıldığı ölüm cezası gibi çoğunluğun yaşamını tehdit eden durumlar dışında, ölüm geri plana itilmiştir (Foucault, 2007, ss. 100-102). Başlıca amacı yaşamı düzenleme, denetleme, çoğaltma ve geliştirme olan iktidarın dönüşümüyle, "eski öldürtme ya da yaşamasına izin verme hakkının yerini yaşatma ya da ölüme atma gücü almıştır" (Foucault, 2007, s. 102).

Yaşam üzerinde kurulan bu iktidar 17. yüzyıldan itibaren belirginleşerek kendini, birbiriyle uyum içerisinde işleyecek olan iki koldan ilerleyen bir sistemler bütünü olarak göstermeye başlamıştır. Bunlardan ilki, bir makine gibi gördüğü bedeni doğrudan merkeze alarak; bedeninin talim ve

terbiyesine ilişkin bir sistem oluşturulmasını hedeflemektedir. Bedenin gücünün ve kapasitesinin saptanması, artırılması ve yönetsel pratikler yararına olacak şekilde disiplin altına alınmasına ve kullanılmasına ilişkin yöntemlerin geliştirilmesi ve düzenlenmesini içerir. Disipline edici yönetsel pratikler yoluyla tesis edilmiş olan bu sistem, insan bedeninin anatomo-politikasıdır. 18. yüzyılın ortalarında kendini göstermeye başlayan ikinci sistem ise insanı biyolojik bir varlık olarak ele almakta ve türün özelliklerini yansıtan biyolojik süreçlerin insan bedeninin mekanik işleyişinde görünür olmasına odaklanmaktadır (Foucault, 2007, ss. 102-103). Nüfus kavramının, düzenlenmesi ve denetlenmesi gereken bir gerçeklik olarak ortaya çıkması devlet yapısının da bu durumu yönetebilecek biçimde değişmesini gerekli kılmıştır. Foucault'nun yönetsellik adını verdiği bu olgu, yaşatan devlet yapısının nüfusu önceleyen politikalarının işletilebilmesi için gerekli olan bir ilişkiyi meydana getirmektedir (2019, s. 106). İnsanın, doğası gereği sahip olduğu “yani insan türünün temel biyolojik özelliklerini oluşturan şeylerin bir politikaya, bir politik stratejiye, genel bir iktidar stratejisine dahil olmalarını sağlayan mekanizmaların bütünü” (Foucault, 2019, s. 3) oluşturan bir dizi fenomen böylece görünür olur. Dönemin koşullarının neden olduğu ekonomik ve siyasal etkenlere bağlı olarak gelişen nüfus sorunlarına yönelik üretilen politikalar kapsamında, insanın biyolojik bir varlık olarak karşılaştığı tüm sorunların saptanması ve düzenlenerek denetim altına alınmasını sağlayan; nüfus biliminin ilk defa görünür olduğu ve istatistikten faydalanarak verilerin toplanıp işlendiği bir sistem geliştirilmiştir (Foucault, 2002, s. 249). Nüfus artışı, doğum ve ölüm oranları, hastalıklar ve tedavileri, ortalama yaşam süresi gibi nüfusun sağlık durumunu etkileyecek birçok faktör önemli hale gelerek; yaşamı önceleyen yönetim politikalarının sorumluluk alanını oluşturmuştur. Düzenleyerek denetleyen yönetsel pratikler yoluyla tesis edilmiş olan bu sistem ise nüfusun “biyopolitikasıdır” (Foucault, 2007, s. 103).

İlki bedeni disipline etmeye dayanan bedenin anatomo-politikası; ikincisi ise nüfusu düzenleyerek denetleyen nüfusun biyopolitikası olmak üzere çift koldan ilerleyen yönetsel pratiklerle kurulan bu sistemler bütünü; artık önceliği öldürmek yerine, yaşatmak olan bir iktidar biçiminin adım adım yaşamın her alanını kuşatarak ele geçirmesini sağlayan biyoiktidar mekanizmasının alt kolları olarak işlemektedir. Sistemsel politikaların uygulandığı okul, kışla, hastane gibi kurumların gelişmesinin yanı sıra “siyasal pratikler ve iktisadi gözlemler alanında doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç sorunları belirir; yani bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesine tanık olunur. Böylece bir “biyoiktidar” çağı başlar” (Foucault, 2007, s. 103). Biyoiktidarın, bedeni disipline etmek ve nüfusu düzenlemek için geliştirdiği yönetsel pratikler

bütünü olarak biyopolitika Foucault'ya göre: “18. yüzyıldan itibaren, yönetim pratiğinin nüfusu oluşturan canlıların karşılaştığı sorunları (sağlık, hijyen, doğum oranı, yaşam süresi, ırklar...) akılsallaştırma çabasıydı” (2024, s. 263). Orta Çağ'da nüfusu kırıp geçiren salgın hastalıkların neden olduğu yıkımın kalıcı izlerinin sadece toplumsal bellekte değil, yönetim katında da yarattığı etkinin sonuçları, nüfusun üzerinde tehdit oluşturabilecek her türlü hastalıkla mücadele etmenin gerekliliği olarak kendini göstermiştir. Biyopolitikanın müdahale alanının sadece doğum ve ölüm oranlarının düzenlenmesinden ibaret olmaması; nüfusu etkileyebilecek hastalıkların tüm yönleriyle incelenmesi ve gerekli tedbirlerin alınmasına yönelik çalışmaları da içermesi, biyopolitika ve tıp kurumları arasında ayrılmaz bir ilişki örgüsünü meydana getirmiştir. Doğum ve ölüm oranı sorunlarıyla birlikte gelişen üreme ve hastalık sorunlarına çözüm üretmeye yönelik çalışmalar, tıbbın kuruluşuna zemin hazırlayan görüngüler olarak 18. yüzyılın sonlarına doğru iyice belirginleşmektedir. Hastalıkların tespiti, tanımı, teşhis ve tedavisine ilişkin yöntemlerin belirlenmesi ve bu amaçla edinilen bilgilerin merkezileşmesi, bu sayede bilme tekniklerinin normalleştirilmesi, önleyici tedbirler hakkında bilgilendirme ve hijyen eğitimi içeren çalışmalardan sorumlu halk sağlığı birimlerinin tesisleriyle nüfusun tıbbileştirilmesi gibi unsurların işlerlik kazanmasıyla tıp kurulmuş olur (Foucault, 2002, ss. 249-250).

Potansiyelinin saptanması ve kapasitesinin artırılması amacıyla bedenin eğitilmesine ilişkin yöntemler geliştiren disiplin mekanizmalarının bedeni bireysel olarak ele almasına karşılık; düzenleyici mekanizmalar, tür insanla ilgilenerek yaşama odaklanmakta; çoklu bedenlerin oluşturduğu “nüfus”a ilişkin biyolojik süreçlerin bütünü düzenleyici yöntemler geliştirmekle ilgilenmektedir. Ancak biyoiktidarın iki koldan işleyen bu disiplinci ve düzenleyici mekanizmaları aynı düzeyde yer almazlar; bu nedenle birbirlerini dışlamadıkları gibi birbirlerinin üzerine eklenerek; bedenin disiplini ve nüfusun düzeni için iş birliği içinde çalışmaktadırlar. Cinselliğin 19. yüzyılda stratejik bir önem kazanarak, iktidarın ilgi alanına bu kadar girmesinin ardında böylesi bir iş birliği bulunmaktadır. Biyoiktidarın alanında cinsellik, bir yandan bedensel bir edim olarak gözetlenerek disiplin altına alınması gereken bir olguyken; diğer yandansa biyolojik nitelikleri bakımından nüfusu ilgilendirdiği için düzenlemeye de tabi tutulmalıdır. Bu da cinselliği, hem disiplinle hem de düzenlemeyle olan temel ilişkisi bakımından bedenin ve nüfusun bağlantı yeri olarak konumlandırmaktadır. 19. yüzyılda tıbbın ilgi odağına yerleşen cinsellik sadece böylesi bir kesişme noktasında yer almasıyla değil; disiplin ve düzenlemeden sapmasının sonuçlarıyla da tıbbın kanaat alanına yerleşir. Buna göre, cinsel aşırılığın zararları öncelikle bedende görünür olacak; ardından nüfusu etkileyecek boyutlara ulaşacaktır. Disiplinsiz bedenin aşırıya kaçan cinselliği, yakalandığı hastalıklarla

cezalandırılması olarak karşılık bulmakla kalmayacak; bozuk kalıtmı olduğu için cinsel aşırılığa kapılmış bedeninin bu kusuru nesilden nesile sirayet edecek ve nihayetinde nüfusu etkileyecek düzeyde soy bozukluğuna neden olacaktır (Foucault, 2002, ss. 256-258). Bu durumu yozlaşmışlık kuramı olarak adlandıran Foucault'ya göre: "cinsellik, bireysel hastalıkların odağında olmaklığıyla ve bir yandan da yozlaşmanın merkezinde bulunmasıyla, tam anlamıyla, disiplinci olan ve düzenleştirici olanın, bedeninin ve nüfusun eklemleme noktasını temsil eder" (2002, s. 258). 19. yüzyılda, teknik bilme yoluyla oluşturulan yöntemler bütünü olarak tıbbın, bir yandan beden ve nüfusu etkileyen biyolojik süreçlerin bilimsel etkileriyle ilgilenmesi; bir yandan da kendine özgü nitelikleri olan politik bir müdahale yöntemi olarak iktidar mekanizmasının bir aracına dönüşmesi tıbbı büyük önem kazandırır. Bu koşullar doğrultusunda Foucault'ya göre: "Tıp, hem bedeni ve nüfusu, hem organizmayı ve biyolojik süreçleri konu alan ve böylece disiplinci etmenlere ve düzenleştirici etmenlere sahip olacak bir bilme-iktidar"dır" (2002, s. 258).

Böylece biyoiktidar, bir yandan bedeni disipline eden anatomo-politika ve diğer yandan nüfusu düzenleyen biyopolitikanın çift koldan işlerlik göstermesiyle 19. yüzyıla gelindiğinde, hem bedeni hem nüfusu ele geçiren; başka bir deyişle yaşamın bütününe kapsayan ve sorumluluğunu üstlenen bir iktidar biçimine dönüşmüştür (Foucault, 2002, s. 259). Disiplin ve düzenleme yöntemlerinin kesişme noktasında yer alan tıp ise bilgi edinme pratiği üzerinden kurduğu kullanışlı mekanizma aracılığıyla bu sistemin odağına yerleşerek biyopolitikanın yürütücüsü olarak çalışmaktadır. 19. yüzyılda tıbbın bu denli önem kazanmasıyla fotoğrafın icadının aynı döneme denk gelmesi; kısa sürede hızla gelişen görüntüleme tekniklerinin kullanımının tıp alanında yaygınlaşmasını sağlamıştır. Gerçekliğin doğrudan saptanarak iki boyutlu bir yüzey üzerine aktarılmasına ilişkin kesin becerisi fotoğrafın; fotoğraflanan şeyin kanıtı olduğunu şüpheye yer bırakmayacak şekilde ispatlamaktadır. Bu sayede fotoğraf, görsel verilerin elde edilmesi ve sınıflandırılması için hem kullanışlı bir teknik olmasıyla hem de belge niteliğiyle pozitif bilimlerin ilgi odağına yerleşen bir araca dönüşmüştür.

Klinik Bakışın Fotografik Nesnesi Olarak Beden

Foucault, Kliniğin Doğuşu'nda, hastalığın tıbbi bakış altında gözlemlendiği ve tıbbi söylem yoluyla bedenlerin hasta ya da normal olarak sınıflandırıldığı özerk bir alan olarak ele aldığı kliniğin tarihsel süreç içindeki gelişimini incelemektedir. Sınıflandırmaya dayalı önceki tıbbi pratiklerin 19. yüzyılda yerini görmeye dayalı bir metoda bırakmasıyla, Foucault'ya göre: "bakışın egemenliği yavaş yavaş kendini kurar- bilen ve karar veren göz, yöneten göz. Klinik muhtemelen bakışın egzersizi ve kararları üzerine bir bilim düzenlemeye yönelik ilk girişimdir" (2003, s. 89).

Klinik gözlem, zorunlu olarak birleşmiş iki alan olan hastane ve eğitim alanlarından oluşur. Hastane alanı, patolojik olgunun bir vaka olarak tekilliğiyle ve onu çevreleyen diziler içinde görüldüğü alandır. Önceleri hastalığın doğal mekânı olan hastanın evi ve hastayla ilgilenen ailesi artık klinik bakışın perspektifinden kendini iki koldan gösteren bir yanılmanın kaynağı olarak konumlandırılmaktadır. Bu durum, hastalığın tedaviyle, uygulanan bir rejimle ya da onu rahatsız etmeye yönelik çeşitli eylemlerle maskelenmesi ve bir vakayı diğer vakalarla kıyaslanamaz duruma sokan fiziksel koşulların tekilliğine kapılmasıdır. Ancak tıbbi bilgi, vakaların sıklığı bakımından tanımlanabilir olduğu anda hastalığın doğal ortamına ihtiyaç duymaz. Onun yerine artık ihtiyaç duyulan tüm bileşenleriyle homojen olan, kıyaslama yapılabilecek, patolojik olayların tüm biçimlerine açık, hiçbir seçim ya da dışlama ilkesinin olmadığı nötr bir alandır (Foucault, 2003, s. 109). "Klinik, hastalığı doğal konumundan ayıran ve karşılaştırma amacıyla bir dizi başka hastalığın içine yerleştiren taksonomik bir girişimdir" (Laki, 2012, s. 19). Bu nedenle tıbbi bakışın alanında gerçekleşen klinik karşılaşmada hastalığın görünür kılınmasının gerekliliği, "bedenlenmiş özneleri nesnelleştirilmiş bedenlere dönüştürmek için bedeninde hastalık izi bulunan insan öznesini dışarıda bırakmalıdır" (Kowalski, 2010, s. 15). Klinik karşılaşmada hastalığın doğru tespiti için hastanın bedeninin görsel kaydının, patolojik bir olgu olarak tanımlanmış olan hastalığın göstergeleriyle karşılaştırılabilmesi için belirlenmiş klinik standartlara uyacak biçimde saptanması gerekmektedir. Hastalığın görünür olduğu yüzey olarak bedenin görüntüsünün saptanmasına yönelik girişimler içinde sadece fotoğraf, klinik gözlemin nesnel kaydını mümkün kılabilmiştir.

Dış gerçekliğin bozulmamış bir yeniden üretimi olması fotoğrafı 19. yüzyılda pozitif bilimlerle sanatın kesişme noktasına yerleştirmekle kalmamış; gözetim, tıbbi teşhis ve nihayetinde öjeniye giden yolu açan fizyonomi ve antropoloji çalışmaları için güçlü bir yoldaşa dönüştürmüştür (Laki, 2012, s. 27). Dönemin bilimsel paradigmaları doğrultusunda pozitivist bir kesinlik arayışında olan bilimsel bilgi üretimi alanında duyulan ihtiyaç, fotoğrafın mekanik nesnellik özelliği sayesinde karşılanmıştır. Fotoğrafın, fotoğraflanan şeyin ışık yoluyla duyarlı bir yüzeye bıraktığı fiziksel bir iz olması; fotoğrafı, nesnesiyle dizinsel bir ilişki taşıyan göstergeye dönüştürür. Krauss'a (1986, s. 203) göre: "fotoğrafın gücü onun dizin olmasından gelir ve anlamı, imgesel olanla ilişkilendirilen özdeşleşme biçimlerinde yatar". Dizinselliğin fotoğrafın ontolojisine içkinliğini tartışan Bazin'e (1967, s. 14) göre, yeniden üretim süreçleri içinde oldukça aşağı bir form olan resmin benzerlik yaratma çabasına karşılık; fotografik mercek yalnızca kendisinin yapmaya muktedir olduğu, fotoğraflanan modelin birebir görüntüsünü verebilir: "Fotografik görüntü, nesnenin kendisidir, onu yöneten zaman ve mekân koşullarından

kurtulmuş nesnedir. Görüntü ne kadar bulanık, çarpıtılmış veya renksiz olursa olsun, belgesel değerden ne kadar yoksun olursa olsun, oluşma sürecinin kendisi sayesinde, yeniden üretimi olduğu modelin varlığını paylaşır; o modeldir”.

Yüzey üzerinde saptanan bir iz olarak fotoğraf, temsil ettiği şeyle olan fiziksel bağlılığı nedeniyle; fotoğraflanan şeyin tasviri ya da taklidi olarak değil, doğrudan temsili olarak işlemektedir. Kendini diğer görüntüleme biçimlerinden ayıran dizin özelliği nedeniyle fotoğraf, 19. yüzyılın ortalarında insan bedenini görselleştirmeye yönelik her türlü girişimin odağına yerleşmiştir. Bedenin fotoğraflanmasına duyulan ilgi insan türünün genel morfolojisini saptamaya ilişkin bir eğilimi işaret etse de fotografik medyumun sağladığı avantajla amaçlananın ötesine geçilmiştir. Fotoğraflanan beden, ait olduğu bireyin bedeninin izi olmakla birlikte; o bedenin kim tarafından, neden kayıt altına alındığı ve bunun ne için kullanılacağı gibi amaca yönelik sorgulamaların kaynağını işaret eden yönetsel ve ideolojik çerçeveden bağımsız işlemektedir. Fotoğraflanan beden bireysel olduğu kadar; sınırları ideolojik aygıtlarla belirenmiş yöntemler doğrultusunda kayıt altına alındığında ve kullanıldığında bireyin kendine özgü kişisel niteliklerinin izi olduğu gibi; fotoğraflanan kişiyle biyolojik ya da fiziksel olarak ilişkili olan diğer bedenlerin de izi olarak çalışmaktadır. Bedensel morfolojinin dizinini oluşturmaya yönelik bu girişim fotoğrafı 19. yüzyılda en önemli toplumsal gözetleme aracına dönüştürmüştür (Laki, 2012, s. 28).

Gerçekliğin saptanmasındaki kesinliğine duyulan güvenle fotoğraf, iktidar mekanizmaları için gözetleme pratiğini günlük yaşamın içine yerleştiren kullanışlı bir araç haline gelmiştir. 1839'daki icadından kısa bir süre sonra birçok alanda yaygınlaşan fotoğrafın, belge niteliğiyle kanıt teşkil etmesi, çeşitli nedenlerden ötürü suça karışmış insanların otorite birimlerince fotoğraflanarak kayıt altına alınması ve elde edilen görüntülerin tasniflenmesi amacıyla kullanılmasını sağlamıştır. Suçlu ve yoksulların kılık kıyafetlerini, mazeretlerini, fiziksel görünüşlerini ve çoklu biyografilerini açığa çıkaran benzer göstergelerin sessiz tanıklığı ile fotoğraflar, iktidar mekanizmaları tarafından çeşitli ön kabullerin geliştirilmesinde görsel kanıtlara dönüşmüştür. Otorite birimlerince elde edilen yasal imgelerin tanımlayıcı tek anlamlılığı ile kanunların yanlış tarafında yer alan ve iki yüzlü oldukları varsayılan suçluların çoklu sesleri arasındaki mücadele 19. yüzyılın geri kalanında kendini göstermiştir. Bu mücadele sürecinde nesneleştirilen “suçlu beden” daha da öteye taşınarak nihayetinde “sosyal beden” kavramı icat edilmiştir. Böylece fotoğrafın doğasına ilişkin nitelikleri nedeniyle hem onursal hem de baskıcı bir biçimde işleyebilen bir temsil sistemiyle karşılaşmıştır. Kendini en fazla portre fotoğraflarında açığa çıkaran bu temsil sistemi, portre ressamlığının, burjuva benliğinin törensel sunumunu sağlamaya yönelik geleneksel işlevini

genişletmiş, hızlandırmış, popülerleştirmiş ve basite indirgemıştır. Fotoğraf, portre resimlerinde var olan ayrıcalıkları bir anda alt üst etmiş olsa da toplumsal sınıflar arasında daha kapsayıcı bir eşitleme olmaksızın, bu ayrıcalıklar fotoğrafa yeni bir beğeni hiyerarşisi içinde uygun bir rol atanmasıyla başka bir düzlemde yeniden inşa edilmiştir. Böylece portre resimlerine içkin olan onursal gelenekler fotoğrafla birlikte aşağı sınıflara doğru yaygınlaşmıştır. Fotoğraf, aynı zamanda hiçbir resim tekniğinin gerçekleştiremeyeceği kesinlikte, kapsamlı ve detaylı portreler üretme rolünü de üstlenmeye başlamıştır (Sekula, 1986, ss. 6-7). Ancak, Sekula'ya (1986, s. 7) göre, fotoğrafın üstlendiği bu rol, onursal portre geleneğinden değil; tıbbi ve anatomik illüstrasyonun zorunluluklarından türemiştir: “Böylece fotoğraf, hem genelleştirilmiş bakışı - tipolojiyi- hem de sapkınlığın ve toplumsal patolojinin olası örneğini tanımlamak için ötekinin alanı belirlemeye ve sınırlandırmaya geldi”.

Fotoğrafın iktidar mekanizmaları tarafından bir tür görsel veri tabanı oluşturması amacıyla kullanılması fotoğrafın dizinselliğiyle; öznel müdahalelerden bağımsız, var olan bir şeyin izini kayda geçirmesiyle ilişkiliydi. Bu sayede günlük yaşamın içine Foucault'nun panoptik ilkesini yerleştirirken; aynı zamanda ötekinin alanının sınırlarını belirleyen fotoğraf, onursal ve baskıcı işlevlerin birbirine karıştığı bir temsil sistemine işlerlik kazandırmıştır. Her portre fotoğrafı kaçınılmaz olarak toplumsal ve ahlaki hiyerarşi içine yerleşmektedir. Fotoğraflanan her bireyin portresi, bir yandan bireyin kendisi ve yakınları için duygusal bir bakışa maruz kalırken; diğer yandan da aşağıdakilerin kendilerinden daha iyi olan yukarıdakilere bakışıyla, yukarıdakilerin kendilerinden kötü durumda olan aşağıdakilere bakışından oluşan iki tür kamusal bakışa daha maruz kalmaktadır. Böylece, fotoğrafın onursal ve baskıcı temsiliyetinin bir arada işlediği genel, kapsayıcı bir arşivden; bireyleri içine yerleştirirken tüm bir toplumsal alanı kapsayan bir gölge arşivden söz edilebilir. Bu arşiv, tıbbi, antropolojik ve kriminolojik fotoğrafların düzenlendiği, her şeyi kapsayıcı genel bir alan olarak kahramanların, liderlerin, erdemlilerin, düşkünlerin, kadınların, suçluların, hastaların ve delilerin görünür bedenlerinin izlerini içermektedir (Sekula, 1986, ss. 10-11). Değerli ve değersiz olanların somutlaştırılmış tüm örneklerini içeren bu beden izleri arşivinin temel birliğinin en açık göstergesi Sekula'ya (1986, s. 11) göre, 19. yüzyılın ortalarında tek bir hermenötik paradigmanın prestij kazanmış olması gerçeğine dayanmaktadır: “Bu paradigmanın sıkı sıkıya iç içe geçmiş iki dalı vardı, fizyonomi ve frenoloji. Her ikisi de bedenin yüzeyinin, özellikle de yüzün ve başın, iç karakterin dış belirtilerini taşıdığı inancını paylaşıyordu”.

Böylesi bir ortaklık, dönemin bilimsel bilgi üretim alanında bilinmeyenin açığa çıkarılmasına ilişkin girişilen her türlü

kapsamında ırksal ve kalıtsal özelliklerin ıslahına yönelik evrimsel kontrol varsayımlarının görsel kaynağını oluşturmaktadır (Görsel 4). Buradan hareketle tıpkı Bertillon'un gölge arşivi gibi, Galton'un kompozit portreleri de iki gerçeklik düzleminin kapsamlı olarak ele alınmış ilişkisini açığa çıkarmaktadır; bir yandan bireysel beden kalıtsal özünde saklı olan niteliklerinin kaydını tutarken diğer yandan bireyin parçası olduğu ve onunla benzer fiziksel özelliklere, ölçülere ve yapıya sahip olan daha geniş bir topluluğu; *çoklu beden*lerden oluşan bir grubu da işaret etmektedir. Gelişmekte olan modern kent yaşamı içinde hızla çoğalan insan kitlelerinin yüzlerinin ve beden biçimlerinin kayıt altına alındığı böyle bir görsel arşiv sistemi; bireysel ve kolektif düzlemde işleyen dizinler olarak ortak ideolojik söylemlerin göstergelerine dönüşmüştür (Laki, 2012, s. 31).

Görsel 4

Kompozit Portre Türleri



Not: Galton, 1883

Fotoğrafın, öjeni ve tıbbi söylemle olan ilişkisini *ampirizmin optik modeli* olarak adlandıran Sekula'ya (1986, s. 23) göre: "fizyonomi, sanatın ve biyo-sosyal bilimlerin 19. yüzyılın ortalarında bulunduğu söylemsel bir alan açmıştır". İnsan bedeninin fiziksel özelliklerinin ölçülmesiyle ilgilenen antropometri disiplininin kurucusu Quetelet'nin, kusurlu ve aşağı vakaların azaltılmasıyla normalin alanının çoğalacağı fikrine dayanan "ideal toplum" modelinin referans alınmasından itibaren, biyososyal istatistikçilerin beden iskelet oranlarına, başın ölçülerine ve hacmine odaklandıkları antropometrik çalışmalarını giderek daha fazla derinleştirdikleri bilimsel araştırmalar ortamında şüphesiz ki fotoğraf en büyük müttefik olarak işlerlik göstermiştir (Sekula, 1986, s. 23).

Bireysel bedenlerin kişi bazında kayıt altına alınmasıyla ve bunların daha büyük ölçekli sınıflandırmaların içine yerleştirilmesiyle oluşturulan geniş çaplı arşivler; Foucault'un

(2002, s. 251) yeni bir beden, çoklu bir beden, sonsuz sayıda olmasa da mutlaka sayılamayacak kadar çok başı olan bir beden olarak tanımladığı *nüfus*, düzenlenmesi, denetlenmesi ve gerektiğinde yeniden inşa edilmesi için kullanılabilir mekanizmaların işletilebilmesine dayanak oluşturacak görsel veri kaynaklarına dönüşmüştür. Biyolojik, siyasal ve bilimsel bir sorun olarak; bir iktidar sorunu olarak doğrudan biyopolitikanın çalışma alanını oluşturan *nüfus* kavramının (Foucault, 2002, s. 51) böylesi bir inşasının, fotoğrafın indeksel becerisi olmadan mümkün olamayacağı göz önünde bulundurulduğunda; 19. yüzyılın ortalarında fizyonominin açtığı söylemsel alanda yolları kesişen fotoğraf ve biyopolitikanın işbirliği, biyoiktidarın gözetleme, kayıt altına alarak düzenleme ve denetlemeye dayalı yetki alanının sınırlarını güçlendirmiştir.

Jo Spence'in Stratejisi

1934 yılında, İngiliz işçi sınıfına mensup bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve Londra'da büyüyen Jo Spence'in yaşamının ilk yılları İkinci Dünya Savaşı'nın gölgesinde güvende kalabilmek için bir evden diğerine; bir okuldan başka bir okula sürüklenerek geçmiştir. İçine doğduğu sınıfın bir üyesi olarak erken yaşta edindiği bu deneyimler, Spence'i güç ve tahakküm ilişkilerinden, sınıf ve kimlik politikalarına ilişkin sorgulamalara yönelmekle kalmamış; yaşam tercihlerine de yön vermiştir. Ait olduğu sosyo-ekonomik sınıfın maruz kaldığı eşitsizlikleri görmezden gelmemesi ve işlerini bu temalar doğrultusunda şekillendirmesi bundandır. Fotoğrafa başladığı 1960'lı yıllarda portre çekimlerine ağırlık verdiği çalışmaların bir kısmından başlayarak 1970'lerin ortalarına dek uzanan belgesel çalışmalarının temaları kadın kimliğinin toplumsal inşası ve cinsiyet rollerine ilişkin sorgulamaları içermektedir. Özellikle kadınların dışı kapalı yaşam koşulları içerisinde ev işleri ve çocuk bakımına ait emek yoğun süreçleri içeren saklı yaşamlarına odaklanan çalışmalarıyla, kadınların özel hayatlarıyla onlara biçilen roller arasında sıkışıp kalmalarının kaydını tutmuştur. Özel olanı kamusal alana taşımaya hedefleyen Spence, kadınların özel hayatlarının devlet kurumları, toplumsal sınıflar ve ekonomik ilişkiler tarafından nasıl belirlendiğini ve kadın kimliğinin bu faktörler tarafından nasıl şekillendirildiğini göstermeye çalışmıştır. Spence'in fotoğrafları iktidar dinamikleri etrafında dönen ilişkileri konu edinerek; toplumsal sınıflar, kadın ve erkek, doktor ve hasta, fotoğrafçı ve fotoğrafçı arasında güç ve tahakküm dengelerini açığa çıkarmak üzerinedir. Bu nedenle, Spence'in işlerini ikinci dalga feminist teorinin savunucularının *Kişisel olan politiktir*, söyleminden bağımsız düşünmek mümkün değildir (Bell, 2002, s. 11). Dönemin feminist sanatçıların ortak tavrını benimseyen Spence de kişisel deneyimlerini ve bedenini, yerleşik kültürel kodları ve toplumsal cinsiyet politikalarını temsil eden kurumsallaşmış fotografik dili ifşa etmeye yönelik bir strateji olarak kullanmıştır. Spence'in ilk

dönem işlerinden başlayarak fotoğrafı eleştirel, eğitici ve dönüştürücü bir medyum olarak kullanması, Crimp'in (1993, s. 74), "Fotoğraf 1839'da icat edilmiş olsa da fotoğrafın kendisi bir öz olarak 1960 ve 70'li yıllarda keşfedilmiştir" söylemini destekler niteliktedir. 1982'de koyulan meme kanseri teşhisinin ardından işlerinin seyri toplumsal sınıf dinamikleri ve cinsiyet politikalarından bireysel sağlık sorunları ve benlik ilişkilerine odaklandığı öznel temalara doğru kaymış (Tembeck, 2008, s. 94) gibi görünse de Spence'in kendi kanser deneyimi üzerinden kurgulayarak belgelediği fotoğrafları kişisel olanın politik olduğu gerçeğini açık etmektedir.

Çalışmalarını daima benlik imgesi, beden politikaları, toplumsal sınıf ve cinsiyet rolleri üzerinden kurgulayan Spence'in meme kanserine yakalanması başlangıçta şok etkisi yaratmış olsa da kısa süre sonra bunun da belgelenmesi gereken bir başka yaşam olayı olduğu gerçeğiyle yüzleşmiştir. Spence, kanserden kurtulmayı hedeflediği bu süreçte medikal açıdan nasıl bir yol izleyeceğine ilişkin bir plan geliştirmenin yanı sıra fotografik olasılıkların bu plana nasıl dahil edileceğini de ortağı Terry Dennett ile müzakere etmiştir. İkili, önceki projelerinden aşına oldukları diyalektik gruplama ilkesine dayalı "eylem-tutku, zihin-beden, varlık-hiçlik"ten oluşan üçlü kavram dizisini kendilerini harekete geçirici kılavuz olarak kullanmıştır. Spence'in umudunu ve korkularını fotografik olarak koreografilendirebilmesi için teorik çerçeveyi oluşturan bu kavramlar, projenin düzeni ve sunumu için bir metodoloji oluştursa da tıbbi harcamalar nedeniyle proje erken bir girişim olarak kalmış; yerini Spence'in kansere ilişkin sosyal ve medikal yerleşik kodların yapısökümüne odaklandığı otopatografik fotoğraf serilerine bırakmıştır. Spence'in Dennett ile işbirliği içerisinde gerçekleştirdiği otopatografik fotoğrafları, kendisine teşhis konduğu dönemde meme kanserine yönelik "hızlı çözüm" sunan sadece üç temel yaklaşım olan invaziv cerrahi, radyasyon ve sitotoksik kemoterapinin hakim olduğu bir toplumda kansere yakalanmanın günlük gerçekliğiyle yüzleşmeye çalışmasının anlatısıdır. Öte yandan, tedavi yöntemlerine ilişkin seçim hakkı isteyen ve Gerson yöntemi gibi natüropatik yöntemlerin kamu hastanelerinde uygulanması gerektiğini düşünen birçok kadının sessiz taleplerini görünür kılan Spence'in anlatısı, dönemin sınıf ayrımcılığına dayalı sağlık politikalarına yönelik acı ve gerçekçi ithamıdır (Dennett, 2004, ss. 3-4).

Kanser teşhisiyle başlayan ve süreç boyunca deneyimlediklerini görselleştirdiği *Sağlığın Resmi?* (The Picture of Health?) ve *Kanser Projesi* (The Cancer Project) isimli çalışmaları; kansere yakalandığı gerçeğiyle yüzleşen Jo Spence'in bedeni özelinde yaşananları, bu süreçte neler olup bittiğinden habersiz olan çoğunluk için erişilebilir kılmıştır. Medikal profesyonellerince gerçekleştirilen uygulamalar gereği tıbbi bakışın altına yerleşen hastaların maruz kaldığı

"sürece tabi tutulma prosedürünü" ilk elden belgelemek isteyen Spence'in başlangıç noktası radyolojik görüntüleme (Spence, 2005, s. 106).

Görsel 5

Mamogram, Sağlığın Resmi? (1982-86) Serisinden



Not: Spence, 1982a

Serinin ilk fotoğraflarından biri olan bu görselde (Görsel 5) mamografi çekimini belgelemek isteyen Spence'in talebi üzerine istemeyerek de olsa fotoğrafı çekmeyi kabul eden radyoloji uzmanının açısından çekim gerçekleştirilir. Spence'in iki memesinin de yatay ve dikey görüntülerinden oluşacak şekilde toplamda dört farklı açıdan görüntüsünün alınmasını içeren bu işlemin başarısı, meme dokusunun iki plaka arasına iyice sıkıştırılmasına ve hastanın hareketsiz kalmasına bağlıdır. Steril ve anonim olan ortamda bulunan Spence'in bedeninin hastalıklı olduğu varsayılan parçalarının izole edilerek radyolojik olarak görüntülenmesinin görüntülenmesi olan bu fotoğraf; aynı kişi yani radyoloji uzmanı tarafından saptanan iki katmanlı bir görüntüdür. Spence'in fotoğrafa sadece *Mamogram* adını vermesi ve fotoğrafı çeken kişinin adını kullanmaması tıbbi görüntüleme yöntemleriyle fotoğrafın geleneksel kodları arasındaki bağlantıları, özellikle de tıbbin, fotoğrafın ve genel olarak Batı kültürünün kadın bedenini parçalama ve nesneleştirme yollarını sorgulamaya yönelik bir strateji olarak karşımıza çıkmaktadır (Bell, 2002, s. 16).

Spence'in içinde bulunduğu durum, Foucault'nun *Kliniğin Doğuşu*'nda tanımladığı, bedenlerin klinik bakış altında gözlemlenerek ve tıbbi söylem yoluyla hasta ya da normal olarak sınıflandırıldığı özerk alan olan kliniğin işleyişiyle doğrudan ilintilidir. Sınıflandırmaya dayalı tıbbi pratiklerin yerini 19. yüzyılda görmeye dayalı bir yöntemin almasıyla gözün egemenliğinde kurulan klinik bakış hasta bedenlerin patolojik birer olgu olarak nesneleştirilmesini de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Spence, bir hasta olarak bedeninin nesneleşmesi ve üzerinde ne kadar kontrol sahibi olduğu gibi konuları da tartışmaya açmaktadır.

Spence'in otopatografik portresini kaydeden radyoloji uzmanıyla ilişkisi, hasta ve tıp kurumları arasındaki güç ve tahakküm ilişkilerinin taraflarını belirlerken bir yandan da birbirleriyle ne denli ayrılmaz ya da birbirine bağımlı bir yapı

oluşturduklarını da açığa çıkarmaktadır. Fotoğrafın kaçınılmaz olarak radyoloji uzmanının perspektifinden çekilmesi, hekimlerin ve hastane personelinin bir hastanın bedensel mahremiyetini ihlal etme ayrıcalığına ve tıbbi görüntüleme cihazları ve skopik görüntüleme aygıtlarıyla yapılan incelemelerle elde ettikleri orantsız görsel erişime itiraz etmekle birlikte; hem kanser sürecinin belgelenmesinin gerekliliği hem de ortodoks tıbbın elinden geçmenin korkunçluğuna rağmen Spence, bu erişime güvenmek durumunda kalır (Tembeck, 2009, ss. 170-171).

Spence, iki plaka arasına sıkıştırılan meme dokusunun görüntülenmesi sırasında izleyici ile göz teması kurmak yerine bakışlarını ileride bir noktaya sabitlemekte ve bu sayede fotoğrafın iki katmanı arasında hareket ederek fotoğrafçıya ve izleyiciye kendi bedeni hakkında bir diyalog kurmayı önermektedir. Ortodoks tıbbın yerleşik uygulamalarının bedene yönelik şiddet içerdiğini düşünen Spence'in pozu, tıbbi bakış altında nesneleşen pasif ve bilgisiz bir hastanın pozisyonunu işaret ederken aynı zamanda fotoğraf çekimi için tıbbi rutinin akışının kesintiye uğramasını sağlayarak pasif hasta pozisyonuna karşı bir direniş sergilemektedir. Spence, *Mamogram* ile radyoloji uzmanını ve izleyiciyi, medikal prosedürlerin tıp kurumları ve kadın hastalar arasındaki güç ve tahakküm ilişkilerini nasıl yansıttığına, her dafasında nasıl yeniden ürettiğine ve bu ilişkilere karşı koyabilmenin yollarını bulmaya odaklanmaya çağırmaktadır (Bell, 2002, s. 17).

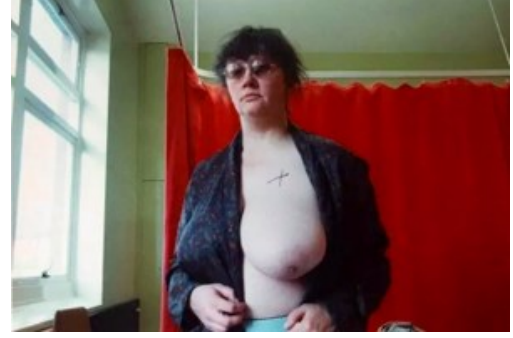
Spence, kanser teşhisinin ardından önerilen cerrahi operasyonla memenin tamamının alınması olan mastektomi yöntemini reddederek; tümörlü bölgenin çıkarılması olan lumpektomi yöntemini tercih etmiş ve ardından alternatif tedavi yöntemlerini araştırdığı bir sürece girerek geleneksel Çin tıbbına yönelmiştir (Tembeck, 2008, s. 94). Özellikle *Sağlığın Resmi?* (The Picture of Health?) serisi, Spence'in meme kanserine yakalanmasıyla ilgili zihinsel ve bedensel olarak deneyimlediği kriz esnasında ortodoks tedaviyi reddetmesini de içerecek şekilde verdiği sağlık mücadelesini ve birçok insanın bilmediği, görmediği ve korktuğu şeyleri fotoğraflaştırmak üzerinedir. Aile arşivleri olarak nitelediği fotoğraf albümlerinde yer alan bireylerin gaiplik ve sessizliklerini sorguladığı önceki çalışmalarının metodolojik izlerini barındıran bu seride Spence, hastalık-sağlık görüntüleriyle ilgili görsel temsil tartışmalarını bir mücadele biçimi olarak gündeme getirmiştir (Spence, 1985, s. 4).

Lumpektomi operasyonunun öncesinde muayene odasında çekilen bu fotoğrafta (Görsel 6) cerrahın tümörün çıkarılacağı bölgeyi işaretlemesinin anlatıldığı bu anı Spence önce maruz kaldığı ortamda fotoğraflamış; ardından kendi stüdyosunda bedeninin işaretlenmesinin yarattığı yaralanmayı çeşitli sahnelemelerle yeniden üretmiştir. Hastane odasında gerektiğinde hastanın mahremiyetini sağlaması için kullanılmak üzere asılmış olan kırmızı bir perde ile ayrılmış

alandaki cerrahın işaretlediği tümörlü memesini sabahlığının önünü açarak izleyiciye gösteren Spence, kendi deneyimi üzerinden hasta öznelerin maruz kaldığı basmakalıp aşağılanmalarla yüzleşirken bir yandan da klinik bakış açısını tersine çevirerek; hastalara, hastaların yattığı yerden bakan bir açıyı kullanarak "gözetleme" biçimini alan biyoiktidar mekanizmasını eleştirmektedir (Tembeck, 2008, s. 94).

Görsel 6

Ampütasyon İçin İşaretlenmiş, Sağlığın Resmi? (1982-86) Serisinden



Not: Spence ve Dennett, 1982

Görsel 7

Jo Spence'in Malıdır?, Sağlığın Resmi? (1982-86) Serisinden



Not: Spence, 1982b

Lumpektomi operasyonundan önce tümörlü olan memesinin üzerine *Jo Spence'in Malıdır?* yazdığı bu fotoğrafta (Görsel 7) Spence bedeni üzerinden semantik bir oyun kurmaktadır. İzleyiciye bu meme "Jo Spence'in malı mıdır?" diye sormak yerine "Jo Spence'in malıdır" bildiriminde bulunduktan sonra cümlelerin sonuna nokta yerine iliştirdiği soru işaretiyle izleyici hastalıklı bedenini kimin veya neyin kontrol ettiğini, parçalanmak üzere olan bedeninin bütünlüğünü nasıl koruması gerektiği gibi sorgulamalara ortak etmektedir. Beden bütünlüğü ve sahiplik üzerinden sorguladığı meseleyi bedenin sınırları ve bu sınırların ihlaline ilişkin bir tartışmaya dönüştürmektedir. Spence, öznel kimliğinin bedenlenmiş haline hem içerden hem dışardan gelen çift yönlü bir saldırının faili olarak nitelediği kanser olgusunu; hem bedenin içine yayılıp gelişmesiyle hem de oradan söküp alınmasının gerekliliği nedeniyle dışarıdan yapılacak cerrahi

müdahaleye mecbur bırakmasıyla, kendi iradesi dışında bedenini ele geçiren bir işgalci olarak tanımlamaktadır.

Öte yandan biyoiktidarın bedeni disipline edici, nüfusu ise denetleyici politikalar bütünüyle yaşamın tamamını kuşatarak sorumluluğunu üstlenen yapısının odağında yer alan tıp; bilgi edinme pratikleriyle biyopolitikanın yürütücüsü işlevini üstlenmektedir. Yaşatmayı önceleyen modern devlet yapısının geliştirdiği politikalar gereği, tıp kurumları hastalıkları iyileştirmek, anormali normalin sınırlarına çekmek gibi girişimlerle bedenler üzerinde disiplin ve düzenleme yetkilerine sahip olacak bir bilme-iktidarına dönüşmüştür. Spence'in *Jo Spence'in Malıdır?* beyanının/sorusunun öteki yüzünde biyoiktidar tarafından denetlenen bedenler üzerinde medikal yöntemler gereği kurulan tahakküm sonucu hastanın kendi bedeni hakkında söz sahibi olup olmadığı gibi sorgulamaları da yer almaktadır.

Görsel 8

Göğsünde Canavarla Jo Spence, Kanser Projesi Serisinden Dr. Tim Sheard ile Ortak Çalışma



Not: Spence, 1989

Göğsünde Canavarla Jo Spence (Görsel 8) isimli bu fotoğraf, kadın bedenine ilişkin yerleşik kültürel kodların görsel kültürdeki temsiliyetine ilişkin bir tersyüz edişi içermektedir. Spence, her daim genç, güzel ve sağlıklı olması gerektiği düşünülen kadın imgesine karşılık; yaşlanmış, eksilmiş, parçalanmış, grotesk bedenini ameliyat önlüğünün önünü coşkuyla açarak teşhir etmekte ve bir "Canavar" olduğunu ilan ettiği bedenini olduğu haliyle kucaklamaktadır. Daha da önemlisi bu fotoğraf lumpektomi sürecinden uzun bir süre sonra çekilmiş olsa da bağlam bütünlüğü içinde diğer iki fotoğrafla (Görsel 6 ve 7) sıkı sıkıya bağlıdır.

Hastalığın toplumsal bir damgalanma olduğu gerçeğine vurgu yapan Sontag'a (2021, ss. 19-28) göre, özellikle kanser söz konusu olduğunda ölümle eşanlı olarak sayılan bu hastalık mutlaka başkalarından saklanması gereken bir musibet olarak yaşanmaktadır ve "kanserin en korkucu sonucu -ki neredeyse ölümle eşdeğer tutulur- bedeninin bir parçasının koparılması ya da kesilip atılmasıdır". Tümörlü

olmanın toplumsal bağlamda genellikle bir utanç sebebi olarak görülmesi gibi Spence'in ampütasyon için işaretlenen memesindeki tümör de tıbbi işaretlemenin yanı sıra saklanması gereken bir hastalık damgasıdır (stigma). Kaldı ki 19. yüzyılda hasta bedenlerle suçlu bedenlerin tasvirlerinin genellikle ortak özellikler taşıdığı; fizyonomi çalışmaları için oluşturulan arşivlerde hastaları ayırt edebilmek için hastalıkların belirleyici görsel klişelerinin kullanılması gibi suçlulara da belirli fizyolojik özellikler atfedilmişti. Spence, bedeninden tümörün kesilip çıkarılmasının öncesi ve sonrasını gösterdiği bu üç fotoğrafta, fotoğrafın ampirizmin optik modeli olarak işlediği yıllarda beden ölçümlerinin çeşitli varsayımları kanıtlaması için yapılan antropometrik çekimleri andıracak biçimde, hastalık izi taşıyan, yaralı, parçalanmak üzere ve parçalanmış halde olan bedenini, "bozuk, hastalıklı soyunu" açık eder biçimde teşhir etmektedir. Spence'in antropometrik göndermeler içeren fotoğrafları tıbbi fotoğrafçılığın belirli bir türünü hedef alırken; aynı zamanda hastalıklı bedenlerin teşhirinin tıp, antropoloji ve kriminolojide olduğu gibi görsel kültürde de bedene yönelik damgalayıcı atıflarını içeren geleneksel temsil parametrelerini de eleştirmektedir. Tembeck'e (2008, s. 97) göre: "Damgalanmış bedeninin ve maruz kaldığı deneyimlerin onu nasıl tıbbi kurumun sıkı bir şekilde düzenlenmiş sosyo-kültürel bağlamına ve buna bağlı (biyo)iktidar dinamikleri içine yerleştirdiğini gösteriyorlar. Fotoğraflar ayrıca bu güç dinamiklerinin görsel temsildeki gelenekler aracılığıyla sürdürüldüğüne de işaret ediyor".

Görsel 9

Kahraman mı Tıbbi Kurban mı?, Sağlığın Resmi? (1982-86) Serisinden



Not: Spence, 1982c

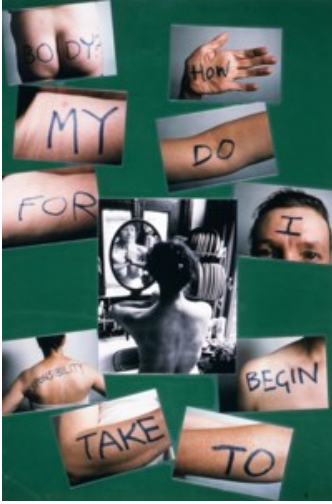
Kanser hastalarının en savunmasız oldukları dönemde içlerindeki savaşçı ruhu açığa çıkarmalarına ilişkin beklentiye atıfta bulunan Spence (Görsel 9), tıbbi sosyologların "iyi hasta" olarak nitelediği iyileşmeyi isteyen ve tıp kurumu tarafından düzenlenmiş kurallar bütününe sıkı sıkıya bağlı olan hasta rolünü yerine getirmenin baskısı altında ezilen bireyin durumunu, toplumsal düzeyde kahraman ya da kurban olarak görülmenin diyalektiği içinde sahnelemektedir (Tembeck, 2008, s. 94).

Lumpektominin ardından, biri, alınmış olan tümörün bıraktığı boşluğu vakur bir edayla sergileyerek “Kahraman mı?” diye sorduğu; diğeri ise ameliyat önlüğünün önünü sıkıca kapatmış üzgün ve izleyicinin gözlerine bakmaktan kaçınan haliyle “Tıbbi Kurban mı?” diye sorduğu birbirine zıt iki fotoğrafın birlikteliği üzerinden anlatımını kuran bir diptik ile ölümcül düşman olan kanserle girdiği savaştan galip çıkan muzaffer bir komutan gibi karşılanan hastanın toplum gözündeki pozisyonunu ile ortodoks tıbbın sakatlayıcı uygulamaları arasında kalan bireyin benlik zedelenmelerini sorgulamaktadır.

Görsel imge üzerine çalışmalarla sağlık mücadeleleri üzerine çalışmalar arasında köprü kurmayı amaçlayan Spence’ e (1985, s. 4) göre iki alan birbiriyle doğrudan ilişkilidir: “Biri bedenlenmiş ve sosyal benliğimize atıfta bulunurken; diğeri ruhsal benliğimize atıfta bulunur. Bedenin temsil yoluyla parçalara ayrılması gibi sağlık söylemleri de kendi içinde çeşitli uzmanlıklar olarak parçalanır ve alanlara ayrılır”.

Görsel 10

Bedenim İçin Sorumluluk Almaya Nasıl Başlarım... , Sağlıkın Resmi? (1982-86) Serisinden



Not: Spence, 1982d

Ortodoks tedavinin sınırlı seçenekleri içinden lumpektomiye tercih etmek zorunda kalan Spence, operasyon sürecinde deneyimlediği fiziksel ve ruhsal parçalanmanın ardından benlik bütünlüğünü geri kazanmak için bedenini bir mücadele alanı olarak kullanmaya devam eder. “Bedenim için sorumluluk almaya nasıl başlarım?” cümlesindeki tüm öğeleri; öğelerine ayrılmış bir beden üzerine yazarak oluşturduğu çemberin merkezine yerleştirdiği aynaya bakan imgesiyle, Lacancı bir aynalanma yaşayarak öznel kimliğini yeniden inşa ettiğini göstermektedir (Görsel 10).

Görsel 11

Geleneksel Çin Tıbbı, Sağlıkın Resmi? (1982-86) Serisinden



Not: Spence, 1982e

Ortodoks tıbbın yarattığı böyle bir parçalanmaya başkaldırı olarak gelişen *Sağlığın Resmi?* serisinin önemli aşamalarından biri geleneksel Çin tıbbı uygulamalarının görsel kayıtlarıdır (Görsel 11). Spence'in mastektomiye reddederek lumpektomiye tercih etmesinin ardından bedeninin sorumluluğunu nasıl alabileceğine ilişkin giriştiği sorgulamayla bütünsel yaklaşımı benimseyen geleneksel Çin tıbbı uygulamalarına yönelmesi bir tür tedavi ya da hakikat arayışından öte eyleme geçmek ile bedenin üzerinde eyleme geçilmesine izin vermek arasındaki farkı göstermeyi amaçlayan bir karardır (McGrath, 1986, s. 44). Bu fotoğraflar hasta ve görselleştirici olan Spence ile tıp uygulayıcısı olan Yana Staino ve tüm deneyimi fotoğraflayan Maggie Murray'ın kolektif ürünüdür. Modern teknolojiyi reddedebilme cesaretiyle gelişen bu proje, aynı zamanda Spence'in kendisiyle benlik algısını güçlendirici ve bilgilendirici bir diyaloga girebildiği; düşük teknolojili bütünsel bir sağlık yaklaşımını benimseyen geleneksel Çin tıbbını kullanarak, görünüşte her şeye muktedir olan tıbbi ortodoksiye meydan okuduğu tavrın görselleştirilmesidir (Spence, 1985, s. 4).

Sonuç

Jo Spence'in *Sağlığın Resmi?* ve *Kanser Projesi* isimli çalışmaları hastalıklı beden temsillerine ilişkin yerleşik anlayışları karmaşıklaştıran estetik stratejiler geliştirmeleriyle bilinmektedir. Spence'in kanser teşhisiyle birlikte yaşadığı şokun üstesinden gelme sürecini “Krizdeki bir beden nasıl temsil edilir?” sorusundan hareketle görselleştirdiği yarı belgesel yarı kurgusal otopatografik anlatısı, tıp kurumunun hasta bireyler üzerindeki otoritesinin altında ezilen sessiz çoğunluğun dile getiremediği güç ve tahakküm ilişkilerini açığa çıkarmasıyla güncelliğini halen korumaktadır. Biyomedikal söylem ve uygulamalar gereği hastanın bilgisiz ve edilgen olarak belirlenen konumunu kendi kanser deneyimi üzerinden belgeyen Spence'in klinik

ortamlarda ürettiği otopatografik anlatılar biyoiktidar dinamikleriyle işleyen tıp kurumunun yerleşik uygulamalarına bir tür meydan okuma niteliğindedir. Memesinin tamamının kesilip kopartılarak bedeninden alınmasına yönelik tıbbi görüşe karşı çıkan Spence, tıbbi söylemin bedenlenmiş özneyi parçalama gücüne itiraz ederek; tıbbi araştırmanın edilgen nesnesi olmayı reddettiği süreçte kendisini, bedenine odaklandığı araştırmasının aktif öznesi olarak konumlandırmıştır. Spence'in hastalıklı, parçalanmış ve yara izli bedenini fotoğraflama biçimi, suçluların vesikalık çekimlerini anıştıran yapısıyla tıp kurumunun hastaları nesneleştiren ve bireyden ziyade vaka olarak sınıflandıran yaklaşımını sorgularken; bir yandan da hastalıklı beden temsiline görsel kültürdeki yerleşik düzeni bozma girişiminde de bulunmaktadır.

Feminist bir sanatçı olarak Spence, meme kanseri teşhisinden önce de fotoğraf tarihi boyunca çeşitli fotoğraf türleri tarafından üretilmiş imgeler yoluyla kadın bedenini disiplin altına alma yöntemlerine karşı çıkan projeler üretmiştir. Bu nedenle gücünü geçmiş deneyimlerinden alan Spence'in otopatografik anlatıları; fotoğrafın geleneksel kodlarını, yapaylığını ve baskıcı şiddetini açığa çıkararak, kendi anlatımını güçlendirmiş ve bu sayede geleneksel temsil sistemlerini yapı sökümüne uğratmıştır. Spence'in kanser anlatısı sadece biyomedikal uygulamaların baskıcı yapısına ve klinik bakışın özneyi parçalayarak salt vakaya indirgemesine yönelik yaklaşımına karşı çıkmakla kalmamış; aynı zamanda izleyiciyi, kadın bedenine ilişkin temsil sistemlerini yaratan cinsiyet, sınıf, güzellik, estetik, sağlık, hastalık gibi kavramlara ilişkin fikirleri meydana getiren görsel kültür kodlarının kaynağına ilişkin sorgulamalara yönelmiştir. Bu nedenle Spence'in otopatografik anlatısı sadece öznel bir deneyimin aktarılmasını değil; bir hastalığın kültürel olarak bedenlenmiş varoluşunun tüm yönleriyle ilişkilendirilebilecek çoklu sorgulamalarını da işaret etmektedir.

Spence, klinik ortamlarda kendi deneyimleri üzerinden ürettiği fotoğraflarıyla, meme kanseri tedavisinde biyomedikal uygulamaların hastaların bedeni ve benlik algısı üzerinde yarattığı tahribatı gösterebilmek için otopatografik anlatının gücünden faydalanmıştır. Spence'in otopatografiklerdeki "oluş" biçimleri, hasta bireylerin, medikal profesyonellerince incelenecek birer nesneye/vakaya indirgenmiş klişeleşmiş aşağılama pratiklerine maruz kalma durumuyla yüzleşmelerini yansıtır. Spence'in tıp kurumunun hastaya bakışını eleştirdiği fotoğrafları hem tıbbi uygulamalar hem de toplumsal yargılar nedeniyle kadın bedeninin nesneleştirilmesini tartışmaya açarak; benzer deneyimler yaşayan kadın hastaların tepkilerini harekete geçirebilme potansiyelini barındırmaktadır. Bu bağlamda, otopatografik anlatılar, hastalar için sağaltıcı bir etkiye sahip olmasının yanı sıra toplumsal bir inşa olan hastalık olgusunun olumsuz ve ayırıştırıcı çağrışımlarını ortadan kaldırmaya yönelik

müzakere yöntemlerini gündeme getirerek kamusal diyalogları güçlendirebilir ve biyomedikal yöntemler gereği bilgisiz, güçsüz ve pasif olarak konumlandırılan hasta bedenlerin, medikal sistemin eleştirisini somutlaştıran aktif ve güçlü sosyal metinler olarak okunabilmesini mümkün kılabilirler.

Fotoğrafın tarihsel süreçte klinik bakışın kurulmasına sunduğu katkının boyutları tekniğin olanaklarının ötesine geçerek; fotoğrafı ideolojik yaklaşımlarla temellenen varsayımların işbirlikçisine dönüştürmüştür. Ampirizmin optik modeli olarak işlev gören fotoğrafın damgalayıcı pratiğine duyulan ihtiyaç dönemin paradigma değişimleriyle giderek azalsa da fotografik görüntüleme yöntemlerinin klinik bakışın soğuk tarafsızlığına olan katkısı biçim değiştirerek devam etmiştir. Foucault, modern devlet yapısının gelişimini, iktidarın yaşam üzerindeki gücünü öldürmekten değil yaşatmaktan yana kullanmaya başlaması üzerinden tanımlamış; iktidar mekanizmalarının, biyolojik bir tür olarak ele aldığı insanın varoluşunu etkileyecek doğum, ölüm, sağlık, hastalık, üreme ve cinsellik gibi her türlü biyolojik sürecin düzenlenmesi ve denetlenmesini içeren yönetsel pratikleri biyopolitika; yaşam üzerinde kurduğu bu yetkiler bütünü ise biyoiktidar olarak tanımlamıştır. Bu terimler aynı zamanda, iktidar mekanizmalarının bireysel ve kolektif kimliklerin üretimi, denetimi ve düzenlenmesini kontrol eden güç ilişkilerini karşılamakla birlikte; özne-oluş süreçlerini de biçimlendirmektedir. Foucault'ya göre, iktidar şekilsiz bir yapıdadır, bu nedenle doğrudan bir merkezde toplanmak yerine mikro iktidar biçimleri aracılığıyla işlerlik göstermektedir. Bu bağlamda, biyoiktidarın düzenleme ve denetleme mekanizmaları aracılığıyla günlük yaşamı çevrelediği haliyle, mikro iktidar biçimleri göze görünmese de içselleştirilerek toplumsal düzeyde yeniden üretilen yönetsel pratikler bütünü olarak yaşamın tümünü kuşatmış haldedir. Nüfusu önceleyen yönetim politikaları gereğince oluşturulan sağlık sisteminin başlıca uygulayıcısı olan hastaneler, modern devlet yapısının kamu sağlığına ilişkin yönetim pratiklerinin temsilcisi olarak biyopolitikanın uygulama alanını oluşturular. Jo Spence, fotoğrafın geleneksel kodlarını tersyüz etmek için fotografik görüntünün gücünü kullanarak; biyomedikal sistemin yerleşik uygulamalarının, hastaların öznel kimliklerinin hiçe sayılarak nesneleştirildiği bedenlerin ortak deneyimlerini görünür kıldığı otopatografik anlatısını biyoiktidara karşı bir direniş stratejisine dönüştürmüştür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that she did not use an AI-powered application for this study.

Kaynaklar

- Akkaya, Ş. (2023). Hannah Wilke'nin abjekt-oluş'u: Otopatografik venüs. *Sanat Yazıları*, 50, 171-186. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1410880>
- Bazin, A. (1967). What is cinema?. (H. Grey, Trans.). University of California Press. (In English).
- Bell, E. S. (2002). Photo images: Jo Spence's narratives of living with illness. *Health: An Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health, Illness and Medicine*, 6(1), 5-30. <https://doi.org/10.1177/136345930200600102> (In English).
- Bertillon, A. (1894a). *Bertillon sistem için poz verirken* [Fotoğraf]. Rare Historical Photos. <https://rarehistoricalphotos.com/bertillon-system-rare-photographs/>
- Bertillon, A. (1894b). *Bertillon sistemi için antropometrik ölçümlerin alındığı oda ve uzuv ölçümlerinden örnekler* [Fotoğraf]. Rare Historical Photos <https://rarehistoricalphotos.com/bertillon-system-rare-photographs/>
- Crimp, D. (1993). *On the museum's ruins*. The MIT Press. (In English).
- Dennet, T. (2004). *Jo Spence. Autobiographical photography: Self, class and family*. Shinsuisha Publishers. https://camera-austria.at/wp-content/uploads/2006/04/15_Autobiographical-Photography.pdf (In English).
- Foucault, M. (2002). *Toplumu savunmak gerekir*. (Ş. Aktaş, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2003). *The birth of the clinic*. (A. M. Sheridan, Trans.). Routledge. https://monoskop.org/images/9/92/Foucault_Michel_The_Birth_of_the_Clinic_1976.pdf (In English).
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*. (H. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Güvenlik, toprak, nüfus*. (F. Taylan, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2024). *Biyopolitikanın doğuşu*. (A. Tayla, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Galton, F. (1883). *Kompozit portre türleri* [Fotoğraf]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Composite_portrait#/media/File:Composite_portraiture_Galton.jpg
- Galton, F. (1885). *Şiddet suçundan hüküm giymiş erkeklerin ortak özelliklerini gösteren kompozit portre örneği* [Fotoğraf]. Eugenics Archive. <http://www.eugenicsarchive.org/html/eugenics/static/images/2221.html>
- Hansby, L. (2015). *Imbalanced bodies: The representation of physical and psychological pain in art*. [Doctoral dissertation, University of New South Wales]. UNSW Australia. <https://doi.org/10.26190/unsworks/18470> (In English).
- Kowalski, S. K. (2010). *Imag(in)ing the cancerous body: Representations of cancer in medical discourse and contemporary visual art* [Master's thesis, University of Alberta]. University of Alberta Education & Research Archive <https://doi.org/10.7939/R3DMOS> (In English).
- Krauss, R. E. (1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. The MIT Press. (In English).
- Laki, J. (2012). *Iconographies of embodiment at intersections of medicine and art* [Master's thesis, Central European University, Hungary]. CEU eTD Collection. https://www.etd.ceu.edu/2012/laki_julia.pdf (In English).
- McGrath, R. (1986). The picture of health. *Review in Ten*, 8(21), 44. <https://cockpitarchives.co.uk/the-picture-of-health-jo-spence-with-rosey-martin-maggie-murray-1985/#jp-carousel-5049> (In English).
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *The MIT Press*, 39, 3-64. <https://doi.org/10.2307/778312> (In English).
- Sontag, S. (2021). *Metafor olarak hastalık AIDS ve metaforları*. (O. Akınhay, Çev.). Can Yayınları.
- Spence, J. (1982a). *Mamogram, Sağlığın Resmi? (1982-86) serisinden* [Fotoğraf]. Researchgate. https://www.researchgate.net/figure/Mammogram-Picture-of-health-1982-by-Jo-Spence-copyright-C-the-Estate-of-Jo-Spence_fig1_322316584
- Spence, J. (1982b). *Jo Spence'in malıdır?, Sağlığın Resmi? (1982-86) serisinden* [Fotoğraf]. Science Museum Group Journal. <https://journal.sciencemuseum.ac.uk/article/misbehaving-bodies/#main-body>
- Spence, J. (1982c). *Kahraman mı tıbbi kurban mı?, Sağlığın Resmi? (1982-86) serisinden* [Fotoğraf]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/jo-spence-a-picture-of-health-heroine-or-medical-victim>
- Spence, J. (1982d). *Bedenim için sorumluluk almaya nasıl başladım... Sağlığın Resmi? (1982-86) serisinden* [Fotoğraf]. Macba. <https://www.macba.cat/en/obra/r2824-the-picture-of-health/>
- Spence, J. (1982e). *Geleneksel Çin tıbbı, Sağlığın Resmi? (1982-86) serisinden* [Fotoğraf]. Macba. <https://www.macba.cat/en/obra/r2824-the-picture-of-health/>
- Spence, J. (1985). Review of work 1950-85. A booklet about the exhibition at the Cambridge Darkroom (15 March-14 April). Cambridge Darkroom, UK. <https://www.fourcornersarchive.org/archive/view/0002787> (In English).

- Spence, J. (1989). *Göğsünde canavarla Jo Spence, Kanser Projesi serisinden Dr. Tim Sheard ile ortak çalışma* [Fotoğraf]. Vam. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1157418/narrative-of-dis-ease-photograph-spence-jo/>
- Spence, J. (2005). *Cultural sniping the art of transgression*. Taylor&Francise-Library. <https://doi.org/10.4324/9780203359754> (In English).
- Spence, J., & Dennett, T. (1982). *Ampütasyon için işaretlenmiş, Sağlığın Resmi? (1982-86) serisinden* [Fotoğraf]. On This Date in Photography. <https://onthisdateinphotography.com/2017/06/15/june-15/>
- Tembeck, T. (2008). Exposed wounds: The photographic autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence. *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 33(1-2), 87-101. <https://doi.org/10.7202/1069550ar> (In English).
- Tembeck, T. (2009). *Performative autopathographies: Self-representations of illness in contemporary art* [Doctoral dissertation, McGill University]. eScholarship. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/hm50tt257> (In English).
- Tembeck, T. (2016). Selfies of Ill health: Online autopathographic photography and dramaturgy of the everyday. *Social Media + Society*, March, 1-11. <https://doi.org/10.1177/2056305116641343> (In English).

Nano Boyutlu Ortama Yönelik Nanotel ve Nanoçiçek Görüntülerin Desen Tasarımına Yansıtılması

Reflection of Nanowire and Nanoflower Images onto Pattern Design for Nano-Scaled Environments

Işıl Nehir YILMAZ¹ 

¹ Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, Erzurum, Türkiye

Zafer LEHİMLER¹ 

¹ Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, Erzurum, Türkiye

Hayrunnisa MAZLU MOĞLU² 

² Atatürk Üniversitesi, Mühendislik Fakültesi, Kimya Mühendisliği Bölümü, Erzurum, Türkiye



öz

Tasarım sanatsal bir varlıştır. Bunun yanı sıra insan yaşamına fayda sağlayan iletişim, üretim gibi birçok alana işlevsellik, estetik ve görsel nitelikler kazandırması temel özelliklerindedir. Başarılı bir ürün, teknik ve estetik özelliklerin birlikte sentezlenmesi ile ortaya çıkarılabileceğinden dolayı tasarımın üretimdeki etkisi olağanüstüdür. Son yıllarda mikrodünya görüntülere yönelen çağın sanatçıları gözle görülmeyen boyuttan birçok desen tasarlamıştır. Bu araştırma mikrodünya kaynaklığında gerçekleştirilen eserlerden yola çıkarak nanoboyut görüntülerin tasarıma desene yansımaları araştırmaktadır. Araştırmanın ilk aşamasında kendiliğinden kurulum yöntemi ile iki farklı morfolojide Titanyum dioksit (TiO₂) nanoparçacıklarından nanowire ve nanoflower üretimi incelenmiştir. Bir sonraki aşamada Geçirimli Elektron Mikroskopisi (TEM) ve Taramalı Elektron Mikroskopu (SEM) analiz teknikleri ile nanowire ve nanoflower nanoboyutta görüntüleri elde edilmiş ve görüntüler referans alınarak el çizimi tekniği ve grafik tasarım programlarında soyutlama araştırılması yapılmıştır. Tekli desen ve açık/kapalı çoklu desen kompozisyonları bulgu olarak ortaya konmuştur. Bu araştırmada Kimya Mühendisliği ve Grafik Bölümleri'nin disiplinlerarası bir yaklaşımla birlikte çalışması, nanoboyutun bilinmezliğine kapı açacak mahiyette eşsiz ve benzersiz desen örneklerinin elde edilmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım, Desen, Nanoboyut, Nanotel, Nanoçiçek, Disiplinlerarası

ABSTRACT

Design creates an artistic entity. In addition, its fundamental characteristics include imparting functionality, aesthetics, and visual qualities to numerous fields such as communication and production that benefit human life. Since a successful product can be created through the synthesis of technical and aesthetic characteristics, the impact of design on production is extraordinary. In recent years, artists of the era, who have turned to micro-world images, have designed many patterns from dimensions invisible to the eye. This research investigates the reflection of nanoscale images in design, based on works created from micro-world sources. In the first stage of the research, the production of nanowires and nanoflowers from titanium dioxide (TiO₂) nanoparticles in two different morphologies was investigated using a self-assembly method. In the next phase, nanowire and nanoflower nanoscale images were obtained using Transmission Electron Microscopy (TEM) and Scanning Electron Microscopy (SEM) analysis techniques. Using these images as a reference, abstraction research was conducted using hand-drawing techniques and graphic design programmes. Single patterns and open/closed multiple pattern compositions were presented as findings. This research aims to obtain unique and one-of-a-kind pattern samples that will open the door to the unknown in the nanoscale through an interdisciplinary approach involving the Chemical Engineering and Graphic Design Departments.

Keywords: Design, Pattern, Nanodimension, Nanowire, Nanoflower, Interdisciplinary

Giriş

Bilimsel gelişmeler tasarımcıya her zaman yeni olanak ve teknikler kazandırmaya devam etmektedir. Bu açıdan her bir bilimsel veri, tasarım olgusuna yeni bakış açıları kazandırabilme potansiyelindedir. Tasarım algısı açısından bilimsel verinin tasarıma ilişkilendirilmesi sürecinde veri içeriği, verinin elde edilme şekli açısından önemlidir. Bu aşamada tasarımcı yeteneği olarak yaratıcılık, birbirlerinden farklı olan kavram ve görseller arasında ilişki kurmayı sağlayabilmektedir (Teker, 2003).

Tasarımcı alışlagelmiş imgeleri kullanarak görsel anlayışlara yönelebileceği gibi alışılmamış soyut imgelerden hareketle görsel etkilere yoğunlaşabilir. Dolayısıyla tasarımcı, tasarım fikrine yönelik ihtiyaç duyduğu her türlü görsel tavrı sergileyebilir.

Açıklama/Description (Bu çalışma "Desen oluşturmada üretken yöntemlere yeni bir bakış açısı kazandırmak için gözle görülmeyen nano boyutlu ortamın tasarıma yansımaları araştırmak" başlıklı sanatta yeterlik tezi konusu kapsamında yazılmıştır. / This study was written within the scope of the proficiency in art titled "Investigating the reflection of the invisible nano-scale environment on design to bring a new perspective to generative methods in pattern making")

Geliş Tarihi/Received 26.11.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 12.12.2025
Son Revizyon/Last Revision 12.12.2025
Kabul Tarihi/Accepted 24.02.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Işıl Nehir YILMAZ

E-mail: isil.yilmaz@atauni.edu.tr

Cite this article: Yılmaz, I. N., Lehimler, Z., & Mazlumoğlu, H. (2026). Reflection of nanowire and nanoflower images onto pattern design for nano-scaled environments. *Art Vision*, (56), 128-139. <https://doi.org/10.32547/artvision.1831001>



Tasarımcı zihinsel imgelere odaklanabildiği gibi hazır bir görüntüyü zihinsel süreçlere dâhil edebilir. Aynı zamanda tasarımcı fikir üretme süreçlerine bilimsel veriyi dâhil edebilir. Bu aşamada bilimsel veri, görsel düşünmeye katkı sunan bir araç niteliğindedir. Tasarımcı görsel algılamayı teorik bilgisi ve hayal gücü ile ilişkilendirerek sürekli yeni deneyimlere odaklanma çabası içerisinde. Dolayısıyla yeni teknik, anlam ve mesajlara yoğunlaşan tasarımcı, tasarım süreçlerini farklı açılardan sorgulayarak yenilikçi yöntem ve fikirlerin araştırılması ve uygulanması kaygısını taşımaktadır.

Somut doğrudan uzayda var olmasıyla tasarımcının nesnenin özelliklerini figüratif olarak betimlemesi olarak açıklanırken soyut; varlığı fiziksel olmayan kavramlarla ifade edilebilirliği ile tasarımcının formun temel özelliklerinin dikkate alarak ona farklı anlamlar kazandırması olarak ifade edilebilir (Ersan, 2022). Tasarım bağlamında soyut form oluşturma genelleme olarak yüzeyde fikri tanımlı kılma, kavram/kavramların yeni anlamlarda yorumlanması ve düşüncenin sanat nesnesine dönüştürülmesini içeren karmaşık bir süreci gerektirmektedir. Tasarımcı sahip olduğu yetkinlikle anlamlandırmaya çabalayarak soyut formun vurgusunu sanat eserinde ortaya koymaya çalışır. Günümüz güncel sanatın hızlı gelişimi içerisinde soyut form olgusunu geliştirecek yeni önermelerle yaratıcılığını destekler.

Yöntem

Araştırma disiplinlerarası çalışmayı gerektiren yapısıyla birden fazla bilimsel yöntemle oluşturulmuştur. Araştırmanın temellendirilmesinde tarama yöntemi kullanılmıştır. Tarama yöntemi evren yargısına ulaşmak için çalışmalar ve örnekler kapsamında yapılan tarama çalışmasıdır (Karasar, 2007). Araştırmanın ikinci aşamasında deney yöntemi kullanılarak laboratuvar çalışması gerçekleştirilmiştir. Deney yöntemi “...belirli değişkenler üzerinde kontrollü koşullar altında etkili olan faktörleri belirlemek için yapılan deneysel çalışmadır” olarak ifade edilir (Taşdöğen, 2024). Araştırmada kullanılan tasarım araştırma yöntemi; deneysel çalışmalar sonrası elde edilen görüntülerin araştırılması, tasarıma uygun seçkilerin yapılması, görüntülerin uygulamalı olarak yaratıcı süreçte soyut desen tasarımlarının üretilmesi ve koleksiyonun oluşturulmasından oluşmaktadır. “Tasarım araştırması, tasarım ve tasarım faaliyetiyle ilgili bilgilerin sistematik olarak araştırılması ve edinilmesidir” (Bayazıt, 2004, s. 16). Yöntem üç aşamada gerçekleştirilmiştir: Araştırma, yaratıcı süreç ve iletişim. Desen koleksiyonları görsel analiz yöntemi olarak “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi ile incelenmiştir. Yöntem araştırma alt başlıkları betimleme, çözümlenme, yorum ve yargı bölümlerinden oluşmaktadır (Uysal, 2007). Bu “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi güncel ve yaygın olarak kullanılan sanat alanında geçerliliği kabul görmüş bir yöntemdir.

Veri Toplama Teknikleri ve Uygulama

Araştırma kapsamında literatür ve teknik veri toplaması yapılmıştır. Literatür veri toplamasında kütüphane ve online kaynaklardan konu ile ilgili alan yazın çalışmaları yapılmıştır. Teknik veri toplamasında laboratuvar deney sonucu elde edilen bilimsel görüntü verileri elde edilmiş ve desen tasarım verisi olarak kullanılmıştır.

Nanoboyut ortamın desen tasarımına yansımada nanoçiçek ve nanotel malzemelerinin elde edilmesi laboratuvar ortamında gerçekleştirilmiştir. Kendiliğinden kurulum yöntemi ile 3,4-dihidroksifenil-Lalanin (PLDOPA) polimerinin ince bir ara tabakası aracılığıyla gümüş nanoyapı ile dekore edilmiş iki farklı morfolojide TiO₂ nanoparçacıklar (nanotel [NW] ve nanoçiçek [NF]) üretimi gerçekleştirilmiştir.

Laboratuvar ortamında “1 g TiO₂ tozu 40 mL 10 M NaOH çözeltisi içinde dağıtılmıştır. Manyetik bir karıştırıcı altında berrak çözelti elde edilene kadar karıştırılmıştır. Çözelti 50 mL Teflon astarlı paslanmaz çelik reaktöre aktarılıp ve 24 saat 200 °C’de bekletilmiştir. Reaktör ortam sıcaklığına kadar soğutulmuştur. Reaktörden alınan numune art arda seyreltik hidroklorik asit, saf su ve etanol ile birkaç kez yıkanmıştır. Lifli TiO₂ tozu 70 °C’de 6 saat kurutulduktan sonra TiO₂ nanoteller elde edilmiştir” (Mazlumoğlu ve Yılmaz, 2021; Zhang, 2002). TiO₂ nanoçiçek ise yine hidrotermal sentez ile tanımlanan yöntem ile üretilmiştir (Lui vd., 2013).

“1.25 mL titanyum bütoksit 37.5 mL buzlu asetik aside damla damla eklenmiş ve sürekli karıştırılmıştır. Oda koşullarında 10 dk karıştırıldıktan sonra oluşan beyaz süspansiyon 50 mL Teflon astarlı otoklava aktarılmış ve 140 °C’de 14 saat ısıtılmıştır. Elde edilen beyaz ürün daha sonra santrifüj ile toplanmış ve saf su ve etanol ile yıkanmış ve son olarak bir fırında 60 °C’de 12 saat sürede kurutulmuştur. Kurutulmuş ürün burada emdirilmiş olarak belirtilmiştir. Son olarak üretilen tozun istenilen kristal özellikte elde edebilmek için 400-700 °C’de 1 saat sürede N₂ ortamını fırında kalsinleme işlemi yapılmıştır” (Lui vd., 2013; Mazlumoğlu ve Yılmaz, 2021; Serginay vd., 2023).

“Elde edilen nanoparçacıkların PLDOPA ile kaplanması için 12 mg TiO₂ nanotel ya da nanoçiçek, 60 mL Tristampon çözeltisi (10 mM, pH 8.5) içeren 12 mg LDOPA içinde dağıtılmıştır. Bu karışım, manyetik karıştırıcıda (300 rpm) 2 saat karıştırılmış polimerizasyonu sona erdirmek için karışım 10 dakika 10.000 rpm’de santrifüjlenmiştir. Süpernatant atılıp nanoyapılı malzeme gümüş dekorasyonu için saklanmıştır” (Mazlumoğlu ve Yılmaz, 2021; Serginay vd., 2023).

“Gümüş nanoyapıların biriktirilmesi için hazırlanan TiO₂@PLDOPA parçacık süspansiyonu (1 mL, 6 mg/mL) ve gümüş nitrat çözeltisi (1 mM) karıştırılmıştır. Farklı yapıda nanoyapı elde etmek için gümüş nitrat çözeltisi 0,1 ve 1 mL hacminde kullanılmıştır. Gümüş indirgeme, 20 dakikalık çökeltme süresinden sonra 10 dakika boyunca 10.000 rpm’de

santrifüjleme ile sona erdirilmiştir. Süpernatant atılıp ve $TiO_2@PLDOPA@Ag$ nanoparçacıkları görüntüleme işlemleri için saklanır” (Mazlumoğlu ve Yılmaz, 2021; Serginay vd., 2023).

Makrodünya için mikroskobik büyüklüğe uygun yöntem ve ölçme teknikleri ile araştırılırken nanodünya için nanoölçekte ölçme ve görüntülemeye uygun özel yöntemler geliştirilmiştir. Nanoölçek için mikroskobik büyüklükte kullanılan yöntemler kullanılamaz (Ateş, 2018). Bu araştırmada nanoçiçek ve nanotel görüntüleri nanoteknolojik olanakların sunulduğu laboratuvar ortamında TEM ve SEM görüntüleme cihazlarıyla gerçekleştirilmiştir.

Nanoçiçek ve nanotel görüntüleri TEM görüntüleri Geçirimli Elektron Mikroskobunda (TEM; Hitachi HighTech HT7700, Japan) ve SEM görüntüleri Zeiss Taramalı Elektron Mikroskobundan (SEM; Zeiss Sigma 300, Germany) alınmıştır.

TEM ve SEM cihazından elde edilen nano görüntüleri çalışmayı gerçekleştiren araştırmacılar tarafından seçki yapılarak belirlenen görüntüler üzerinde desen araştırması yapılmıştır. Görüntüler soyutlama yöntemi ile soyut desen formları olarak bir yıla yakın zaman diliminde tasarım süreciyle oluşturulmuştur. Tasarlanan desenlerin üretim odaklı tekstil ürünlerine yansıtılması düşünülerek tasarlanmıştır. Soyut desen formlarının üretken yöntem olarak kullanılabilmesi için çoklu kompozisyonlar oluşturulmuştur. Kompozisyonların oluşturulması aşamasında elle çizilen soyut desen formu bilgisayar ortamına aktararak renklendirilmesinde dijital tasarım metodundan yararlanılmıştır. Bu aşamada tasarımda tekrar, ritim, denge ilkeleri ön planda tutularak yüzeyler tasarlanmıştır.

Bu araştırmada desen tasarımları “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi ile incelenmiştir. Bu “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi güncel ve yaygın olarak kullanılan sanat alanında geçerliliği kabul görmüş bir yöntemdir. Feldman’a (1992) ait olan “Araştırmacı Sanat Eleştirisi” yöntemi dört alt başlıktan oluşmaktadır. Yöntem araştırma alt başlıkları betimleme, çözümlleme, yorum ve yargı bölümlerinden oluşmaktadır. İnce’nin (2007) çalışmasında dört ana başlığın açılımı kısaca şu şekildedir:

1. Betimleme; eserde görülen öğelerin neler oldukları, formu, çizgi yapısı, şekil etkinliği, malzemesi, ana örüntüsü,
2. Çözümlleme; tasarım unsurları arasındaki ilişkiyi görebilme, örüntüyü sorgulama ilgili şekil, renk, espas ve leke düzenlemesinin nasıl olduğu ve sanatçının tarzı,
3. Yorumlama; yapıtın dışavurumcu özelliği ile neler hissettirdiği ve sanatçının yüklediği anlam,
4. Yargılama; bir uzman görüşü olmasıyla birlikte her izleyicide olabilen yargılama ile eserin sanatsal veya tasarımsal varlığını sorgulamaktadır.

Soyut desen tasarımları analiz edilirken bu dört başlık dikkate alınarak fakat bütünlük şeklinde yorumlanmıştır.

Nanoçiçek ve Nanotel Görüntülerin Desen Tasarımına Yansımaları

Araştırma, titanyumdioksit (TiO_2) nanotel (Nanowire, NW) ve nanoçiçek (Nanoflower, NF) TEM ve SEM görüntülerinin tasarım fikri ile ilişkilendirilmesini kapsamaktadır. Bu açıdan araştırmada öncelikle laboratuvar ortamındaki incelemelere yönelik nanoboyut görüntüler referans alınarak tasarlanmış soyut biçimlere ve ardından bu soyut biçimlerin kare bir yüzeydeki tekrarları ile desen tasarımına yönelik uygulama örneklerine yer verilmiştir.

Araştırmanın bulguları iki aşamada incelenmiştir. İlk aşamada, TEM görüntüleri referans alınarak üretilen soyut biçimler ve bu soyut biçimlerden hareketle desen tasarımına yönelik kompozisyon denemeleridir. İkinci aşamada ise SEM görüntüleri izlenimleriyle üretilmiş soyut biçimler ve bu soyut biçimlerden hareketle desen tasarımına yönelik kompozisyon denemeleridir.

Araştırmada TEM ve SEM görüntüleri referans alınarak yapılan desen tasarımlarındaki soyut biçimlere ve arka planlara tanımlanan renk tercihleri, düzenleme açısından örnek bir yaklaşımı temsil etmektedir.

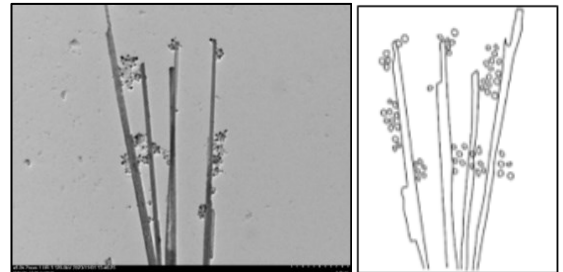
Bulgular

TEM Görüntülerinden Desen Tasarımları

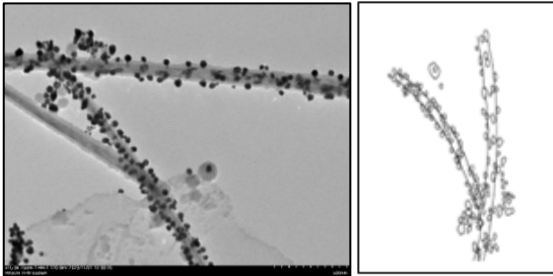
TiO_2 nanotel ve nanoçiçek nanoparçacıklarından TEM cihazı ile elde edilmiş olan görüntüler Görsel 1-10’da yer almaktadır. Görsel 1-10’da aynı zamanda TEM görüntüsü izlenimi ile elde edilen çizgisel soyutlamalara bulunmaktadır. Görsel 6 ve 7’de ise TEM görüntüleri yanı sıra aynı görüntü üzerinde renk ve efekt uygulamaları bulunmaktadır. Bu başlık altında ayrıca Görsel 11-18’de yer verilen kompozisyonlarda TEM görüntüsü izlenimi ile elde edilen soyut biçimlerden hareketle farklı desen tasarımları üretilmiştir. Üretilen desenler, herhangi bir kumaş desenine yansıtılabilme amacı taşımaktadır.

Görsel 1

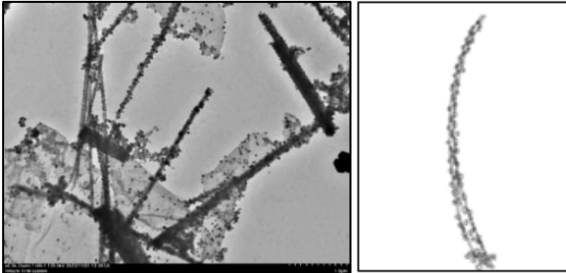
Referans Alınan TiO_2 NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 1



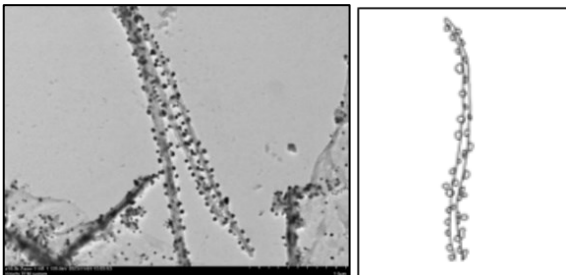
Görsel 1’deki TEM görüntüsünden hareketle dört ana yapıya tutunma özelliği taşıyan organik biçimler çizgisel olarak soyutlanmıştır.

Görsel 2*Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 2*

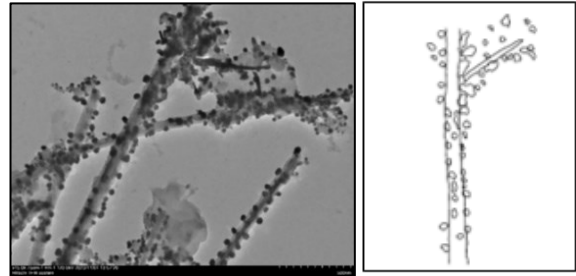
Görsel 2'deki TEM görüntüsü referans alınarak yapılan çizgisel soyutlamada iki ana yapı boyunca tutunma özelliği taşıyan farklı büyüklükteki organik biçimler yer almaktadır. Bu çizgisel soyutlamada doku ve ritim algısı oluşturan biçimlerden bazıları Görsel 1'deki soyutlama ile benzerlik taşıyan bir etkide boşlukta yer yer kümelenmiştir.

Görsel 3*Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 3*

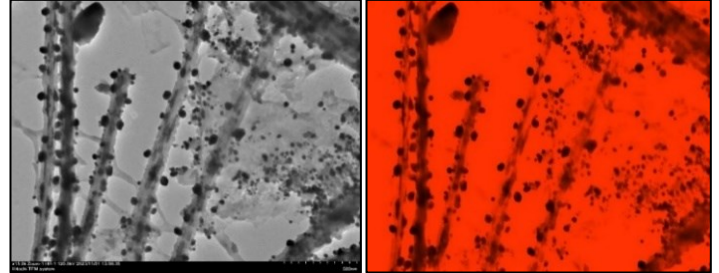
Görsel 3'deki TEM görüntüsü izlendiğinde, farklı yönlerdeki ana gövdeler ve şeffaf biçimli yüzeyleri yer yer kuşatan doku niteliğindeki organik formlar yer almaktadır. Bu TEM görüntüsü, parçalanmış ağaç dalı ve yapraklarını anımsattığı düşünülebilir. TEM görüntüsü izleniminden hareketle yapılan çizgisel soyutlamada tek bir gövdenin büyük bir kısmını kaplayan organik biçimler yer almaktadır.

Görsel 4*Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 4*

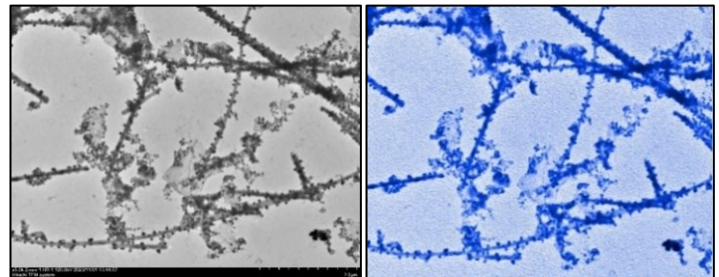
Görsel 4'deki TEM görüntüsü izleniminden hareketle yapılan çizgisel soyutlamada kıvrımlı bir ana gövdeye tutunma özelliği taşıyan organik biçimler yer almaktadır. Doku niteliğinde ritmik bir yapıda devam eden biçimler, kıvrımlı ana gövde ile olan birlikteliği soyutlamada hareket izlenimi oluşturmaktadır.

Görsel 5*Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 5*

Görsel 5'deki TEM görüntüsü, yine Görsel 3'deki ile benzer bir algılamada ağaç dalları izlenimi oluşturduğu düşünülebilir. Bu TEM görüntüsü referans alınarak yapılan çizgisel soyutlamada belirgin bir şekilde bir ağaç gövdesi ve gövdedeki bir ağaç dalında konumlanan organik biçimler yer almaktadır.

Görsel 6*Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 6*

Görsel 6'daki TEM görüntüsünün, sınırlandırılmış iki boyutlu bir yüzeydeki görsel araştırmayı örnekler nitelikte olduğu düşünülebilir. Bu TEM görüntüsü fotoğrafından hareketle yapılan görsel denemede (Görsel 1-5'de birbirine benzer bir şekilde yapılan çizgisel soyutlamaların aksine) bilgisayar ortamında efekt uygulanmış ve arka plana kırmızı renk tanımlanmıştır. Basit bir müdahale gibi algılanan TEM görüntüsü fotoğrafına efekt ve renk denemesi yapılmasının nedeni, desen tasarımı açısından araştırmaya katkı sağlayacak farklı görsel veriler elde etme arzusudur.

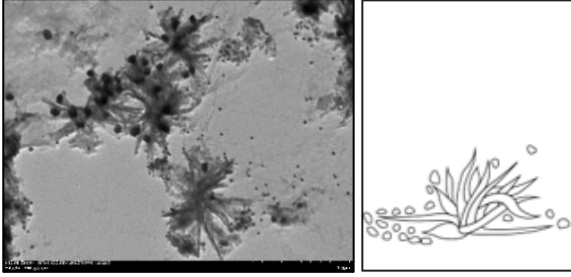
Görsel 7*Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 7*

Görsel 7'de yine Görsel 6 ile benzerlik taşıyan bir görsel denemeye yer verilmiştir. TEM görüntüsüne tramlı bir doku efekti ve monokrom olarak renk denemesi yapılmıştır. TEM görüntüsüne sadece efekt uygulanmasının nedeninin,

bilimsel gerçeklikle izlenen bir görüntünün bile kendi içinde matematiksel işlem barındıran tasarım kurgusuna doğal olarak vurgu yapma düşüncesidir.

Görsel 8

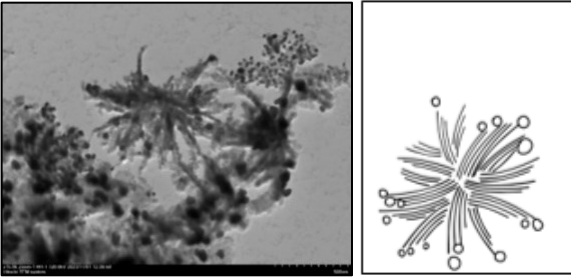
Referans Alınan TiO_2 NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 8



Görsel 8'deki nanoflower görüntüsü bilgisayar ortamında kat kat büyütülerek yapılan yakın plan inceleme ve izlenimden hareketle, doğadaki bir bitki gibi algılanabilen çizgisel soyutlama yapılmıştır. Bu bakış, bilimsel gerçeklikle elde edilen bir görüntünün tasarımcı algısında nasıl farklı şekilde yorumlanabileceğine örnek teşkil edebilir.

Görsel 9

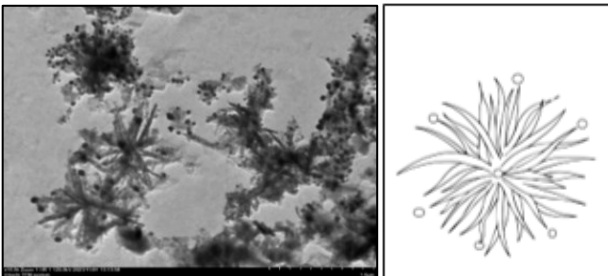
Referans Alınan TiO_2 NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 9



Görsel 9'da yine Görsel 8 ile benzerlik taşıyan bir çizgisel form arayışına yer verilmiştir. Görsel 9'daki nanoçiçek (nanoflower görüntü) yakından incelendiğinde, temel hareket yönleri merkezden dışa doğru birbirini kesen kümeler şeklinde asimetrik kontur yaylar ve yayların uçlarında tomurcuk dairesel biçimler olduğu düşünülebilir. Bu algılamaya doğrultusunda tek bir biçim üzerine form arayışı yapılmış ve Görsel 9'daki çizgisel form tasarlanmıştır.

Görsel 10

Referans Alınan TiO_2 NW-NF Ag NP-TEM Görüntüleri-Soyutlama 10



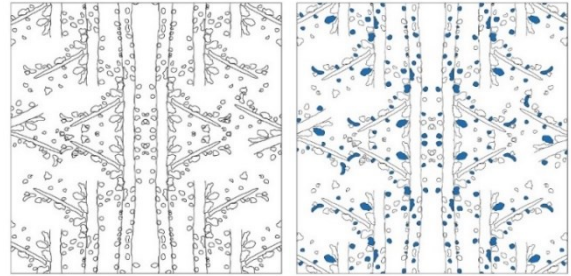
Görsel 10'da yine Görsel 8 ve Görsel 9 ile benzerlik taşıyan form arayışına yer verilmiştir. TEM görüntüsünde farklı yerlerde konumlanan nanoçiçekler yakın plandan incelenmiş ve bir çiçek formunu andıran çizgisel soyutlama üretilmiştir. Bu soyutlama Görsel 9'da sergilenen soyutlama anlayışı ile benzerlik göstermektedir.

Genel olarak araştırma kapsamında farklı TEM görüntülerinin incelenmesi ile elde edilen soyut biçimlerin oluşturulmasında ve aynı zamanda bu başlık altında örneklenen kompozisyonların üretilmesine tasarımsal bir terim olarak boşluk, tekrar, ritim ve yön rehberlik etmiştir. Kompozisyonlardaki soyut form tekrarı ile elde edilen doku niteliğindeki iki boyutlu yüzeyler, kumaş desenine yansıtılabileceği fikrini taşımaktadır.

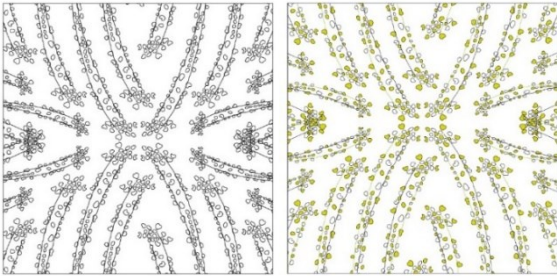
Görsel 1-10'da TEM görüntüleri referans alınarak elde edilen çizgisel soyutlamalar, desen tasarımı açısından görsel düşünmeye rehberlik edebileceği amacı taşımaktadır. Görsel 6 ve 7'deki renkli uygulamalar, TEM görüntüsü temelli bilimsel bir verinin (renk ve efekt uygulaması gibi küçük bir etki ile) direkt olarak desen tasarımı ve kumaş üretimi ile ilişkilendirilebileceğine vurgu yapma amacı taşımaktadır. Görsel 11-18'de yer verilen kompozisyonlar ise yine kumaş üretimi açısından desen tasarımlarına yansıtılabileceği düşüncesini örneklemektedir.

Görsel 11

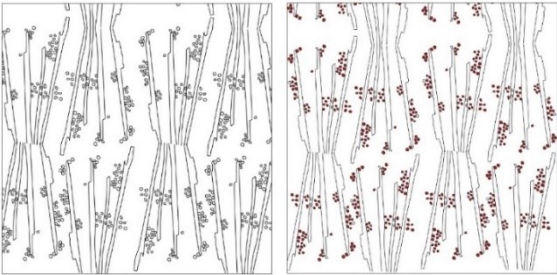
TiO_2 NW Ag NPNF-TEM Çoklu Desen Tasarımı 1



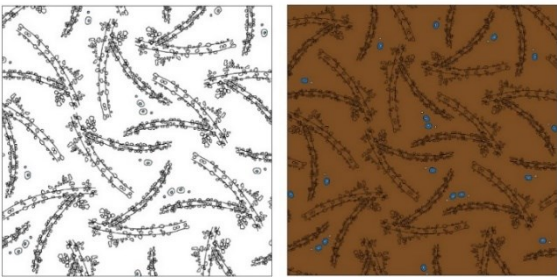
Görsel 11-18 TEM görüntüleri incelendiğinde, genel olarak farklı yönlerde konumlanan ana gövdelere tutunma özelliğindeki organik formlar izlenmektedir. Bu TEM görüntülerinden hareketle Görsel 11'de sınırlarla tanımlanan kare biçimli iki boyutlu bir yüzeyde organik biçim arayışlarını örnekleyen açık kompozisyon tasarlanmıştır. Kompozisyonda doku niteliği taşıyan tek bir birimin diyagonal yönde tekrar etmesi ile bir yüzey değerlendirme sağlanmıştır. Kompozisyonda tekrar açısından referans alınan organik form, bir kumaş deseni üretimine yönelik doku niteliğinde sonsuz sayıda tekrar edebilecek özelliktedir. Dolayısıyla hesaplanmış bir düzen içerisinde tekrarlayan formlar, ölçeklenebilir olması ile üretim için ideal hale getirilmiştir.

Görsel 12*TiO₂ NW Ag NPNF-TEM Çoklu Desen Tasarımı 2*

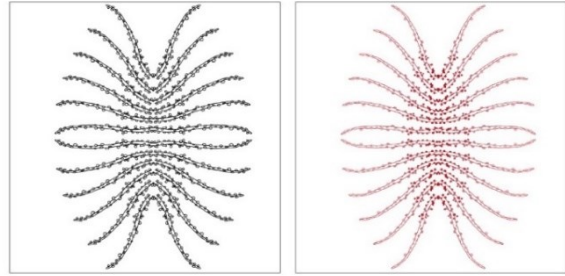
TEM görüntüleri izlenimlerinden hareketle Görsel 12'deki sol tarafta yer verilen açık kompozisyonda bir merkezden farklı yönlere ilerleyen organik biçim yer almaktadır. Optik etkinin izlendiği bu kompozisyonun izleyicide ritim ve hareket algısı oluşturduğu söylenebilir.

Görsel 13*TiO₂ NW Ag NPNF-TEM Çoklu Desen Tasarımı 3*

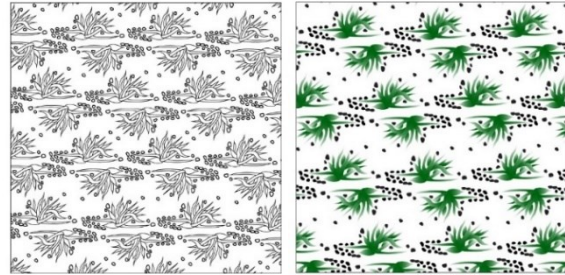
TEM görüntüleri izlenimlerinden hareketle Görsel 13'de sol tarafta yer verilen açık kompozisyonda soldan sağa doğru ardı sıra tekrar eden organik biçimler yer almaktadır. Kompozisyonda dik konumlanan çizgisel biçimler ile daire biçimli organik biçimlerin birlikteliğinin, yüzeyde bütünsel bir algılamayı destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

Görsel 14*TiO₂ NW Ag NPNF-TEM Çoklu Desen Tasarımı 4*

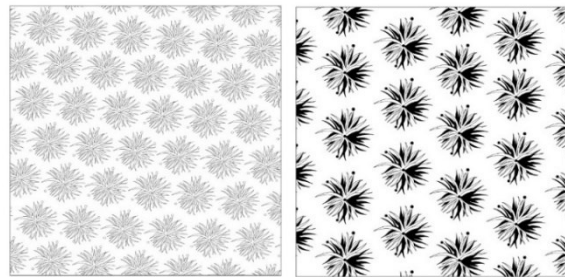
TEM görüntüleri izlenimlerinden hareketle Görsel 14'de sol tarafta yer verilen açık kompozisyonda organik tipografiye yönelik "V" harfinin farklı yönlerde tekrarı ile tüm yüzeyi kuşatan bir desen tasarlanmıştır. Tasarımdaki görsel devamlılık ve denge, organik biçimli "V" harfleri ve yüzeydeki boşluk anlayışı arasındaki ilişkiyle sağlanmıştır.

Görsel 15*TiO₂ NW Ag NPNF-TEM Çoklu Desen Tasarımı 5*

TEM görüntüleri izlenimlerinden hareketle Görsel 15'de sol tarafta yer verilen kapalı kompozisyonda sürüngen böceği anımsatan organik biçim yer almaktadır. Üretilen desen, tasarımda farklı yönlere doğru kıvrılan organik biçimlerin tekrarı ile sağlanmıştır.

Görsel 16*TiO₂ NW Ag NPNF-TEM Çoklu Desen Tasarımı 6*

Görsel 16'da siyah-beyaz ve renkli olarak örneklenen iki kompozisyonun (düzenlemedeki soyut form tekrarına bağlı olarak) izleyicide sossuz bir uzamda devam eden bir görüntüden kesit alınmış kadrajlar olduğu düşünülebilir. Görsel 16'daki kompozisyonların siyah-beyaz ve renkli olarak iki farklı şekilde oluşturulmasının nedeninin; siyah-beyaz zıtlığının yüzey değerlendirme ve desen algısı açısından güçlü ve dikkat çeken etki yaratması, rengin ise yine düzenlemede sembolik anlamlar içermesi olduğu söylenebilir.

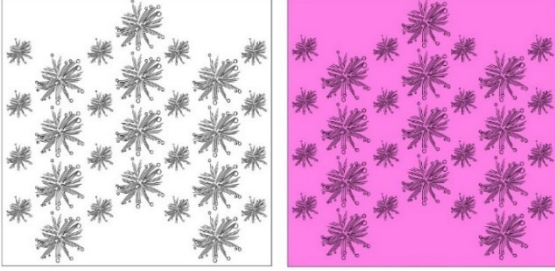
Görsel 17*TiO₂ NW Ag NPNF-TEM Çoklu Desen Tasarımı 7*

Merkezden dışa doğru açılım sağlayan yaprak şekline benzer uzantılar bütünde bir çiçek formunu hatırlatmaktadır. Çiçek formunun kıvrımlı yapısı ve dışa doğru uzantılardaki ön-arka plan ilişkileri, soyutlamadaki derinlik, boyut ve üç boyutlu form algısını desteklemektedir. Görsel 17'de sol taraftaki kompozisyonda bir doku niteliğinde tüm yüzeyi kuşatan aynı

biçim tekrarının, sonsuz bir uzamda devam eden bir yüzey değerlendirmeden kesit alınmış bir görüntü gibi düşünülebilir. Bu yönüyle açık kompozisyonun, bir kumaş üretimine yansıtılabilir nitelik taşıdığı düşünülebilir.

Görsel 18

TiO₂ NW Ag NPNF-TEM Çoklu Desen Tasarımı 8



Görsel 18'de sol tarafta yer verilen kompozisyonda dikey bir düzlemde ardı sıra birbirini tekrar eden iki farklı büyüklükteki biçim tekrarı yer almaktadır. Görsel 18'de sağ tarafta ise üretilen siyah-beyaz etkideki düzenlemeye sadece arka plan rengi tanımlanmıştır.

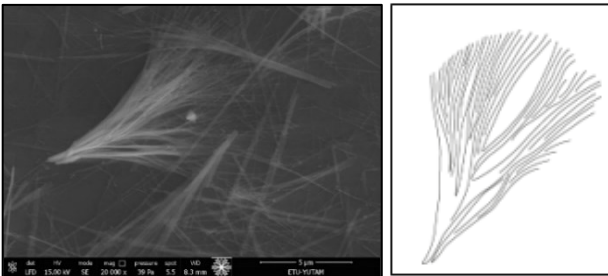
Görsel 18'de bilimsel gerçeklik temelinde oluşturulan soyut biçim, desen tasarımı için geçerli olan yüzey değerlendirmeye yansıtılmıştır.

SEM Görüntülerinden Desen Tasarımları

Bu başlık altında yer alan Görsel 19-24'de TiO₂ nanotel ve nanoçiçek nanoparçacıklarından SEM görüntüleme cihazı ile elde edilmiş olan görüntülere ve bu görüntülerden hareketle üretilen çizgisel soyutlamalar yer almaktadır. Bu çizgisel soyutlamalar Görsel 25-30'daki kompozisyonlardaki desen tasarımlarına yansıtılmıştır. Üretilen desen tasarımları, bilimsel verinin bir araç niteliğinde yaratıcı fikir aşamalarındaki etkinliğini örneklediği söylenebilir.

Görsel 19

Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-SEM Görüntüsü-Soyutlama 1

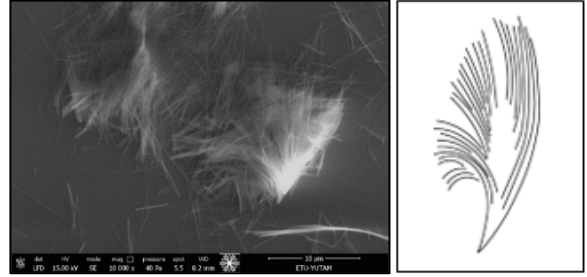


Görsel 19'da sol tarafta yer alan SEM görüntüsünde, birbiri ile ilişki içinde farklı yönlerde kümelenen biçimler yer almaktadır. Bilimsel gerçeklik ürünü olan bu kadraj tasarım algısı açıdan değerlendirildiğinde; bir bakıma doğal dünya görüntüsünü andıran bu kadrajın orta kısmında, sabit bir konumda sol tarafa doğru bakan veya sola doğru ilerleyen bir kirpinin varlığından söz edilebilir. Yine bu kadrajda, bulunduğu doğal ortamda kurumuş çam ağacı iğnelerinin

olduğu da düşünülebilir. Bu türden farklı görsel okumalara, bu görüntüyü izleyen bir kişinin bilgi birikimi ve geçmiş deneyimleri ile şekillenebilen görsel düşünme becerisinin neden olduğu söylenebilir. Ancak bu araştırma kapsamında Görsel 17'de sağ tarafta izlenen çizgisel soyutlamada, SEM görüntüsünde bir kipinin başını andıran detay bir gövde üzerinde farklı yönlerde ilerleyen ağaç dalları olarak yorumlanmıştır.

Görsel 20

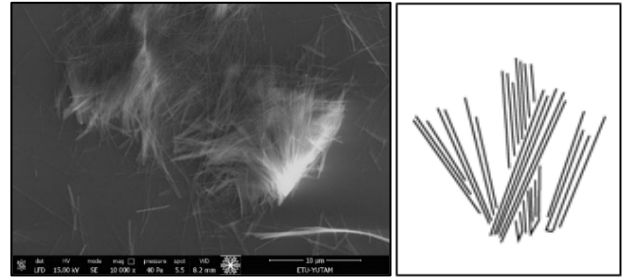
Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-SEM Görüntüsü-Soyutlama 2



Görsel 20'de sol tarafta yer alan SEM görüntüsünde üst üste kümelenmiş biçimler yer almaktadır. SEM görüntüsünde izlenen ışık ve gölge oyunları, yüzeydeki formun biçimini belirginleştirmektedir. Bu kadraj tasarım yönüyle değerlendirildiğinde; dağınık bir şekilde tüm yüzeyi kuşatan kuş tüylerinin varlığını işaret edebilir. Bu izlenimden hareketle Görsel 20'de sağ tarafta izlenen çizgisel soyutlama üretilmiştir. Yapılan soyut biçimde bir gövdede tutunma özelliği taşıyan birimler, organik bir dağılımla farklı yönlerde dağılmaktadır. Sonuç olarak, Görsel 20'deki SEM görüntüsünün bir araç niteliğinde görsel düşünmeye teşvik ettiği ve üretilen biçim ögesinin oluşuma etken olduğu söylenebilir.

Görsel 21

Referans Alınan TiO₂ NW-NF Ag NP-SEM Görüntüsü-Soyutlama 3

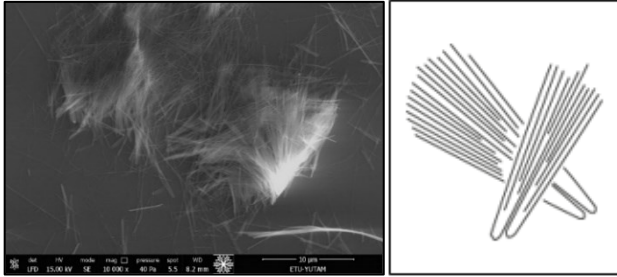


Görsel 21'de, Görsel 20'deki SEM görüntüsü yer almaktadır. Görsel 21'de yine aynı SEM görüntüsü referans alınarak farklı bir soyut biçim arayışına odaklanılmıştır. Bu doğrultuda Görsel 20'deki soyutlama aksine kuş tüyü izlenimi uyandırmayan ve sadece SEM görüntüsündeki çizgi değerine yoğunlaşarak bir görsel deneme elde edilmiştir. Üretilen soyut biçimde, farklı yönlerde kümelenmiş ve birbiri ile ilişki halinde olan çizgilerin etkinliği söz konusudur. Doğal ortamda bulunan bir bitki izlenimi uyandıran soyutlamada çizgi kalınlığı, tekrar ve ritim algısının izleyici gözünü optik olarak

uyardığı düşünülebilir. Bu biçim, bir kumaş tasarımı veya tekstil ürünlerine yönelik herhangi bir proje kapsamında değerlendirilebilir.

Görsel 22

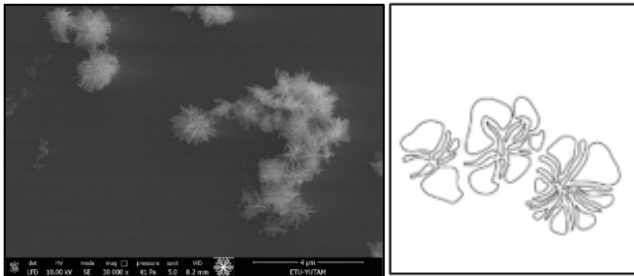
Referans Alınan TiO_2 NW-NF Ag NP-SEM Görüntüsü-Soyutlama 4



Görsel 22’de yine Görsel 20 ve Görsel 21’deki SEM görüntüsü yer almaktadır. Görsel 22’de sağ tarafta izlenen çizgisel soyut biçimde, Görsel 21’de izlenen soyut biçim arayışına benzer bir yaklaşım sergilenmiştir. Bu defa üretilen soyut biçimde, iki ayrı yönde kümelenmiş çizgilerin bir aradalığı söz konusudur. Üretilen biçimin herhangi bir yüzeydeki farklı yönlerdeki tekrarı ile elde edilecek bir kompozisyon anlayışı desen tasarımı açısından değerlendirilebilir, bir kumaş ve tekstil ürünlerinin tasarım sürecinde aktif rol üstlenebilir.

Görsel 23

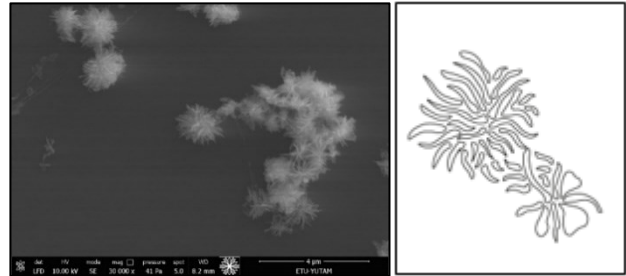
Referans Alınan TiO_2 NW-NF Ag NP-SEM Görüntüsü-Soyutlama 5



Görsel 23’de sol tarafta yer alan SEM görüntüsünde, yüzeyde kümelenmiş biçimler izlenmektedir. Bu görüntüde yer alan biçimlerin bir at kestanesi kozalarını andırdığı düşünülebilir. SEM görüntüsündeki biçimlerin aynı zamanda bir yıldız çiçeği veya herhangi bir çiçek formunu anımsattığı da söylenebilir. Dolayısıyla, bilimsel veri ürünü olan SEM görüntüsündeki biçimlerin, kişiden kişiye farklılık gösteren bir etkide doğal ortamdaki bitki ve çiçeklerle ilişkilendirilebilir. Ancak bu bakış, sadece sanat ve tasarım algısı yönüyle bir değerlendirmedir. SEM görüntüsü referans alınarak, desen tasarımına yönelik Görsel 23’de sağ tarafta yer alan üç farklı soyut biçim üretilmiştir. Bu soyut biçimlerin bir çiçek tomurcuğunun oluşum yapısı veya iki çiçeğe doğru yönelen bir kelebeğin varlığını temsil edebileceği düşünülebilir.

Görsel 24

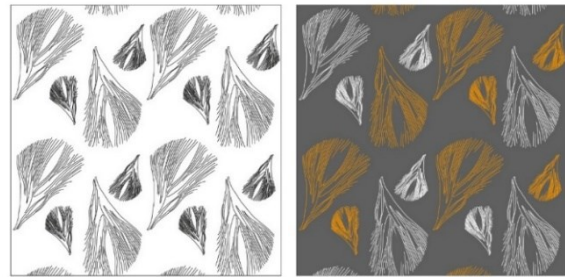
Referans Alınan TiO_2 NW-NF Ag NP-SEM Görüntüsü-Soyutlama 6



Görsel 24’de, Görsel 23’deki SEM görüntüsü yer almaktadır. Bu defa SEM görüntüsü yaratıcı süreçlere yönelik farklı bir biçim anlayışının oluşumuna etki etmiştir. Görsel 24’de sağ tarafta izlenen bu soyut biçim, yine Görsel 23’de elde edilen soyut biçim gibi organik yapıda bir çiçeğin tasarlanmasına kılavuzluk etmektedir. Bu soyut biçimin iki boyutlu bir yüzeyde farklı yönlerde konumlandırılması ile elde edilecek bir kompozisyon anlayışı, desen tasarımına yönelik bir değer taşıyabilir ve tekstil odaklı üretime yansıtılabilir.

Görsel 25

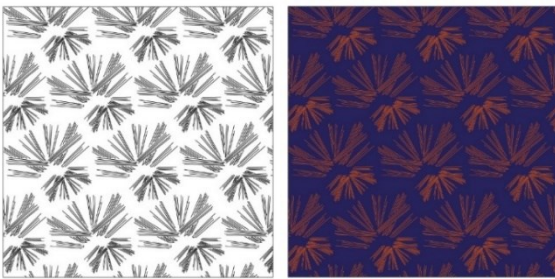
TiO_2 NW Ag NPNF-SEM Çoklu Desen Tasarımı 1



Görsel 25’de özellikle sol tarafta yer alan siyah-beyaz düzenlemede daha baskın olarak izlenen küçük biçimler (büyük biçimlere oranla) vurgu açısından öncelikle dikkat çekmektedir. Görsel 25’de sağ tarafta yer alan renkli uygulamada ise, küçük birimlere tanımlanan beyaz ve sarı renk, bu düzenlemedeki beyaz ve sarı biçimlerin her birinin ayrı ayrı grup olarak algılanmasına nedendir. Bu bakış, kare yüzeylerdeki her iki farklı boyutta tekrar eden biçimlerin, Gestalt’ın benzerlik ilkesine göre bütün olarak algılandığını işaret etmektedir. Ancak bunun tam tersi bir algılama ile, kare yüzeylerdeki büyük biçim tekrarları da bütün olarak algılanabilmektedir. Siyah-beyaz ve renkli izlenime yer verilen Görsel 25’deki her iki kare alanın, sonsuz bir yüzeyde ardı sıra birbirini tekrar eden biçim anlayışından kesit alınmış bir kadraj izlenimi uyandırdığı düşünülebilir. Dolayısıyla, Görsel 25’de örneklenen bu görsel anlayışa, olası bir kumaş desenine yansıtılma fikrinin rehberlik ettiği söylenebilir.

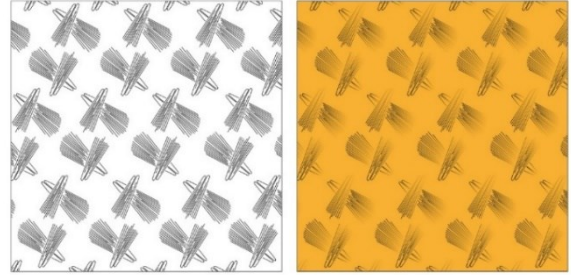
Görsel 26*TiO2 NW Ag NPNF-SEM Çoklu Desen Tasarımı 2*

Görsel 26'da, üretilen tek bir desen tasarımına yönelik siyah-beyaz ve renkli uygulama örneği yer almaktadır. Yine bu düzenlemede (Görsel 25'deki gibi benzer bir yaklaşımla) sınırlarla tanımlanan kare yüzeyde iki farklı boyuttaki aynı biçim tekrarına yer verilmiştir. Yine Görsel 26'da siyah-beyaz ve renkli alternatif olarak değerlendirilen düzenlemedeki biçim tekrarlarına aynı çizgi kalınlığı tanımlanmıştır. Bu durum (Görsel 25 ile benzer bir etkide) kare yüzeylerdeki biçim öğelerin Gestalt'ın benzerlik ilkesine göre grup olarak algılanmasına nedendir. Görsel 26'da sağ tarafta izlenen renkli uygulamanın arka planına tanımlanan mor renk, sembolik olarak farklı kavramlarla ilişkilendirilebilir. Ancak düzenlemedeki mor renk, sadece desen tasarımına yönelik örnek bir renk müdahalesidir. Bu durum, üretimle hedeflenen tasarım anlayışına göre farklılık gösterebilir. Dolayısıyla, belirli bir konsept çerçevesinde üretimde değerlendirilecek bir desen tasarımının hedef kitle ile olan ilişkisine göre renk anlayışında farklı yaklaşımlar sergilenebilir.

Görsel 27*TiO2 NW Ag NPNF-SEM Çoklu Desen Tasarımı 3*

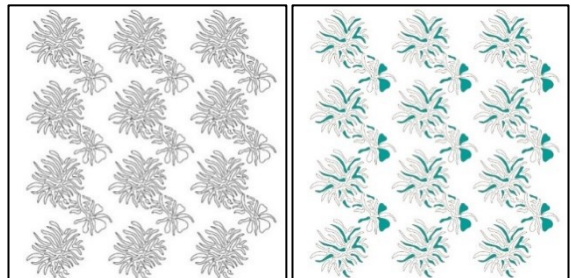
Yapılan düzenlemede, Görsel 22'deki soyut biçimin rotası çevrilerek tersi yöndeki tekrarı ve ardından bu iki birimin küçük boyutta tekrar eden birlikteliği ile bir çiçek veya havai fişek patlamasını temsil edebilen yeni bir biçim elde edilmiştir. Elde edilen biçim tekrarı ile doku niteliğinde tüm tasarım yüzeyini kuşatan görsel anlayış sergilenmiştir. Bu yönüyle Görsel 27'de, tek bir soyut biçimin farklı yönlerdeki tekrarı ile yeni bir biçimi arayışı ile Görsel 25 ve Görsel 26'da sergilenen görsel tavırdan farklı bir izlenim elde edilmiştir. Görme deneyimlerimiz, bir görsel alana bakışımızı temelden etkilemekte ve izlenen bir görüntüye farklı anlamlar yüklememizi etkileyebilmektedir. Bu yüzden, Görsel 27'de

örneklenen kare yüzeylere yoğunlaşan bir göz, düzenlemedeki biçim tekrarlarının yatay, dik veya diyagonal olarak farklı düzlemlerde tekrar ettiğini savunabilir. Bu değişken algılamaya neden olan temel etken, tekrar eden biçim anlayışında farklı uzunlukta yer alan çizgilerin etkinliğidir. Görsel 27'de sağ tarafta izlenen kare yüzeydeki biçim öğesine ve arka plana tanımlanan renk, uygulamaya yönelik örnek bir yaklaşımı ifade etmektedir. Diğer bir yönüyle, desene tanımlanacak farklı renk alternatifleri, kumaş tasarımı ve tekstil ürünleri açısından üretim odaklı değerlendirilebilir.

Görsel 28*TiO2 NW Ag NPNF-SEM Çoklu Desen Tasarımı 4*

Görsel 28'de desen tasarımı açısından siyah-beyaz ve renkli uygulama örneği yer almaktadır. Düzenlemede doku niteliğinde tekrar eden tasarım öğesi, Görsel 23'deki SEM görüntüsü referans alınarak tasarlanan soyut biçimdir. Kare yüzeyde yukarı ve aşağı yönde rotası çevrilen soyut biçim, hayali düzlemler halinde alt alta sıralanarak birbirini takip etmektedir.

Görsel 28'de sol tarafta yer alan kare yüzeydeki siyah-beyaz kontrastlığının, izleyici gözünü optik olarak uyardığı söylenebilir. Bu yönüyle düzenleme optik yanılsama içermektedir. Görsel 28'deki siyah-beyaz uygulamada bakışımızı yoğunlaştırdığımız noktalara göre yüzeydeki yatay düzlemlerde parlaklık, yanıp sönme ve titreşim efektinin neden olduğu hayali beyaz şeritler algılanabilmektedir. Düzenlemedeki boşluk, yön, tekrar, görsel hiyerarşi ve soyut biçim anlayışı optik yanılsamaya neden olacak şartları belirlemektedir. Bu izlenim bilinçli bir yaklaşımla desen tasarımı ile hedef kitleyi uyarmak ve tasarım ürününe dikkat çekmenin bir yöntemi olarak tekstil ve kumaş üretimi açısından değerlendirilebilmektedir.

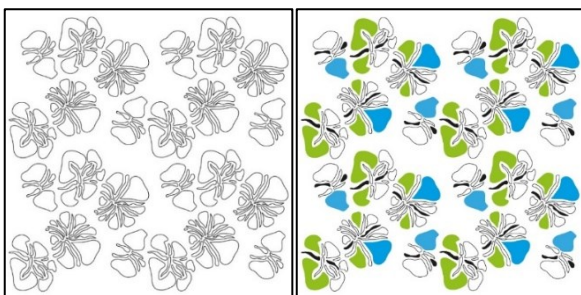
Görsel 29*TiO2 NW Ag NPNF-SEM Çoklu Desen Tasarımı 5*

Görsel 29'daki siyah-beyaz ve renkli uygulama örneğine yansıtılan biçim ögesi, Görsel 24'deki SEM görüntüsü referans alınarak tasarlanan çizgisel şekildir. Düzenlemede kıvrımlı yapısı ile bir çiçeği anımsatan organik yapıdaki şekil tekrarı yer almaktadır. Görsel 29'daki desen tasarımında Görsel 25-28'de örneklenen uygulamalardan farklı olarak kapalı kompozisyon anlayışı benimsenmiş ve aynı zamanda tekrarlanan şeklin rotasının çevrilmesi ile yüzeydeki biçim ögesine yönelik farklı bir görsel etkiye yer verilmemiştir. Aksin düzenlemede, Görsel 24'de yer verilen çizgisel yapıdaki şeklin sadece bir yüzeydeki ardı sıra dizilişine yönelik bir görsel yaklaşım benimsenmiştir.

Görsel 29'da sağ tarafta yer alan renk alternatifinde bir yüzeyde doku niteliğinde tekrar eden biçim ögesinin sadece bazı birimlerine yeşil renk tonu tanımlanmış ve bu sayede örneklenen desen tasarımında tekrar eden biçim öğelerinin birlikteliği ile farklı bir görsel izlenim elde edilmiştir. Renkli uygulamada her bir biçim ögesinde kalp şeklindeki iki alana tanımlanan renkli yüzeyler öncelikle dikkat çekecek bir görsel etkide Gestalt'ın benzerlik ilkesine göre grup halinde algılanabilmektedir. Dolayısıyla kare yüzey içindeki kalp şeklini anımsatan biçimlerin bir bütün olarak hayali bir kare alanı anımsatacak biçimde algılandığı söylenebilir. Bu bakışın düzenlemeye ayrıca öncelikle ön planda ve ardından arka planda algılanabilen katmanlı yapı izlenimi kazandırdığı da düşünülebilir. Düzenlemede tekrar eden kıvrımlı yapıdaki biçim öğelerin farklı birimlerine birden fazla renk tanımlamaları yapılsaydı, izlenen yüzeye farklı bir görsel etki kazandıracaktı.

Görsel 30

TiO2 NW Ag NPNF-SEM Çoklu Desen Tasarımı 6



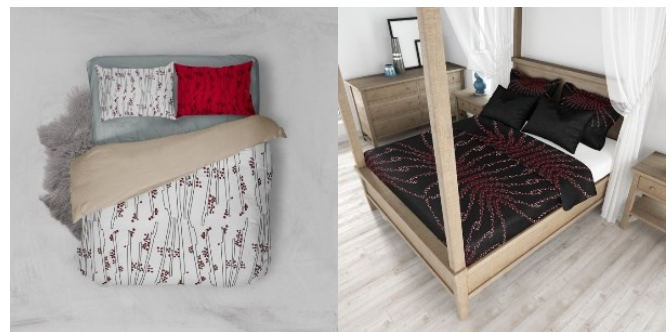
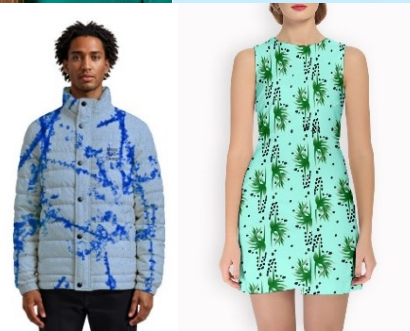
Görsel 30'da siyah-beyaz ve renkli alternatif olarak örneklenen desen tasarımında, Görsel 23'deki SEM görüntü referans alınarak tasarlanan üç farklı soyut biçim ögesine yer verilmiştir. Görsel 29'daki gibi kapalı kompozisyon anlayışının benimsendiği düzenlemede, üç biçim ögesi bazen tekli bazen ikili bazen toplu şekilde tekrar etmektedir. Bu yönüyle düzenleme Görsel 25-29'da yer verilen görsel yaklaşımlardan farklılık içermektedir.

Görsel 30'deki her iki kare yüzey yatay olarak iki eşit parçaya bölündüğünde, tekrar ögesine yönelik elde edilen görsel yaklaşım daha belirgin olarak izlenebilmektedir. Görsel 30'da desen tasarımına yönelik örneklenen renkli uygulamada,

biçim öğelerinin bazı kısımlarındaki çizgisel kontürler iptal edilmiş ve bu alanlara yeşil ve mavi olarak iki farklı renk tanımlanmıştır. Yine bu düzenleme yansıtılan yeşil ve mavi renkli yüzeylerin kendi içinde Gestalt'ın benzerlik ilkesine göre gruplar halinde algılanabilmektedir.

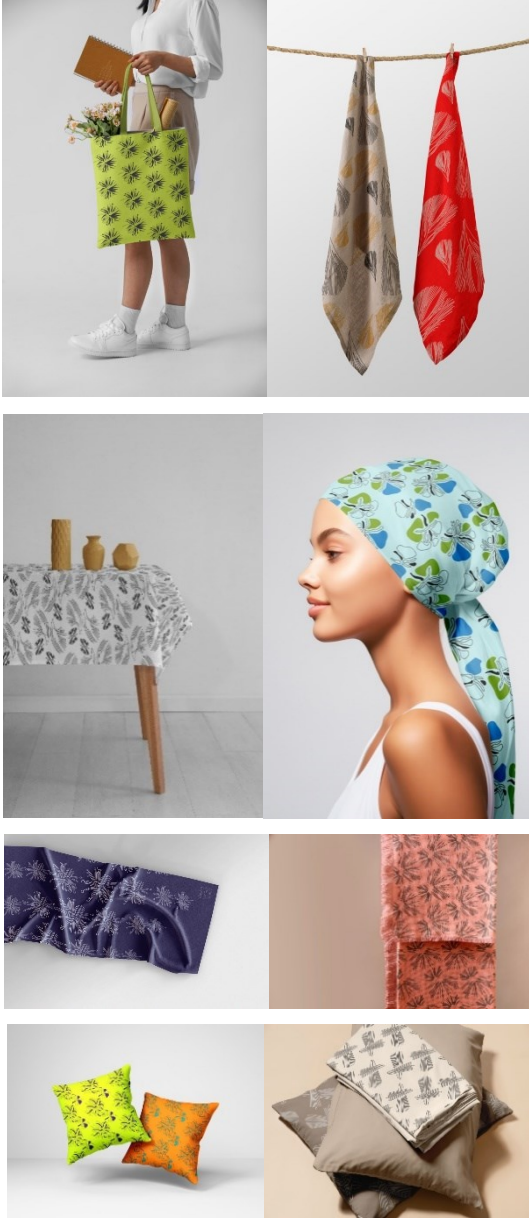
Görsel 31

Araştırma Kapsamındaki Uygulamaların Farklı Kumaş Desenine Yansıtılmasını Örnekleyen Mockuplar 1



Görsel 32

Araştırma Kapsamındaki Uygulamaların Farklı Kumaş Desenine Yansıtılmasını Örnekleleyen Mockuplar 2



Görsel 31-32'deki mockup uygulamaları araştırma kapsamında üretilen desen tasarımlarının üretim açısından farklı tasarım süreçlerine aktarılabilirliğini örneklemektedir. Bu açıdan nano görüntüler bir tasarımın içeriği kapsamında farklı anlamlarla bağ kurabilir. Tasarım süreçlerine yansıtılabilen nano görüntülerin (tasarımcıyı görsel düşünmeye sevk eden bir araç niteliğinde) görsel iletişim problemlerine yeni bakış açıları kazandırabileceği söylenebilir.

Sonuç ve Değerlendirme

Günümüz yaşam biçiminde sürekli değişen dijital teknolojiler, bir tasarım fikrine yönelik disiplinlerarası iş birliği gerektiren süreçleri tasarımcıya bir zorunluluk olarak sunmaktadır. Bu zorunluluk, karmaşık tasarım problemlerini

çözmek ve bu sayede yaşanan dönemin tasarım algısına yön vermek için duyulan ihtiyaçtır. Bu durum tasarım fikrine farklı açılardan yaklaşmak, bir tasarım probleminin çözüm sürecine alternatif bakış açıları kazandırmak, tasarımı benzeri diğer görsel anlayışlardan ayırtarak ve tasarımın hedef kitleye yeni görme deneyimleri yaşatmasını etkilemektedir. Bu açıdan araştırmanın temel olarak disiplinlerarası iş birliği ile tasarım fikrine alternatif bakış açıları kazandırmak ve üretilen tasarım projesi ile izleyiciye yeni görme deneyimleri kazandırmaya odaklandığı söylenebilir. Araştırma kapsamında Kimya Mühendisliği ve tasarım arasındaki ilişkiyi örnekleyen proje aşamaları, tasarım fikri açısından disiplinlerarası iş birliğinin önemini vurgulamaktadır.

Disiplinlerarası iş birliği, tasarım projelerine yeni bakış açıları kazandırabilmektedir. Bu yönüyle araştırma, bilim ve tasarım arasındaki etkileşim ürünüdür. Araştırmada Kimya Mühendisliği ve tasarım arasındaki iş birliği açısından öncelikle laboratuvar ortamında incelenen ve ardından Atatürk Üniversitesi DAYTAM'daki incelemeler ışığında belgelenen TEM ve SEM görüntü kadrıjları bilgisayar ortamında belgelenmiştir. Belgelenen görüntülerden hareketle üretilen desen tasarımları, bilimsel verinin tasarım fikri açısından önemine dikkat çekmektedir.

Tasarım fikri ile hedeflenen anlam ve görsel mesaj, bir içeriğin farklı bakış açıları ile sorgulanmasını gerektirebilir. Bu yönüyle tasarım fikri açısından desen tasarımını düşündüğümüzde, içeriğin belirlenmesinde pek çok farklı disiplinle etkileşim sağlanabilir ve bu yönde tasarımla hedeflenen anlam ve mesaja yönelik çeşitli görsel yaklaşımlar sergilenebilir. Bu açıdan tasarım olgusuna yönelik farklı disiplinlere ait her türden yazınsal ve görsel veriye odaklanmak, desen tasarıma esin kaynağı olabilmektedir. Bir desen tasarımında biçim ögesi olarak organik ve inorganik biçim, nesne, fotoğraf, illüstrasyon veya tipografik metin işlev görebilir. Bu noktada tasarımda yer verilecek biçim öğelerinin tanımlanması için disiplinlere ait bilgilere yoğunlaşılabilir. Örneğin, bilimsel araştırmalarda elde edilen görüntülere odaklanarak yapılan bir görsel inceleme, desen tasarımı ile hedeflenen içerik ve biçim diyalogunda yeni anlamlar inşa etmenin bir yöntemi olabilmektedir. Araştırmada nanotel ve nanoçiçek görüntüler tasarım fikri açısından görsel düşünmeye katkı sunarak soyut anlatımlara ve üretilen desen tasarımına esin kaynağı olmuştur. Bu bakış, tasarım fikrinin her türden disipline ait bilgiler ile ilişkilenebileceğini örneklemektedir.

Bilimsel gerçeklik ürünü olan nano görüntülerin tasarım fikri ve üretimle ilişkilendirilmesi düşünüldüğünde, bilimsel verinin yaratıcı süreçler açısından tasarımcıya sınırsız bir evren sunduğudur. Araştırma kapsamında incelenen nanotel ve nanoçiçek görüntüler, tasarım fikri açısından görsel düşünmeye katkı sunan soyut biçimlere ve üretilen desen tasarımlarına esin kaynağı olmuştur. Bu bakış, bir tasarım

fikrinin her türden disipline ait bilgiler ile ilişkilenebileceğini örneklemektedir. Spesifik olarak kimya, biyoloji, fizik veya tıp gibi bilimsel alanlara yönelik incelenen nano görüntülerden hareketle tasarım fikrine yön veren yeni içerik ve biçim sorgulamalarına odaklanılabilir. Dolayısıyla nano görüntüler üzerinden yapılan bir görsel inceleme, tasarım algısı ve tasarım fikri açısından farklı grafik ürünlerin tasarım süreçlerine esin kaynağı olabilir. Nano görüntüler referans alınarak üretilecek yeni soyut biçimler ve bu soyut biçimlerden hareketle tasarlanacak desenler, üretim odaklı pek çok tasarım projesine yansıtılabilir. Örneğin; desen tasarımları üretim odaklı kumaş, halı, kıyafet veya farklı nesnelere yansımaları açısından tasarım projelerinde değerlendirilebilir. Bu bakış, endüstriyel üretimde yeni ve sürdürülebilir yaklaşımların sergilenmesine imkân tanıyabilir. Bilimsel gerçeklikle saptanan bir nano görüntü kadrajını izleyen bir tasarımcı, izlediği görüntüyü zihinsel süreçte farklı kavramlarla ilişkilendirebilir. Bu bakış, tasarım fikrinde anlam katmanları oluşturmaya temel teşkil edebilir. Bir araç niteliğinde tasarım fikrine esin kaynağı olabilecek nano görüntülerin, bilimsel araştırmalar yanı sıra gündelik yaşama entegre edilmesi açısından farklı anlam ve mesajlara odaklanacak yeni araştırma konuları belirlenebilir. Nano görüntü odaklı yürütülen her bir tasarım araştırması, yeni kavram ve anlamlarla çeşitlenen sayısız tasarım fikrinin olgunlaşmasına hizmet edebilir. Bu sayede hedef kitleye yeni görme deneyimleri yaşatan farklı görsel yaklaşımlar çeşitlendirilebilir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-I.N.Y., Z.L., H.M.; Tasarım-I.N.Y.; Denetleme-I.N.Y., Z.L., H.M.; Kaynaklar-I.N.Y.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-I.N.Y., Z.L., H.M.; Analiz ve/veya Yorum-I.N.Y., Z.L., H.M.; Literatür Taraması-I.N.Y., Z.L.; Yazıyı Yazan-I.N.Y., Z.L.; Eleştirel İnceleme-I.N.Y., Z.L., H.M.; Diğer-I.N.Y.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Bu çalışma Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) birimi tarafından SAB2023-11769 kodlu "Desen oluşturmada üretken yöntemlere yeni bir bakış açısı kazandırmak için gözle görünmeyen nano boyutlu ortamın tasarıma yansımalarını araştırmak" isimli proje ile desteklenmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazarlar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-I.N.Y., Z.L., H.M.; Design-I.N.Y.; Supervision-I.N.Y., Z.L., H.M.; Resources-I.N.Y.; Data Collection and/or Processing-I.N.Y., Z.L., H.M.; Analysis and/or Interpretation-I.N.Y., Z.L., H.M.; Literature Search-I.N.Y., Z.L.; Writing Manuscript-I.N.Y., Z.L.; Critical Review-I.N.Y., Z.L., H.M.; Other-I.N.Y.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: This study was supported by the Scientific Research Projects (BAP) Unit at Atatürk University through the project titled "Investigating the reflection of the invisible nano-scale environment on design to bring a new perspective to generative methods in pattern making," project code SAB2023-11769.

Use of Artificial Intelligence: The authors declared that they did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

- Ateş, M. (2018). Nanoparçacıkların ölçme ve inceleme teknikleri. *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi*, 11(1), 63-69. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/608610>
- Bayazıt, N. (2004). Tasarımı keşfetme: Tasarım araştırmalarının kırk yılı. *İTÜ Dergisi A : Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 3(1), 3-15. <https://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php>
- Ersan, M. (2022). Soyutlama ve stilizasyonun bir form oluşturma yöntemi olarak grafik tasarım eğitiminde kullanımı. *The Journal of Social Sciences*, (56), 381-393. <https://doi.org/10.29228/SOBIDER.54075>
- Feldman, E. B. (1992). *Varieties of visual experience*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. (In English).
- İnce, B. (2007). *Türkiye'de sanat (resim) eğitimcisi yetiştirme sürecinde sanat eleştirisi dersine ilişkin öğrenci tutumları-öğretim etkinlikleri ve sanat etkinliklerini izleme edimi ilişkileri* (Tez No. 211483) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Karasar, N. (2007). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler* (5. Basım). Nobel Yayın Dağıtım.
- Lui, G., Liao, J. Y., Duan, A., Zhang, Z., Fowler, M., & Yu, A. (2013). Graphene-wrapped hierarchical TiO₂ nanoflower composites with enhanced photocatalytic performance. *Journal of Materials Chemistry A*, 1(39), 12255-12262. <https://doi.org/10.1039/C3TA12329D> (In English).
- Mazlumoglu, H., & Yılmaz, M. (2021). Silver nanoparticle-decorated titanium dioxide nanowire systems via bioinspired poly (l-DOPA) thin film as a surface-enhanced raman spectroscopy (SERS) platform, and photocatalyst. *Physical Chemistry Chemical Physics*, (23), 13396-13404. <https://doi.org/10.1039/D1CP01322J> (In English).
- Serginay, N., Mazlumoglu, H., Yılmaz, A., & Yılmaz, M. (2023). Silver nanostructure-decorated hierarchical titanium dioxide nanoflowers for SERS and photocatalytic applications. *Catalysis Communications*, 178, 106672. <https://doi.org/10.1016/j.catcom.2023.106672> (In English).
- Taşdoğan, C. (2024). *Bilimsel araştırma yöntemleri nelerdir?*. IİENSTITU. <https://www.iienstitu.com/tr/blog/bilimsel-arastirma-yontemleri-nelerdir>
- Teker, U. (2003). *Grafik tasarım ve reklâm* (1. Baskı). Dokuz Eylül Yayınları.
- Uysal, A. (2007). Araştırmacı sanat eleştirisi yöntemine göre Max Beckmann'ın "Gece" adlı eserinin analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(4), 701-715. <https://izlik.org/JA54HR62DE>
- Zhang, Y. X., Li, G. H., Jin, Y. X., Zhang, Y., Zhang, J., & Zhang, L. D. (2002). Hydrothermal synthesis and photoluminescence of TiO₂ nanowires. *Chemical Physics Letters*, 365(3-4), 300-304. [https://doi.org/10.1016/S0009-2614\(02\)01499-9](https://doi.org/10.1016/S0009-2614(02)01499-9) (In English).

Heykelde Hazır Nesne Algısı ve Dönüştürme

The Perception of Readymade and Metamorphosis in Sculpture

Derya BARAN¹ 

¹ Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Van, Türkiye

Sevgi AVCI² 

² Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, İzmir, Türkiye



ÖZ

Modernizmle birlikte değişen sanat anlayışı endüstri ürünü nesnelere sanat alanında kullanılmasına olanak sağlamıştır. Bu nesnelere sanatsal malzeme olarak taşıdığı potansiyeli araştırarak sanatçıları kendi üslup ve yöntemlerini geliştirmişlerdir. Günlük kullanım nesnelere sanatsal amaçları doğrultusunda deneyimleyen sanatçıların içinde ilk sırada gelen Marcel Duchamp'dır. Marcel Duchamp, sanatçı tarafından seçilip sanat eseri olarak önerilen bu nesnelere hazır nesne olarak tanımlanmıştır. Kullanım değeri dışında bir özelliği olmayan endüstri ürünü nesnenin böyle bir dönüşümü ya da sanattaki konumu, sanatçının bu seçimiyle başlar ve biter. Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eseri statüsüne taşıyan yaklaşımının neticesi olarak sanatın ve sanat eserinin ne'liği tartışmaları hâlen sürse de, onun bu tavrı önceki sanat uygulamalarına aykırı kaldığı kadar, sonrakiler için de bir referans olmuştur. Makale, endüstri ürünü nesnenin sanat eserine dönüşümünü hazır nesne tekniği üzerinden incelemektedir. Dolayısıyla bu kapsamda sınırlandırılan çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konu ile bağlantılı bilimsel yayınlardan, internet kaynaklarından ve görsel dokümanlardan yararlanılmıştır. Sonuç olarak, hazır nesnenin sanatsal bir statü olduğu vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hazır Nesne, Teknik Nesne, Estetik Nesne, Dönüştürme, Marcel Duchamp

ABSTRACT

The changed understanding of art with modernism has enabled the use of industrial objects in the field of art. Artists who started to investigate the possibilities of these products or objects as artistic materials developed their artistic styles and methods. Marcel Duchamp is the first among these artists who experienced everyday objects for artistic purposes. According to Marcel Duchamp, ready-made objects are those that the artist chooses and proposes as works of art. Such a transformation of the industrial object, which has no qualities other than its functional value or position in art, begins and ends with the artist's choice. As a result of Duchamp's approach, which elevated an ordinary object to the status of a work of art, the debates on what is art and what is a work of art are still ongoing, but his attitude has been a reference for the following artistic practices as well as a challenge to the previous ones. The article examines the transformation of the industrial object into a work of art through the ready-made object technique. Therefore, document analysis method was preferred in the research, which was limited within this scope. Scientific publications, internet sources and visual documents related to the subject were consulted. As a result, it is emphasised that the ready-made object has an artistic status.

Keywords: Readymade, Technical Object, Aesthetic Object, Metamorphosis, Marcel Duchamp

Giriş

İnsan, doğada maddi bir varlık olarak hazır bulunan ve kendi becerisiyle geliştirdiği nesnelere birlikte yaşar, onları anlamlandırır. Varlığımızın ilk anından şimdiye kadar nesnelere olan bu bağımlı yaşam koşullarına dayanmak, hayatımızı kolaylaştırmak veya maneviyatımızı güçlendirmek amaçlı kurarız. Kişisel bir seçimle ilişki kurduğumuz bu nesnelere sahip olmak, onları toplamak, biriktirmek ve sunmak, en eski bellek kaydı olarak tanımlayabileceğimiz nadire kabineleri' nin de gösterdiği gibi, çok eskiden beri içimizde taşıdığımız bir itki olmuştur/olmaktadır. "1870'lerden II. Dünya Savaşı'na kadar uzanan sürede modernizmin etkilerini içine alan bir sözcük varsa, o sözcük hiç şüphesiz 'nesne' sözcüğüdür" (Baran, 2013, s. 1; Tucker, 2005, s. 107). İnsanın özel bulduğu ve çok değer verdiği nesnelere bu anlamda yaklaşması/kaynaşması, onları estetik anlamda değerli göstermek isteyen sanatçıyı da kışkırttı. Nesnenin içindeki gizi arayıp bulmak adına, onu araştırma ve dönüştürme süreçlerine tabi kılan sanatçı, bununla yetinmeyip/yetinmeyip endüstrileşmenin getirilerine de kayıtsız kalamadı.

Açıklama/Description (Bu çalışma "Heykelde hazır nesne algısı ve dönüştürme üzerine uygulamalı araştırmalar ve bir sergi" başlıklı sanatta yeterlik tez konusu kapsamında yazılmıştır. / This study was written within the scope of the proficiency in art titled "Applied studies on the perception of readymade and metamorphosis in sculpture and an exhibition")

Geliş Tarihi/Received 24.05.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 05.03.2026
Son Revizyon/Last Revision 17.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted 26.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Derya BARAN
E-mail: deryabaran@gmail.com

Cite this article: Baran, D., & Avcı, S. (2026). The perception of readymade and metamorphosis in sculpture. *Art Vision*, (56), 140-148.
<https://doi.org/10.32547/artvision.1705433>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Bu süreçte ortaya çıkan sanatçılar ve sanat akımları sanat nesnesine, kendilerine kadar yüceltirilen, kutsanan, üreten öznenin belirleyip yüklediği tek anlamla yetinen olarak bakmak yerine sürekli yeniden üretilen, çoğaltılan, anlam katmanları barındıran, sanatın yücelik kategorisiyle didişen varlık bakımından bakmayı yeğlediler. Sanat nesnesine bakıştaki bu ontolojik dönüşümde, sanata konu olanla, bizatihi kendisi sanatsal bir varlık olanın arasında ayırım yapılarak sıradan, gündelik bir fabrikasyon üretimi nesne, sanat nesnesi seviyesine yükseltildi. Bu türden sanat uygulamalarının ve eğilimlerinin referansında çoğunlukla Marcel Duchamp'a rastlamaktayız. Duchamp'ın kendinden sonraki birçok sanatçı ve sanat hareketini etkileyen hazır nesne (readymade) tekniği sanatın tanımını genişletmiş, sıradan nesnelere işlev ve statüsüne farklı bakabilme yolunu açmıştır (Baran, 2013, s. 3).

Endüstri ürününe karşı oluşan yeni bakış sanatı, zihnin ve felsefenin alanına yaklaştırmış ve onlarla sıkı bir ilişki kurmasını sağlamıştır. Teknik nesnenin estetik nesneye dönüşümü özelinde gerçekleşen bu keskin dönemeç nesnenin, sanat eserinin ve sanatın ne olduğu ile ilgilenen Greenberg, Danto, Dickie, Kuspit ve Baudrillard gibi 20. yüzyılın önemli sanat eleştirmenleri, sosyolog ve filozoflarının yazı, tartışma ve kuramlarına da kaynaklık etmiştir. Bu bakımdan hazır nesnelere hakkında oluşan ya da yaratılan tartışmanın bizatihi kendisi sanattır. İzleyici olmadan hazır nesne üretimleri tez çalışmasında da belirtildiği üzere;

Sanat nesnelere olarak var olamazlar, yeniden bir önceki yaşamlarına işlevsel endüstri nesnelere olarak geri dönerler. Aralarındaki küçük fark çok güçlü bir şekilde izleyicinin zihninde oluşur; zira orası, son tahlilde, bir hazır nesne ile onun 'sıradan' emsali arasında bir farkın meydana geldiği yerdir. Bu sadece sanatı zihnin hizmetine sunmak değil aynı zamanda zihni de sanatın hizmetine sunmaktır (Baran, 2013, ss. 3-4).

Bu nedenle makale, hazır nesne tekniğini çözümlenmeyi amaçlar. Hazır nesne, üretim estetiğinden seçim estetiğine geçiştir. Teknik nesnenin işlevsel rolü, sanat alanında önemini yitirir. Nesnenin kendisi düşündürülen, okunan ve tartışılan bir obje haline gelerek sınırsız anlam üretmenin öz kaynağına dönüşür. Böylece sanat, hazır nesne sözkonusu olduğunda yapma eyleminden çok anlamlandırma edimi olarak yeniden konumlanır.

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın amacı endüstri ürünü nesnelere sanat eserine dönüşümünü araştırmaktır. Teknik nesneyi sanat eserine dönüştüren bağlamı yaratan dönüştürme tanımları üzerinde durulmuş, özellikle Marcel Duchamp ve onun hazır nesne tekniği dört farklı bölüme ayrılarak incelenmiştir. Dolayısıyla teknik nesnenin sanat eserine dönüşümünün transpozisyon

ile gerçekleştiği ve bu türden uygulamaların referansında Marcel Duchamp olduğu görülmüştür. Kendisi bu tekniği Hazır Nesne (Readymade) olarak adlandırmıştır. Hazır nesne sıradan nesnelere sanatçısı tarafından seçilerek sanat eseri olarak atanması şeklinde tanımlanmaktadır. Duchamp'ın hazır nesne tekniği sanatın tanımını genişleterek sıradan nesnelere farklı bakılmasına sebep olmuştur. Nihayetinde bir hazır nesne, sanatçısının seçimi ile dönüşümü başlayan ve elde ettiği bu ikinci kimlikle sonuçlandırılarak kendini ortaya koyan bir sanat eseridir.

Yöntem

Nitel araştırma yöntemi kullanılan bu çalışmada, endüstri ürünü nesnenin sanat alanındaki dönüşümü, hazır nesne kavramı üzerinden ele alınmıştır. Çalışmanın amacına ve bağlamına uygun olarak Marcel Duchamp'ın hazır nesne tekniği ve bu minvalde sunduğu eserleri belirlenmiştir. Bunun için ilgili bilimsel yayınlardan, mesleki dergilerden, internet kaynaklarından ve görsel dokümanlardan yararlanılmıştır. Doküman ve eser analizi yöntemiyle elde edilen veriler kavramsal çerçeve doğrultusunda değerlendirilmiştir. Araştırmada, hazır nesne tekniği, ilgili literatüre göre kategorize edilerek incelenmiştir.

Bulgular

Nesneye Bakış

İnsan canlı ve cansız varlıklardan oluşan bir çevrede yaşam sürer. Buna karşın akli yani teknik bilgi ve becerisiyle bu çevreyi kendi ihtiyaçlarına göre değiştirip geliştirebilmiş, böylece kendine yararlı nesnelere içeren ikinci bir çevrenin oluşmasını sağlamıştır. "İnsanın doğa karşısındaki bu mücadelesi deneysel, bilimsel ve teknolojik olanaklarla büyür, gelişir ve her insanda algı ve bellek biçimini alarak toplumsal hayata gerçeklik olarak yansır" (Baran, 2013, s. 34). İnsanın edindiği ve geliştirdiği bu yaşamsal bilgi ve araçların tümü kültür tanımıyla açıklanabilir.

İnsan, yarattığı bu maddi dünyada nesnelere birlikte yaşamını sürdürür. "Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey; parça, obje" (Türk Dil Kurumu, t.y.) şeklinde tanımlanan nesne, doğal ve yapay olarak ikiye ayrılır. Doğanın kendi düzeni içinde var olan tüm nesnelere doğal nesnelere, en basitten en gelişmişine kadar insan aklıyla üretilmiş her nesne ise yapay nesnedir. Suni ya da sentetik olarak bahsedebileceğimiz bu nesnelere de Teknik Nesne yani Endüstri Ürünü ve Estetik Nesne yani Sanat Yapıtı olarak ayrıştırılması olasıdır.

Her biri bir tasarım varlığı olan her iki nesne türü özünde birbirinden farklıdır. Teknik nesnede işlevsel olma özelliği ön plandadır. Tasarlanmış seri üretim ürünüdürler dolayısıyla tinsel değillerdir. Onu tasarlayan hakkında öznel hiçbir ipucu göstermezler. Genel beğeniye hitap etmek zorundadırlar, bu nedenle de estetik bir norm kazanırlar. Teknik bir nesne de estetik fakat bu onun

olması gereken ilk özelliği değildir. Sanat eserinin ise güzel, estetik bir nesne olması doğası gereğidir. Sanatçı edimi sonucu ortaya çıkan estetik nesne tektir, bir defaya mahsus üretilmiştir. Özgün ve özgürdür. Tinseldir, duygularımıza hitap eder. Ayrıca estetik nesne maddeselliği dışında izleyenin estetik algısıyla sanat eserine dönüşür (Baran, 2019b, s. 615).

Bununla birlikte günlük hayatta karşılaşılan tüm nesnelere özdeşleşim yoluyla kavrar ve kendimize ait kılarız. Dolayısıyla bir nesneyi değerli kılan ya da estetik hale getiren ona bakışımız ve algımızdır.

Hazır Nesne ve Dönüştürme

Duchamp tarafından türetilen *hazır nesne* terimi, gündelik nesnelere kullanılması yoluyla sanat eseri yaratma faaliyeti olarak tanımlanabilir.

Sanatçı tarafından seçilerek temsil edilen ve yapısında dikkate değer bir değiştirme yapılmamış teknik nesnenin sanatta kazandığı statünün adıdır hazır nesne. Teknik nesne sanatçısı tarafından seçimi, yeniden adlandırması, imzalaması, işlevini değiştirmesi, yeni bir bağlamda sunması ve fotoğraf vs. ile kayıt altına alması ile haklı bir dönüşüm geçirerek hazır nesne statüsü kazanır. Bu nesnelere önceki kimliklerini yeni kimlikleriyle birlikte korudukları için çift kimliklidirler. Hazır nesne güzel, çekici, hoş giden ya da tam tersi itici olmamalı, sanatçısının seçiminden izleyicinin bakışına tam bir tarafsızlıkla ulaşmalıdır (Baran, 2019b, s. 616).

Edebiyatı, biyolojiyi, felsefeyi ilgilendirdiği kadar sanata da etki eden dönüştürme üzerine benzer tanımlara rastlanır. Sanat alanına dâhil olan bir malzeme sanatsal olana dönüşmüş demektir. Örneğin;

Kil, ağaç, taş, metal vs. gibi malzemeler biçim değişimiyle sanat formuna dönüşür. Yani birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da dönüşüm/dönüştürme anlamında kullanılan bir terim olan metamorfoz ya da transformasyon ile. Teknik nesneyi yani endüstri ürünü nesneyi hazır nesneye dönüştüren ise transpozisyonudur. Yapısında dikkate değer bir değiştirme yapılmadan yerini/bağlamını değiştirmek suretiyle ve de öncelikle sanatçısı tarafından zihinde yapılan bir yer değiştirme ile teknik bir nesne hazır nesneye dönüşür (Baran, 2019b, s. 615).

Arthur Danto, kullanım nesnelere ve sanat nesnelere arasında hiçbir bir fark kalmadığını belirtir. "Warhol ile birlikte, bir sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığı açık hale gelir; sanat yapıtı Brillo kutusuna ve çorba konservesine benzeyebilir" (Danto, 2010, s. 60). Danto'nun da göstermiş olduğu gibi herhangi bir gündelik nesnenin sanat eserine dönüşebildiği postmodern dünyaya bu amaçla sunulan bir nesne geleneksel bir sanat tanımıyla belirlenemez ya da tarif edilemez. Böyle bir nesne zihinsel ve

felsefi alana geçiş ile bir sanat eseri olarak nitelendirilebilir. "Sanat bizi entelektüel düşünceye davet eder; bunu yaparkenki amacı yeniden sanat eseri yaratmak değil sanatın ne olduğunu felsefi açıdan bilmektir" (Baran, 2013, s. 74; Danto, 2010, s. 37). Dickie için ise herhangi bir özelliği olmayan böyle nesnelere insan marifetiyle değiştirilip sanat dünyasına sunulması büyük önem taşır. Yaklaşımın en keskin örneğini bir pisuarı seçip, onu sanat eseri olarak atayan Marcel Duchamp gerçekleştirilmiştir. "Ready-made'de görülense nesne değil bir nesne fikridir. Kendisinden zevk almamız gereken şey sanatsal nesne değil, sanat düşüncesinin kendisidir. Burada her şey ideolojik boyuta sahiptir" (Baran, 2013, ss. 75-76; Baudrillard, 2005, s. 107).

Duchamp karar alma, seçme ve dönüştürme edimleriyle yeni bir farkındalık yaratmıştır. Bu açıdan Duchamp'ın seri üretim nesnelere birini ya da birkaçını birlikte kullanarak oluşturduğu hazır nesnelere, literatürde dört kategori altında sınıflandırılmaktadır.

Değiştirilmemiş Hazır Nesne

Bir sanat eserinin geleneksel niteliklerine ansızın ilgisiz kalarak, fiziksel bir değişikliğe uğramadan sadece sanatçının seçimiyle belirlenen hazır nesnedir. Duchamp'ın bu gruptaki hazır nesnelere şöyle sıralanabilir:

Şişe Askısı

Bir şişe askılığı kullanılmıştır (Görsel 1). Sanatçı bu nesneyi *Büyük Cam* üzerinde çalışırken ve hazır nesne terimini henüz kullanmamışken satın alıp atölyesine yerleştirmiştir. Kendisi eylemsiz bir maddenin yaratıcı edim ile sanat alanına aktarılmasını estetik ozmos olarak tanımlamaktadır. Sanatçının kişisel sanat kaygısı ile biçimlenen bu aktarım faaliyeti sonucunda nesne sanat eseri olarak adlandırılır. "Bu tür nesnelere yaratıcı edim sonucu sanat eserine dönüşen işlevsel ürünlerdir, fakat bu işlevlerini korurlarken önce yaratıcı bir gözün bakışıyla sonra yaratıcı bir zihnin okumasıyla hazır nesneye dönüşürler. Kısaca bir taraftan eylemsiz bir maddelerdir bir taraftan da estetik ozmosa sahiptirler" (Baran, 2013, s. 51; Kuspit, 2006, ss. 30-31).

Görsel 1

Bottle Rack, , h: 50 cm. ø: 33 cm.



Not: Duchamp, 1914/1921

Kol Kırılması Olasılığına Karşı

132 cm. uzunluğunda kar küreği kullanılmıştır (Görsel 2). Ahşap ve galvanizli demirden üretim nesne, sanatçının atölye tavanına asılmıştır. Duchamp'ın imzaladığı ilk hazır nesnesidir.

Görsel 2

In Advance of the Broken Arm, h: 132 cm.



Not: Duchamp, 1915/1964

Pulled at 4 pins

Boyasız ve rüzgârda dönebilen teneke bir baca başlığı kullanılmıştır (Görsel 3). Kaybolduğu için geriye sadece gravür bir kopyası kalmıştır. Kar küreğinden bir hafta sonra alınmış, Duchamp'ın atölyesinin tavanına, her biri başlık ya da alt yazı işlevi gören uyumsuz bir yazıya sahip olan rüzgar gülü, elbise askısı ve tarak vb. diğer nesnelere birlikte asılmıştır (Toutfait, t.y.).

Görsel 3

Pulled at 4 pins



Not: Duchamp, 1915/1964

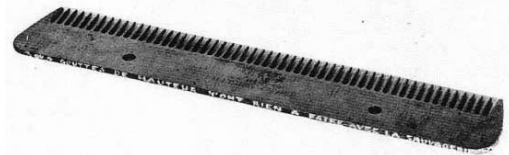
Tarak

Çelik bir tarak kullanılmıştır (Görsel 4). Marcel Duchamp, *Yeşil Kutu*'da hazır nesnelere seçmek/yaratmak için birtakım ayrıntılı planlar yazmıştır:

... gelecek bir an için planlama (böyle bir günde, böyle bir tarihte, böyle bir dakikada) ... Tam olarak üretildiği saate tarihlenen ve dar kenarı boyunca esrarengiz bir yazıtla tamamlanan çelik bir tarak, bu talimatların en eksiksiz şekilde uygulandığını göstermektedir. Duchamp'ın kendisi de bunu defalarca teyit eder: Kırk sekiz yıl boyunca gerçek bir hazır yapımın özelliklerini korudu: güzellik yok, çirkinlik yok, özellikle estetik olan hiçbir şey yok (Toutfait, t.y.).

Görsel 4

Comb, 16,6 x 3 x 0,3 cm.



Not: Duchamp, 1916

Gezginin Katlanan Nesnesi

Underwood marka bir daktilo kılıfı kullanılmıştır (Görsel 5). Katlanabilir olan bu kılıf, Duchamp'ın hazır nesnelere arasında malzemesel olarak (esnek/yumuşak) farklıdır ve bir kadın eteğini andırır.

Görsel 5

Traveller's Folding Item



Not: Duchamp, 1916

Çeşme

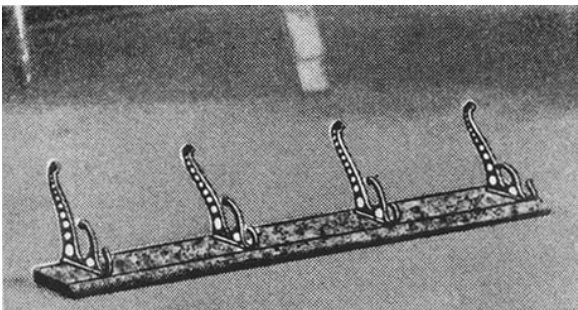
Duchamp, 1917'de ters çevrilmiş porselen bir pisuar ve Richard Mutt takma adıyla Bağımsızlar Sergisi'ne iştirak eder (Görsel 6). Sanatçı, Mutt ismini "Mott Works" adlı sağlık malzemeleri satan bir kurum ve tanınmış çizgi roman karakteri "Mutt and Jef" den türettiğini belirtmiştir (Baran, 2013, s. 54; Hahn, 1984, s. 86). Sergilenme imkânı bulamayan bu seri üretim nesnesi, Duchamp'ın bu jestiyle, bir şeyi sanat eseri yapan şartların ne olduğunun sorgulanmasını sağlamış ve bir kullanım nesnesinin sanat eseri konumu kazanabileceğini göstermişti. "Duchamp'ın gösterdiği, sanatın herhangi bir şeyle yapılabileceğiydi. Bir nesnede herhangi bir şeyi sanat yapıtına dönüştüren herhangi bir yön—özel herhangi bir özellik ya da işlev-yoktur; herhangi bir şeyi sanat kılan, bizim ona yönelik tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir" (Baran, 2013, s. 55; Gablik, 2000, s. 202).

Görsel 6*Fountain**Not:* Duchamp, 1917**Şapka Askılığı**

Ahşap bir şapka askılığı kullanılmıştır (Görsel 7). İşlevi değiştirilip gölgesini yansıtacak şekilde atölyesinin tavanından aşağı asılmıştır.

Görsel 7*Porte-Chapeau/Hat Rack**Not:* Duchamp, 1917/1964**Palto Askılığı**

Bir palto askılığı atölyesinin zemininde engel yaratacak biçimde monte edilmiştir (Görsel 8).

Görsel 8*Trap/Trebuchet**Not:* Duchamp, 1917**Katkıda Bulunulmuş Hazır Nesne**

Bu tür üretilmiş hazır nesnelere iki ve daha çok sayıda obje birlikte kullanılmıştır. Bu objelerin işlevselliklerine ait asıl değerleri ortadan kaldırılmış ve bir arada olma amacıyla birleştirilmiştir (Baran, 2013, s. 57; "Readymades of Marcel Duchamp", 2025). Duchamp'ın bu grupta yararlandığı nesnelere ve bunlardan meydana getirdiği hazır nesnelere şunlardır:

Bisiklet Tekerleği

Ahşap bir tabure ve bir bisiklet tekerleği kullanılmıştır (Görsel 9). Duchamp, hareketini izlemek amacıyla bir bisiklet tekerleğini tabure tablasına monte etmiştir. "Seyir esnasında durağan yapıt fikrine ve izleyicinin yapıt çevresinde dönüşüne bir panzehir olarak bu çalışmanın ortaya çıktığını söylemiştir" (Baran, 2013, s. 57).

Ready-made'ler, tüm sanat dogmaları ve geleneklerine alaycı bir yaklaşımdır, Duchamp'a göre: «Sanatı tanımlayabilir miyiz?» Herkes buna çalışıyor ve her yıl sanatın ayrı bir tanımı söz konusu. Bu, bütün zamanlar için geçerli bir tanım yoktur anlamına gelir. İşte, şuradaki şeye ben sanat diyorum, onu ben yapmadım bile. Kökenbilimsel olarak sanat «yapmak» demektir, «elle yapmak», oysa ben sanat dediğim bu nesneyi hazır aldım. Sanatın tanımlanmasını yadsımanın bir biçimidir bu (Baran, 2013, s. 57; Damlaç, 1984, s. 22).

Görsel 9*Bicycle Wheel, h: 126,5 cm.**Not:* Duchamp, 1913/1964**Gizli Gürültü**

Bir sicim yumağının iki bakır plaka arasına dört civata yardımıyla birleştirilmesiyle oluşturulmuştur (Görsel 10). Duchamp, arkadaşı Walter Arensberg'ten bu sicim yumağı içine küçük bir nesne yerleştirmesini istemiştir. Sallandığı zaman ses çıkaran nesne gizini hâlen korumaktadır.

Görsel 10

With Hidden Noise, 11,4 x 12,9 x 13 cm.



Not: Duchamp, 1916

Güzel Nefes: Duvak/Peçe Suyu

Yararlanılan nesnelere bir parfüm şişesiyle buna ait kutudur (Görsel 11). Kutu üzerindeki orijinal etiket çıkartılmış, yerine Duchamp ve Man Ray tarafından yapılan yenisi yerleştirilmiştir. Ayrıca şişenin üstüne Duchamp'ın alter egosu Rose Selavy kılığında çekilmiş bir fotoğrafı da eklenmiştir.

Görsel 11

Belle Haleine eau de Violette/Beautiful Breath: Veil Water, Şişe: 15,2 cm., Kutu: 16,3 x 11,2 cm.



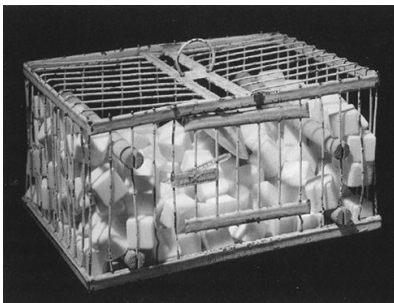
Not: Duchamp, 1921

Neden Hapşırıyorsun, Rose Sélavy?

Yararlanılan objeler beyaz renkli mermerden küp şekere benzer şekilde kesilmiş 152 adet küp, bir sıcaklıkölçer, ahşap, bir çift beyaz cam tabak, mürekkepbalığı kemiği ve boyalı küçük bir kuş kafesidir (Görsel 12). Nesnelere yarattığı çelişki çok parçalı bu düzenlemeyi eğlenceli hale getirir.

Görsel 12

Why Not Sneeze, Rose Sélavy?, 11,4 x 22 x 16 cm.



Not: Duchamp, 1921

Düzeltilmiş Hazır Nesne

Düzeltilmiş veya Tamamlanmış Hazır Nesnelere sanat eseri statüsündeki nesnelere az bir müdahale ile elde edilir. "Bu kategorideki hazır nesnelere ayrıca orijinal bir sanat eserinin sanatçısından başka amaçlarla imal edilmiş bir nesne olarak da tanımlanır" (Baran, 2013, s. 60; "Readymades of Marcel Duchamp", 2025). Duchamp'ın bu kategori için kurşun kalemle işaretleyerek ve boya ile değiştirerek oluşturduğu hazır nesnelere şöyle sıralanabilir:

Eczane

Bir kış manzarası reproduksiyonuna bir eczanede bulunan renkli sıvılar gibi suluboya ile kırmızı ve yeşil iki nokta eklemiştir (Görsel 13).

Görsel 13

Pharmacy, 26,2 x 19,3 cm.



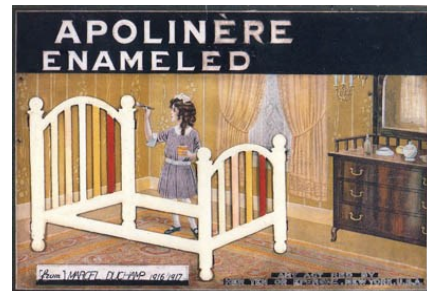
Not: Duchamp, 1914/1941

Apolinère Enameled

Duchamp, arkadaşı Guillaume Apollinaire'i onurlandırmak amaçlı Sapolin marka bir boya tabelasının yazısını değiştirmiştir (Görsel 14). Tabelanın üstünde yer alan Sapolin yazısının 'S' harfini silip kelimenin sonuna 'ÈRE' harflerini eklemiştir ve siyaha boyamıştır. Ayrıca boya yapan kızın saçları arkada görülen ayna üzerine kurşun kalemle eklenmiştir.

Görsel 14

Apolinère Enameled, 24,4 x 33,9 cm.



Not: Duchamp, 1916-1917

L.H.O.O.Q.

Mona Lisa'nın bir reproduksiyonuna kurşun kalemle keçi sakal ve bıyık çizmiş, resmin alt bölümüne Fransızca telaffuzda müstehcen bir anlam yaratan L.H.O.O.Q harflerini eklemiştir (Görsel 15). Böylece Leonardo'nun bu kült eseri Duchamp'ın yaptığı eklemelerle yeni anlamlar barındıran bir imgeye dönüşmüş olur. "Amacı alımlayıcının bakışını daha çok dilsel olana çekmek ve kutsalı, yüceltilmiş, fetişleşmiş sanat yapıtını anti-anlam alanına çekerek ona verilmiş değer ölçütlerini sorgulamaktır" (Baran, 2013, s. 61).

Postmodernizmin ünlü düşünürü Jean-François Lyotard'a göre Duchamp'nın en büyük çalışmaları, kelimeleri. Hem yazdığı lâflar hem de söyledikleri. Kelimeleri resmettiği şeylerin önüne veya arkasına koyardı. Duchamp hiçbir şekilde sanatçıların genel olarak kendi doktrinlerini izah etmek için kullandıkları kelimelerle ilgili değildi. Hiçbir zaman bir resmin neyi temsil etmesi gerektiğini anlatmadı. Hep muammalarla, cinaslı kelime oyunları ve bir bulmaca şeklinde konuştu ve bütün bunlar bir sihirli büyüyle yeniden bir arada, birleşik bir bütün olarak düzenlenmiş görünümde çıkmış gibi oldular (Baran, 2013, ss. 61-62; Baykam, 1993, s. 87).

Görsel 15

L.H.O.O.Q., 19,7 x 12,4 cm.



Not: Duchamp, 1919

İki Yanlı Hazır Nesne

Bu türde üretilmiş hazır nesnelere somut ya da elle tutulur nesnelere farklı olarak daha çok not edilmiş düşünceler ve yazılı fikirlerden oluşur. Bir nevi sanatı yaşamla harmanlama işidir. "Sanatın kutsallığını aşındırma niyetli bu hazır nesnelere tarafından öne sürülen fikirler çokça büyük sanatçılara saldırı amaçlıdır. Bu hazır nesnelere yalnızca fikirler biçiminde görüldüğünden yok edilemez, ortadan kaldırılamaz" (Baran, 2013, s. 63; "Readymades of Marcel Duchamp", 2025). Duchamp'ın bu kategoride oluşturduğu eserleri şöyle sıralanabilir:

Bir Hazır Nesne Olarak Woolworth Binası İçin Kitabeye Bul

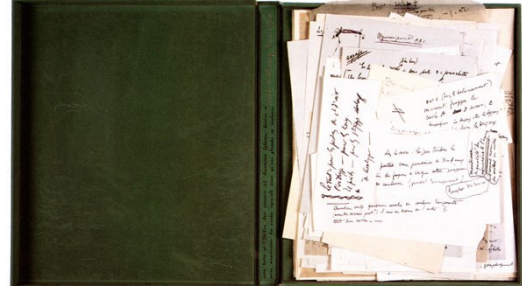
Yeşil Kutu'da bulunan 1916 yılına ait yazılı bir nottur. İkonik mimari örneklerden olan Woolworth binası için düşünülmüştür. "Duchamp bu hazır nesnesini New York'ta zamanının en yükseği olan binanın sembolik değerini fark edip onu sorgulamanın bir yolu olarak sunmuştur" (Baran, 2019a, s. 430).

Yeşil Kutu

Duchamp'ın *Bizzat Bekârlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin* işinin detaylarını içeren ve defalarca çoğaltılan, yeşil renkli mukavva bir kutudur (Görsel 16). 93 adet el yazısıyla yazılmış not ile çeşitli fotoğrafları kapsadığından Karşılıklı Hazır Nesne kategorisinde yer almaktadır.

Görsel 16

The Green Box, 33,2x28x2,5 cm.



Not: Duchamp, 1934

Bir Ütü Masası Olarak Rembrandt Kullan

Kanon bir sanat eserini işlevsel bir kullanım nesnesi olarak önerdiği bu yazılı not Duchamp'ın Yeşil Kutu'sundan çıkmıştır.

Greklere "techne" kavramı varlığı insandan ileri gelen, insanın meydana getirdiği, ortaya koyduğu şeyleri ortaya koymanın bilmesidir. Bu bilme ifşa edici tarzda açığa vurucu, temsil edici bir bilmedir. Zanaat dediğimiz budur, nesnelere böyle üretilir. "Poiesis" kavramı ise yapmak, temsil etmek, dünyayı dönüştüren ve sürekliliği sağlayan eylem anlamındadır. Sanat dediğimiz de budur, sanat eserleri böyle üretilir. ... bir ortaya koyma, ifşa etme, temsil etme bilgisiyle insanın gerek el ürünü olarak gerekse gelişimine göre kullandığı teknoloji ve endüstri ürünü olarak ürettiği nesnelere karşı sanatçıların ilgisi onların bu ortaya koyucu, ifşa edici, temsil edici nitelikleri sebebiyledir. Hâlihazırda zaten bir insan bilmesinin sonucu olan nesnelere, yapmak, temsil etmek, dünyayı dönüştürmek ve sürekli kılmak arzusunun sanatçı açısından sanatında yeni olanaklar aramasına ve yeni teknikler icat etmesine yol açar. Sanatçılar yeni nesnelere üretmek yerine var olan nesnelere kullanarak, onları bir araya getirerek, birbirleriyle ilişki içine sokarak temsil sorununda nesnelere kendi niteliklerinden de yararlanır, onların katkısını da işlerler (Baran, 2025, ss. 60-61).

Marcel Duchamp, yapmak yerine yapılanı seçerek kullanmış, ona farklı bir bağlamdan bakmamızı önererek nesneyi iletişimsel bir alana sevk etmiştir. Böylelikle seri üretim nesnesinin algıya açık olmasını sağlamış ve ona insan/sanatçı elinden çıkma bir statü kazandırabilmiştir. “Bir nesne estetik alana taşındığı anda işlevini yitirmiştir” (Baran, 2013, s. 64; Damlacı, 1984, s. 23). Hazır nesnelere de anlaşılacağı üzere Duchamp, teknik nesnelerin fiziki koşullarını değiştirerek kullanır: pisuarı ters çevirir, bisiklet tekerleğini çatalından iliştirir, atölyesinin tavanına şapka askılığını asar, zeminine ise palto askısını monte eder ve tanınmış bir sanat eserini bir kullanım eşyası olarak önerir. Günlük hayatta görmeye alışık olduğumuz bu nesnelerin bir hazır nesne olarak dönüşümü, bizi sanat ya da sanat değil ikilemi içinde bırakarak ironik bir alana taşır. Sergilenen hazır nesne bir eserle karşılaşmak ona bakıştaki algımızı illaki değiştirecektir. Belki de bu andan itibaren hayatımızın “kaygı nesnelere” (Gablik, 2000, s. 201) olarak kalacaklardır. Zaten Duchamp, hazır nesne üretiminin sınırlı sayıda tutulması gerektiğini de özellikle belirtmiştir (Duchamp, 2000, s. 323).

Sonuç

Endüstri ürünü bir nesne üretim aşamalarında kesinleşen estetik belirlenmişlikler taşır. Bunlar nesnenin kullanım alanını gösterir. Böyle bir teknik nesne sanatçı müdahalesi ile ait olduğu alandan başka bir alana taşındığında asıl kimliğinden soyutlanır. Günlük yaşam alanında sıradan nesne olma kimliği ile sanat eseri olarak kazandığı yeni kimliği üst üste biner. Gerçeklikte bu kimlikler, zihinsel alanda, ait oldukları alanlar kavranılarak ayırt edilir. Son haliyle üzerinde taşıdığı bu belirlenmişliklere itiraz noktasında, onun sanatçı tarafından anti-estetik anlayışta seçimiyle kazandığı statünün adıdır hazır nesne. Sanat eseri haline gelmek için ihtiyaç duyulan dönüşümü bizzat bu seçimidir. Kısaca hazır nesne, teknik nesnenin sanat alanında kazandığı kimliktir. Yapmayarak yapmak şeklinde tarif edilebilecek bu yöntem ile sıradan bir günlük nesneyi sanatı temsil edecek konuma çıkaran Marcel Duchamp, öncesinden sıyrılan, sonrasındaki sanatın da paradigması haline gelen bir figür olmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-D.B., S.A.; Tasarım-D.B., S.A.; Denetleme-D.B., S.A.; Kaynaklar-D.B.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-D.B.; Analiz ve/veya Yorum-D.B.; Literatür Taraması-D.B.; Yazıyı Yazan-D.B.; Eleştirel İnceleme-S.A.; Diğer-D.B., S.A.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazarlar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadıklarını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-D.B., S.A.; Design-D.B., S.A.; Supervision-D.B., S.A.; Resources-D.B.; Data Collection and/or Processing-D.B.; Analysis and/or Interpretation-D.B.; Literature Search-D.B.; Writing Manuscript-D.B.; Critical Review-S.A.; Other-D.B., S.A.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The authors declared that they did not use an AI-powered application for this study.


Kaynaklar

- Baran, D. (2013). *Heykelde hazır nesne algısı ve dönüştürme üstüne uygulamalı araştırmalar ve bir sergi* (Tez No: 394754) [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Baran, D. (2019a). Gordon Matta-Clark'ı hazır nesne ile okumak: Teknik nesnenin dönüşümü. *Sanat Yazıları*, (41), 413-433. <https://izlik.org/JA77ZR29LU>
- Baran, D. (2019b). Teknik nesneden estetik nesneye: Şakir Gökçebağ. *Art-e Sanat Dergisi*, 12(24), 542-631. <https://doi.org/10.21602/sduarte.602198>
- Baran, D. (2025). Teknik nesnenin sanatsal dönüşümünde tarihsel ve düşünsel perspektif. Ş. Afacan (Ed.), *Güzel sanatlar alanında uluslararası çalışmalar* (ss. 41-63) içinde. Serüven Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2005). *Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği*. (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Baykam, B. (1993). Post-Duchamp krizi. G. Karamustafa & D. Şengel (Eds.), *Bilgi olarak sanat/olgu olarak sanatçı: Yeni ontoloji* (ss. 65-112) içinde. Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.
- Damlacı, N. (1984). Duchamp'ın sanatı. Ş. Aysan (Ed.), *Marcel Duchamp içinde* (s. 13-29). Sanat Tanımı Topluluğu Yayımı.
- Danto, A. (2010). *Sanatın sonundan sonra*. (Z. Demirsü, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Duchamp, M. (1913/1964). *Bicycle Wheel* [Yardım Edilmiş/Katkıda Bulunmuş Hazır Nesne]. Galerie Schwarz, Milano, İtalya. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Bicycle%20Wheel.html
- Duchamp, M. (1914/1921). *Bottle Rack* [Değiştirilmemiş Hazır Nesne]. Beaux Arts, Collection of Jean-Jacques Lebel, Paris, France. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Bottle%20rack.html

- Duchamp, M. (1914/1941). *Pharmacy* [Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesne]. Arakawa Koleksiyonu, New York, ABD. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Pharmacy.html
- Duchamp, M. (1915/1964). *In Advance of the Broken Arm* [Değiştirilmemiş Hazır Nesne]. Toutfait. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Shovel.htm
- Duchamp, M. (1915/1964). *Pulled at 4 pins* [Gravür]. Toutfait. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Pulled%20Oat%20Four%20Pins.html
- Duchamp, M. (1916). *Comb* [Değiştirilmemiş Hazır Nesne]. Philadelphia Sanat Müzesi-Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, Philadelphia, ABD. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Comb.html
- Duchamp, M. (1916). *Traveller's Folding Item* [Değiştirilmemiş Hazır Nesne]. Toutfait. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Traveller's%20Folding%20Item.html
- Duchamp, M. (1916). *With Hidden Noise* [Yardım Edilmiş/Katkıda Bulunmuş Hazır Nesne]. Philadelphia Sanat Müzesi-Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, Philadelphia, ABD. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Hidden%20Noise.html
- Duchamp, M. (1916-1917). *Apolinère Enameled* [Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesne]. Philadelphia Sanat Müzesi-Louise-Walter Arensberg Koleksiyonu, Philadelphia, ABD. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Apolinere%20enameled.html
- Duchamp, M. (1917). *Fountain* [Değiştirilmemiş Hazır Nesne]. Toutfait. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/fountain.html
- Duchamp, M. (1917). *Trap/Trebuchet* [Değiştirilmemiş Hazır Nesne]. Toutfait. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Trap.html
- Duchamp, M. (1917/1964). *Porte-Chapeau/Hat Rack* [Değiştirilmemiş Hazır Nesne] Toutfait. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Hat%20Rack.html
- Duchamp, M. (1919). *L.H.O.O.Q.* [Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesne]. Özel Koleksiyon, Paris, Fransa. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Trap.html
- Duchamp, M. (1921). *Belle Haleine eau de Violette/Beautiful Breath: Veil Water*. [Yardım Edilmiş/Katkıda Bulunmuş Hazır Nesne]. Özel Koleksiyon, Paris, Fransa. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Belle%20Haleine.html
- Duchamp, M. (1921). *Why Not Sneeze, Rrose Sélavy?* [Yardım Edilmiş/Katkıda Bulunmuş Hazır Nesne]. Philadelphia Sanat Müzesi-Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu, Philadelphia, ABD. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/why%20not%20sneeze.html
- Duchamp, M. (1934). *The Green Box* [Karşılıklı (iki Yanlı) Hazır Nesne]. Toutfait. https://www.toutfait.com/issues/issue_1/News/gbnpopup_0.html?iframe=true&width=75%&height=100%
- Duchamp, M. (2000). Marcel Duchamp ve Ready-Made. (S. R., Çev.). E. Batur (Ed.), *Modernizmin serüveni* (ss. 378-379) içinde. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Gablik, S. (2000). Kaygı nesnelere: Kültürel muhalefet tarzları. *Sanat Dünyamız*, 75 (Bahar), 201-215.
- Hahn, O. (1984). Marcel Duchamp'la söyleşi. Ş. Aysan (Ed.), *Marcel Duchamp içinde* (s. 77-88). Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. Metis Yayınları.
- Readymades of Marcel Duchamp. (2025, October 15). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Readymades_of_Marcel_Duchamp (In English).
- Toutfait. (t.y.). *Comb*. Toutfait 15 Mart 2025 tarihinde https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Comb.html adresinden alındı.
- Toutfait. (t.y.). *Pulled at Four Pins*. Toutfait. 16 Mart 2025 tarihinde https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Pulled%20Oat%20Four%20Pins.html adresinden alındı.
- Tucker, W. (2005). *The language of sculpture*. Thames & Hudson. (In English).
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Nesne. *Güncel Türkçe Sözlük*. 15 Mayıs 2025 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

Rene Magritte'in 'İmgelerin İhaneti' Adlı Çalışmasının Kavramsal Sanat Çerçevesinde İncelenmesi

An Analysis of Rene Magritte's Work 'The Treachery of Images' within The Framework of Conceptual Art

Rıdvan ARSLAN ¹ 

¹Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Programı, Doktora Öğrencisi, Eskişehir, Türkiye



Öz

Bu çalışmada Rene Magritte'in felsefi bir sorunu çözümlenmek amacıyla oluşturmuş olduğu İmgelerin İhaneti adlı çalışmasının kavramsal çerçevede sorgulanması amaçlanmıştır ve sanatçının 1960'lı yıllarda ortaya çıkmış olan kavramsal sanat ile ilişkisi üzerinde durulmuştur. Araştırma literatür taraması çerçevesinde oluşturulmuştur. Araştırma sonucunda sanatçının felsefi sorunu çözümlenmek amacıyla oluşturmuş olduğu İmgelerin İhaneti adlı çalışması başta olmak üzere, bu seriye ait diğer çalışmalarının da geleneksel sanat anlayışlarından farklı olduğu, düşünsel altyapının ön plana çıktığı görülmüştür. Sanatçı temsil sorununu ele almasına ve kavramsal açıdan sanata yaklaşmasına rağmen, bu yönü literatürde yeterince vurgulanmamaktadır. Öte yandan, kavramsal sanatçılar incelendiğinde, dilbilim çerçevesinde çeşitli çalışmalar gerçekleştirdikleri ve bu çalışmaların bazı yönleriyle Magritte'in eserleriyle örtüştüğü, yalnızca kullanılan malzeme bakımından farklılaştığı görülmektedir. Bu doğrultuda sanatçının kendisinden sonra ortaya çıkan kavramsal sanat anlayışlarını etkilediği ve bu bağlamda önemli bir referans noktası olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Sürrealizm, Kavramsal Sanat, Dilbilim, René Magritte

ABSTRACT

In this study, Rene Magritte's work The Treachery of Images, created to question a philosophical problem, is examined within the framework of conceptual art, with a focus on the artist's connection to the conceptual art movement that emerged in the 1960s. The study, grounded in a literature review. As a result of the research, it is observed that The Treachery of Images, which Magritte created to address a philosophical problem, as well as other works in the same series, differ from traditional conceptions of art, with a pronounced emphasis on intellectual underpinnings. Although the artist addresses the problem of representation and approaches art from a conceptual perspective, this aspect has not been sufficiently emphasized in the literature. On the other hand, when conceptual artists are examined, it is observed that they have produced various works within a linguistic framework, and that certain aspects of these works align with Magritte's art, differing only in terms of the materials used. In this context, it can be argued that the artist influenced the conceptual art movements that emerged after him and served as a significant point of reference within this framework.

Keywords: Surrealism, Conceptual Art, Linguistics, René Magritte

Giriş

1916 yılında ortaya çıkan Dada hareketi, sanat dünyasını değiştirmiş ve birçok akıma öncülük etmiştir. Bu akımlardan birisi de 1920'li yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan Gerçeküstücülük akımıdır. Gerçeküstücü manifesto, ilk çağrısında sonradan bu grup içerisinde yer alacak sanatçıları otomatizmin ve rüyaların etkilerini araştırmaya, bu çerçevede oluşturdukları şiir ve resimlerin anlamını sorgulamaya çağırmıştır (Antmen, 2014, ss. 33-35). Grup içerisinde Max Ernst, Salvador Dali, Joan Miro, Marc Chagall, Rene Magritte gibi sanatçılar yer almaktadır. Bu sanatçılar, gerçeküstücü çalışmalar üretmiş ve çoğu yaşamı boyunca gerçeküstücü olarak tanınmış olmasına rağmen böyle bir sınıflandırmanın doğru olmadığına dikkat çekmek gerekmektedir. İlk açılan gerçeküstücü resim sergisinde Paul Klee, Picasso gibi sanatçıların dahil edilmesi bu kanıyı destekler niteliktedir. Buna ek olarak Klee'nin safkan bir gerçeküstücü değil, sadece yeni şeyleri denemeyi seven birisi olduğu, Magritte'nin ise hayali unsurlarının ölçülü olduğu ve daha çok mantıksallık/düşünsellik çerçevesinde işler yaptığı görülmektedir.

Geliş Tarihi/Received 20.07.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 10.03.2026
Son Revizyon/Last Revision 16.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted 17.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Rıdvan ARSLAN

E-mail: rdvncnplt1@gmail.com

Cite this article: Arslan, R. (2026). An analysis of Rene Magritte's work 'The Treachery of Images' within the framework of conceptual art. *Art Vision*, (56), 149-158.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1746797>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Nitekim, dada akımının temelinde yer alan Marksist anlayış Sürrealist sanat anlayışında da etkili olmuş ve bu doğrultuda üretilen bazı çalışmaların gerçeküstücü yaklaşım içinde değerlendirilmesi mümkündür (Yılmaz, 2013, s. 185). Bu bağlamda, birçok sanatçıyı kesin kalıplara yerleştirmek yanıltıcı olabilir. Gerçeküstüçülük (ve diğer birçok akım), sanatçılar için nihai bir varış noktası olmaktan ziyade, sanatsal ifade biçimlerini geliştirdikleri ve dönüştürdükleri bir geçiş süreci olarak değerlendirilebilir. Bu süreçte, her sanatçı farklı yaklaşımlar benimseyerek kendi özgün yönelimlerini oluşturmuştur.

Rene Magritte de sanatsal gelişim sürecinde farklı aşamalardan geçmiş sanatçılardan biridir. Erken dönem saf gerçeküstücü anlayışla ürettiği eserlerin yanı sıra kavramsal olarak nitelendirilebilecek çalışmalarıyla da öne çıkmıştır. Ancak düşünsel içeriği merkeze alan eserleriyle tanınmasına rağmen sanat tarihine ilişkin kaynaklarda genellikle yalnızca sürrealist bir sanatçı olarak ele alınmaktadır. Bu durum, onun kavramsal sanat ve diğer çağdaş sanat anlayışlarına sunduğu deneysel katkıların yeterince vurgulanmamasına neden olmaktadır. Sanatçı, tıpkı “kavramsal sanatçıların çoğunun düşünsel zemini oluşturan önemli filozoflardan olan Hegel, Heidegger, Sartre ve Saussure” (Danto, 2020, s. 37) gibi düşünülere ait metinler okuyarak, resim aracılığıyla iletişimde bulunmayı hedeflemiştir. Bu iletişim biçimi, düşünselliği vurgulayan bir yapıya sahip olmuş ve dahası, bu düşünsel yönelimi kavramsal sanatçılardan çok daha önce ele almıştır. Bu konuda Yılmaz bu araştırmanın da temelini oluşturan şu noktaya değinmektedir:

Öyle görünüyor ki, 1960’larda ortaya çıkacak olan kavramsal sanata bir koldan öncülük etmekle kalmamış (ne hikmetse, kavramsal sanatçılar onun adını pek anmazlar), dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünülere de bir deney alanı yaratmış, fikir vermiş bir sanatçıdır (Yılmaz, 2013, s. 95).

Kavramsal sanatın ortaya çıktığı ve yoğunlaştığı dönemin sosyal ve kültürel yapısı incelendiğinde, bu ilişkinin daha belirgin hale geldiği söylenebilir. Nitekim, 1960’lı yıllarda Magritte’in çalışmalarına olan ilgi artmıştır. Sanatçının eserleri, resimleri birçok Rock albümü kapaklarından reklamlara kadar birçok farklı alanda yer almış ve geniş bir etki alanına ulaşmıştır (“René Magritte”, 2025). Bu dönüşüm sürecinde, Magritte’in eserlerinin sanat dünyasında dikkate değer bir etki yarattığını düşünmek mümkündür. Özellikle, bazı kavramsal sanatçıların ürettiği çalışmaların, Magritte’in eserleriyle belirli benzerlikler taşıdığı ya da benzer düşünsel temeller üzerine inşa edildiği gözlemlenmektedir. Bu durum, sanatçının sanatsal mirasının ve kavramsal sanat üzerindeki olası etkilerinin tartışmaya açık bir alan oluşturduğunu göstermektedir.

Araştırmanın temel amacı, bu durumu sorgulamak ve tartışmaya açmaktır. Bu doğrultuda, araştırma sürecinde

Magritte’in bazı çalışmaları kavramsal sanat bağlamında ele alınmış ve belirli kavramsal eserlerle karşılaştırılmıştır.

Sürrealizm

Sürrealizm 1920’li yıllarda Avrupa’da ortaya çıkan ve Dada hareketinin etkisiyle şekillenen bir sanat akımıdır. Bu akım, çoğunlukla Andre Breton ile ilişkilendirilmiştir. Breton, 1922’de düzenlenen kongrede Kübizm ve Dadaizm’in etkisini yitirdiğini, yeni sanatsal arayışlara yönelmek gerektiğini savunmuştur. Sürrealistler, bilinçaltına erişmek amacıyla başlangıçta hipnoz ve çeşitli dış uyaranları kullanarak ‘ruhsal otomatizm’ ve rüyaların sanatsal üretimdeki etkilerini araştırmışlardır. Ancak zamanla bu tür dış uyaranların kullanımının azaldığı ve farklı yöntemlerin benimsendiği gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda Paul Eluard, Robert Desnos ve Max Ernst gibi sanatçılar öne çıkmaktadır. 1924 yılında ise Breton’un yayımladığı Gerçeküstücü Manifesto ile akım uluslararası entelektüel ve politik bir hareket olarak kendini göstermiştir (Dinler, 2020 ss. 2-6).

Sürrealistlerin düşünsel altyapısını incelediğimizde, Sigmund Freud’un psikoloji teorilerinden ve rüya üzerine yaptığı araştırmalardan önemli ölçüde etkilendikleri görülmektedir. Freud’un psikolojiye dair teorileri ve rüyalarla ilgili araştırmaları, söz konusu hareketin düşünsel zeminini oluşturmuştur. Bunun yanı sıra Dadaizm’in bir uzantısı olarak görüldüğünden, Sürrealizm yalnızca sanatsal bir akım olmanın ötesine geçerek toplumsal ve siyasal alanlarda da etkili olmuştur (Krausse, 2005, ss. 104-105). Marksizm’e duydukları ilgi çerçevesinde tarihsel yanılsamaları eleştirerek burjuva ahlakına karşı sanatsal eylemler aracılığıyla bir başkaldırı ortaya koymayı amaçlamışlardır. Bu noktada çoğu Gerçeküstücü sanatçının dönemin siyasal atmosferiyle de etkileşim halinde olduğu ve Fransız Komünist Partisi’ne katılım gösterdiği bilinmektedir (Akarsu, 2010, s. 67).

Bu düşünsel yapı, akımın sanatçılarına geniş bir malzeme ve ifade olanakları sağlamıştır. Daha önce de değinildiği üzere, sanatçılar hipnoz ve transa geçme gibi yöntemler doğrultusunda deneyler yaparak çeşitli çalışmalara imza atmışlardır. Sürrealizmde önemli bir anlatım biçimi olarak öne çıkan ‘otomatik yazımlar/desenler’ özellikle dikkat çekmiştir. Andre Masson (1924), şiirde kullanılan bu tekniği çizime aktarmıştır. Sanatçı, tuvalerin bazı bölgelerine rastgele tutkal kullandıktan sonra bu yüzeyleri zımparalayarak çizim ve boyama yapmaya yönelik deneysel teknikler geliştirmiştir. Yine Masson’un önerisi üzerine sürrealistlere katılan bir diğer sanatçı olan Joan Miro da resimlerine rastgele ayrıntılar eklemiştir. Miro’nun resimleri ise düşsel olmaktan çok halüsinasyonu çağrıştırmaktadır. Sanatçının manzara resimlerinin amip benzeri ya da yapışkan görünümlü tuhaf canlılarla dolu olduğu görülmektedir (Görsel 1) (Gombrich, 2017, ss. 427-428).

Görsel 1

Manzara Resmi, 1,99 m. x 2, 48 m.



Not: Miro, 1933-1934

Miro, tamamen kendi hayal gücünden yola çıkarak özenle oluşturduğu nesnelere temel, tanınabilir formlarla yan yana getirip yeni bir tür resimsel alan icat etmiştir. Tanımsız bir boşlukta yüzen amorf şekillerin varlığı, 1930'lardaki Miro eserlerinin çoğunu karakterize etmektedir. Marksist felsefe açısından değerlendirildiğinde Miro'nun çalışmalarında burjuva beğenisini hedeflemediği hatta onların beğenileri dışında bir sanatsal ifade biçimi sergilemeyi amaçladığı söylenebilir. Miro, burjuvaziyle ilişkilendirilmiş olan Kübizme ise sürekli olarak saldırır -örneğin Picasso'nun tablolarına atıfta bulunarak "gitarlarını kıracağım" der (http-2). Bu genel durumu diğer sürrealist sanatçılarda da görmek mümkündür. Akımın doğasına en çok uyan sanatçılardan bir diğeri de Salvador Dali olmuştur. Bu doğrultuda Dali'nin şu ifadeleri dikkat çekmektedir:

Sürrealist grup benim için besleyici bir bitki gibiydi ve Sürrealizme On Emir'e inanır gibi inanıyordum (...) Ben sadece, bilinçaltımın bana emrettiklerini, yani hayallerimi, uykuda gelen imgeleri ve görüntüleri, Freud'un keşfettiği karanlık ve sansasyonel dünyanın her türlü somut ve usdışı görüngülerini hiç yargılamaksızın ve mümkün olduğunca eksiksiz bir biçimde kayda geçiren bir otomattan ibaretim... (Demirarslan ve Demirarslan, 2021, ss. 743-744).

Sanatçı, sürrealizme olan derin bağlılığını vurgulayarak sanatının, bilinçaltının doğrudan bir yansıması olduğunu belirtmektedir. Ona göre sürrealizm, sadece bir akım değil, aynı zamanda bireysel ve sanatsal varlığını şekillendiren bir inanç sistemidir.

Kavramsal Sanat

1960'lı yıllara gelindiğinde sanatın dönüşümü adına köklü bir değişim gözlemlenmiştir. Bu dönemde sanat nesnesinin gerekliliği sorgulanmış, düşünce ön plana çıkmıştır. Bu yeni anlayış, tıpkı Sürrealizm gibi Dadaizm'den, özellikle Duchamp'ın 'Pisuar' adlı eserinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Sanatçı, yapmış olduğu 'Pisuar' adlı çalışmasıyla kavramsal sanatın düşünsel temelini oluşturur. Duchamp, hazır bir nesneyi sanat eseri olarak sunarak yaratıcılık ve sanatta beceriyi/yeteneği sorgulamıştır. Bu

bağlamda plastik öğelerin aksine kavramsal yapıyı vurgulayarak düşünselliğe öncülük etmiştir (Özeskici, 2019, ss. 92-93). Başlangıçta 'Düşünce sanatı', 'Enformasyon sanatı' gibi isimlerle anılan anlayış Lewitt'in 1967 yılında kaleme aldığı 'Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler' adlı makalesiyle 'Kavramsal sanat' olarak adlandırılmıştır. LeWitt bu makalesinde, -Sıradan düşünceleri güzellik kurtarmaz- ifadesiyle kavramsal sanatın estetik kaygılardan bağımsız olduğunu vurgulamaktadır (Tanyel, 2015, s. 4). Lewitt, güzel eserler üretmek veya estetik kaygılar taşımak gibi bir amaç gütmmez. Ona göre bir sanatçı ustalık kazanırsa gösterişli ama derinliksiz bir iş yapar. Dolayısıyla biçimden ziyade düşünce ve kavram ön plandadır. Ayrıca geleneksel anlamda güzel olan fikrini reddederek sıradanlığı yüceltir. Sıradan olan her fikir sıradan olması nedeniyle güzeldir. Kavramsal sanatta dil ile nesne arasındaki göndergesel etkileşim sıradan ve yerleşik bir yapıya dönüşmüş; sanatçılar gündelik nesnelere kullanarak düşünsel bir çatışma yaratmayı hedeflemiştir. Bu yaklaşım yalnızca belirsizlik üretmekle yetinmez, aynı zamanda izleyiciyi bir çıkmaza sürüklemeye çalışır. Sanat, anlamı doğrudan aktaran bir araç olmaktan çıkarak anlamın sınırlarını zorlayan ve izleyiciyi sürekli olarak düşünmeye sevk eden bir sürece dönüşmüştür (Kuspit, 2018. ss. 83-96). Bu durum, sanatın izleyiciyi rahatlatan bir temsil pratiği olmaktan çıkıp sorgulamaya ve rahatsızlık vermeye dayalı bir deneyime dönüşmesine işaret eder.

Norbert Lynton, müzelerde sanat eserlerinden alınan hazzın, sanatçıların ünü tarafından gölgelendiğini belirtir ve kavramsal sanatın bunu engellemeyi amaçladığını vurgular. Bu doğrultuda, eserin sahip olunabilirliği ve sergilenebilirliği önemini yitirir. Lynton, LeWitt gibi sıradanlığı öne çıkararak estetik kaygıları geri plana atar. Ona göre, biçim yalnızca bir araçtır; esas olan, eserin metinsel içeriğidir ve anlamın bu içerik üzerinden şekillenmesi gerekir. Bu yaklaşım, sanatın fiziksel varlığından çok, sunduğu düşünsel süreçlere odaklanmasını destekler (Lynton, 1982, ss. 339-341).

Kavramsal Sanat ile 'kavramcılık (konseptüalizm)' terimlerini birbiriyle karıştırmamak gerekir. Kavramsal Sanat daha önceki -izmlerle benzer bir oluşumu göstermekle birlikte 'kavramcılık' dönemin hemen hemen bütün alternatif ifade biçimlerini kapsar. Kavramsal sanat oluşumuna baktığımızda Douglas Heubler, Dennis Oppenheim, Lawrence Weiner ve akımla en çok ilişkilendirilen Joseph Kosuth'u görürüz. 'Kavramcılık' başlığı altında yer alan sanatçıların çoğu, yine Kavramsal Sanat temelinde birçok iş yapmıştır (Antmen, 2014, ss. 193-199). Kavramsal Sanat hareketinin kuruluşunda önemli bir merkezi figür olarak görünen Lawrence Wiener'in şu ifadeleri dikkat çekmektedir:

Nesnelerle bir derdim yok ama ben nesne yapmak istemiyorum. Nesne -kendi başına bir meta olması nedeniyle- insanların onlara bakarken sanatı görmelerini olanaksız kılan bir şeye dönüşüyor. Benim yaptıklarımı satın

alanlar onları istedikleri yere götürüp, isterlerse yeniden yapabilirler. Eğer akıllarında tutarlarsa bu da sorun değil. Ayrıca ona sahip olmak için satın almaları gerekmez, bilmeleri yeterlidir. Benim sanatımın röprodüksiyonunu yapan kişinin yaptığıyla benim yaptığımın değeri arasında hiçbir fark yoktur (Magritte, 1928).

Bu bağlamda sanatçının 2020 yılında Los Angeles'ta açtığı 'Sergilenmekte/Görünümde (On View)' adlı sergiye bakıldığında (Görsel 2), aradan uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen sanatsal yaklaşımındaki kararlılığını sürdürdüğü görülmektedir. Sanatçı, bir nesne sunmanın aksine kavramsallığı ön plana çıkararak estetik kaygı taşımayan ve gündelik yaşama ait sıradan nesnelere odaklanmaktadır.

Görsel 2

On View



Not: Weiner, 2020

Bu başlıkta değinilmesi gereken bir diğer sanatçı ise çalışmalarını genel olarak dilbilimsel temeller üzerine inşa eden Joseph Kosuth'tur. Sanatçının en bilinen eserlerinden biri 'Bir ve Üç Sandalye' adlı çalışmasıdır (Görsel 3). Bu eser, bir sandalyenin üç farklı formunu -fiziksel nesne olarak kendisini, yazılı tanımını ve baskı fotoğrafını- içermektedir. Kosuth, nesnenin temsili ya da tanımının, o nesneyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu, bu ilişkilerin hangi süreçlerden geçtiğini ve bir formun diğerine kıyasla daha değerli olup olmadığını sorgulamaktadır (Gombrich, 2017, ss. 502-503).

Görsel 3

One and Three Chairs



Not: Kosuth, 1965

Rene Magritte ve Kavramsal Sanat

Rene Magritte, çocukluk döneminden itibaren, gerçeküstücü sanatçılar tarafından sıkça ele alınan 'tuhaf imgeler' olgusunu bizzat deneyimlemiş bir sanatçıdır. Örneğin, bir ressamın mezarlıkta şövalyesinin başında durmasına tanık olması ya da evlerinin üzerine balon düşmesi gibi olaylar, onun erken yaşta sıra dışı olaylar yaşadığını göstermektedir. Magritte'i içine çekmiş olan bu gerçeküstü karşılaşmaları, onun psişik kasasındaki tüm kilitleri açan ve sembolik olarak açıklayan ana anahtar olarak görmek önemlidir (Dinler, 2020, ss. 45-51). Ayrıca annesinin bir nehre atlayarak intihar etmesi de sanatçıda sembolik çerçevede önemli bir iz bırakmıştır (Williamson, 2017, s. 2). Öncelikle Kübist ve Fütüristlerden etkilenen Magritte'in erken dönem çalışmaları bu doğrultuda şekillenmiş olup sanatçı bu süreçte çeşitli sergilere katılmıştır. Sanatçının erken döneminde ürettiği geometrik soyutlamalar, bir ön-gerçeküstücü olarak kabul edilen Giorgio de Chirico'nun eserleriyle tanışmasının ardından yerini sürrealist bir yaklaşıma bırakmıştır. Bu sanatsal dönüşümün etkisiyle, 1927 yılında Paris'e giden sanatçı, André Breton ile yakınlık kurarak gerçeküstücü sanat çevresi içinde yer almaya başlamıştır ("René Magritte", 2025).

Magritte'in sanatsal üslubu, 1925'ten başlayarak 1929 yılına kadar belirgin biçimde şekillenmiştir. Kendisine sanatçı denilmesinden hoşlanmamış, resim aracılığıyla iletişim kuran bir düşünür olarak tanımlanmayı tercih etmiştir. Ayrıca felsefi metinleri yoğun biçimde incelemiş; özellikle Hegel, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ve Michel Foucault gibi düşünürlere büyük bir hayranlık duymuştur (Kojève, 2021, s. 8). Alden (1999, s. 10) ise, sanatçıdan "ressam, yazar, düşünür, satranç oyuncusu, grafik tasarımcı, dergi editörü, Charlie Chaplin aşığı, (...) klasik müzik tutkunu" olarak bahseder. Böylesine çok yönlü bir karakter şüphesiz ki zengin bir imge ve fikir dünyasına da sahiptir. Yaptığı resimlerde, kelimeleri görüntüden daha değerli bulmuş ve gerçeğin birebir temsiline dayanan, estetik kaygı barındıran geleneksel resim anlayışının kuralları dışında hareket etmiştir. Ancak yine de sanatçının sürrealizme çok yakın olan çalışmalarına baktığımızda estetik kaygının uzağında olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Biçimsel resim kurallarına uygun hareket etmiş ve çeşitli kompozisyonlarla ifade etmek istediği düşüncüyü yansıtmıştır. Buna karşın, bu çalışmalarında -ve sanatçının bütün çalışmalarında- kavramsal bir duyumsama görmek mümkündür. Bunlar dünyaya bakış açımızı değiştiren, bilmece gibi kurgulanmış, tek bakış açısının aksine yoruma açık çalışmalardır. Bunun dışında bu çalışmalardan uzak, 'resim olarak görmenin pek mümkün olmadığı' bir seri çalışma yapmıştır. Sanatçı bu seriyi 'İmgelerin İhaneti' olarak adlandırmış ve düşüncelerinde incelemek istediği felsefi sorunları ele almıştır. İlk yapmış olduğu çizimlerde pipo imgesi üzerinde durduğu 'Bu Bir Pipo Değildir' adlı çalışmasını görürüz.

Çalışmanın orijinal ismi 'İmgelerin İhaneti'dir. Burada çalışmayı tamamen anımsatmak adına bu ifadeye yer verilmiştir. Aslında 'Bu Bir Pipo Değildir' adlı bir çalışması yoktur. Bu isim popüler kültürle birlikte, özellikle Michel Foucault'un 'Bu Bir Pipo Değildir' adlı kitabının yayımlanmasıyla oluşmuştur. Sonraki çizimleri ise sırasıyla (John Berger'in de kitap kapağında yer almış olan) 'Düşlerin Anahtarı', 'Yaşayan Ayna' ve 'Çift Gizemler' şeklindedir. Bu çalışmalarda düş gibi kavramlar, yerini tamamen kavramsal bir çerçeveye bırakır. Çalışmalara genel çerçevede baktığımızda imge ve temsil öğeleri üzerinde durulmaktadır (Acar, 2011, s. 31). Aynı zamanda bunlar, sanatçının diğer çalışmalarından uzakta, biçimsel kurallara ihtiyaç duymayan formlara sahiptirler. Sanatçı, ifade etmek istediği görüşü diğer çalışmalarından ayrı şekilde daha çok basitleştirerek ifade eder. Burada alıştığımız bir kompozisyon ya da mekân algısı yoktur. Bu çalışmalar sergi salonunda sergilenmeyi bekleyen bir resmin aksine, bir felsefe kitabında ya da bir ansiklopedide bir görüşü ifade etmeyi amaçlayan bir eskiz, görselleştirme yahut karalamadır.

Sanatçının yapmış olduğu bu seriye baktığımızda kavramsallığın temel ilke halini aldığı görülür. Foucault, Bu Bir Pipo Değildir adlı kitabında, seriye yönelik yapmış olduğu incelemede tamamen kavramsal bir yol izler. Alden de (1999, s. 57) "sanatçının sanat tarihine en büyük katkısının resmi dilbilimle ilişkilendirmiş olması" olduğunu belirtir. Yılmaz'a (2013, s. 195) baktığımızda, Magritte'i dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünürlerle de bir deney alanı yaratmış, fikir vermiş bir sanatçı olarak tanımlar. Sanatçıyı 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Kavramsal Sanat'ın öncülerinden biri olarak gördüğünü ifade etmekte ancak Kavramsal sanatçıların onun adını pek anmadığının altını çizmektedir.

Kavramsal Sanat'ın ortaya çıktığı dönem (1960) Magritte'in çalışmalarına olan ilginin arttığı döneme denk gelir. Eserlerinin halk tarafından tanınmasının önemli sebeplerinden biri de resimlerinin Rock albümü kapaklarında ve diğer birçok alanda yer alması olmuştur. "Bu kapakların ilk örnekleri arasında 1969 yılı çıkışlı Jeff Beck Group albümü Beck-Ola ve L'Empire des Lumieres isimli çalışmasının kullanıldığı Jackson Browne'nin 1974 yılı çıkışlı albümü Late for the Sky vardır" ("René Magritte", 2025). Dolayısıyla böylesi bir dalgalanma sürecinde sanatçının eserlerinden etkilenmemek oldukça güç görünmektedir.

Bu bağlamda Magritte'in 'İmgelerin İhaneti' adlı eseri ile kavramsal sanat arasındaki ilişki bundan sonraki başlıklarda ele alınacaktır. Her ne kadar kavramsal sanat tanımını içeren sanat tarihi literatüründe açıkça böyle bir bağlantıya yer verilirse de bazı kavramsal sanatçıların çalışmalarının Magritte'in eserleriyle benzer düşünsel temellere sahip olması ve çeşitli yazarların da bu ilişkiye dikkat çekmesi, söz konusu bağlantının varlığını düşündürmektedir.

Yöntem

Rene Magritte'in 'İmgelerin İhaneti' adlı eserinin kavramsal sanat çerçevesinde ele alındığı bu çalışmada kapsamlı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın devamında, sanatçının söz konusu eseri geleneksel sanat anlayışlarıyla karşılaştırmak amacıyla Nicolai Hartmann'ın 'ontik çözümleme' yöntemiyle incelenmiş; ardından göstergebilimsel çözümleme ve yapısöküm yaklaşımlarına başvurulmuştur.

Bulgular

Bu bölümde Rene Magritte'in 'İmgelerin İhaneti' eserine yönelik biçimsel ve kavramsal çözümlenmeler yer almaktadır. Eser, yüzey, biçim, kompozisyon ve yazı-imge ilişkisi açısından değerlendirilmiştir. Görsel 4'te yer alan imge (pipo) ve metin (bu bir pipo değildir) göstergebilimsel açıdan incelenmiş, dil felsefesi, temsil sorunu ve kavramsal sanat ilkeleri esas alınmıştır. Eserdeki yazılı ve görsel öğeler arasındaki gerilimli yapı, yapısöküm yaklaşımıyla yorumlanmış; eserin kavramsal sanatla olan düşünsel benzeşimleri üzerinde durulmuştur.

İmgelerin İhaneti

İmgelerin İhaneti adlı seri, Rene Magritte'in başarısız denemelerinin ardından sanat anlayışında bir dönüm noktası olarak görülen şu ifadeleriyle temellenmiştir: "1925 yılı çevresinde ve ondan sonra, sadece nesnelere, görünen bütün ayrıntılarıyla çizmeye karar verdim" (Alden, 1999, s. 34). Sanatçının bu seride hedeflediği problem ise incelemek istediği felsefi bir sorun olan göstergelerdir (temsil). Sanatçı 1926 yılında, bir sözcük ile bu sözcüğün temsil ettiği kavram arasındaki ilişkiye yönelik düşüncelerini bir eskizle ifade etmiştir. Eskizde bir pipo resmi bulunmakta ve bununla birlikte toplam üç değişik formu (piponun kendisi, çizimi ve yazılı metni) temsil edilmekteydi. Ardından 1927'de 'Düşlerin Anahtarı' adlı tabloyla bu sorunsalı farklı tekrarlarla çözmeyi amaçlamıştır ("İmgelerin İhaneti", 2026). Bir süre sonra, söz konusu pipo eskizini yağlıboya tekniğiyle yeniden ele almış (Görsel 4) ve 1928-1929 yılları arasında çalışmasını tamamlamıştır (Hackler ve Gunderman, 2015, s. 1467).

Görsel 4

İmgelerin İhaneti



Not: Magritte, 1929

Resmin Reel Yapısı ve Biçim Dili

Hartman, resimde öncelikle bakmamız gereken yerin resmin ön-yapısı olduğunu belirtmektedir (Bolu-Sert ve Küpeli, 2020, s. 265). Burada resmin ön-yapısına bakmamızın sebebi, kavramsal çerçevede sorgulamalar yapabilmek ve sanatçının diğer çağdaşlarıyla olan benzerlik ve farklılıklarını ele almak olacak. Resimde kullanılan malzemeye baktığımız zaman tuval, tuval bezi/yüzeyi ve yağlıboyaı görürüz. Kuşkusuz ki bu malzeme anlayışı 1900'lü yılların malzeme anlayışıyla neredeyse birebir örtüşür ve burada malzeme olarak kavramsal bir ilişkiden söz etmek mümkün değildir. Kavramsal sanatta, geleneksel yağlıboya resimlerinden farklı olarak daha özgün ve çeşitli malzeme arayışına rastlanır. Kullanılan malzemeler yalnızca boyayla sınırlı kalmaz; fotoğraf, ready-made ve metinler gibi geniş bir yelpazeye yayılır (Bulut, 2018, ss. 69-70). Ancak Magritte bu eserinde (ve diğer bütün çalışmalarında), düşüncelerini ifade etmek için geleneksel malzemeleri tercih etmiştir.

Çalışma, yağlıboya yapıldığından dolayı kendi içerisinde birtakım biçimsel kaygılar bulunmaktadır. Öncelikle resmin tam ortasına yerleştirilmiş, olabildiğince gerçekçi şekilde çizilmiş bir pipo imgesi vardır. Bu pipo resmi, neredeyse fotoğraf olarak adlandırılabilir bir gerçekliğe, çizgiselliğe sahiptir. Resimde mekândan söz etmek mümkün olmasa da imgenin kapalı bir formda yer aldığını görürüz. Genel renklere baktığımızda kahverenginin hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Pipo formunun öne çıkması amacıyla plan, açık bir renge boyanmıştır. Piponun hemen altında ise Fransızca bir söz dizisi geçmektedir. Resimde yazının geçiyor olması (ve resmin alışagelmış biçim kurallarıyla yapılmaması) bizi geleneksel resimlerden uzaklaştırmaktadır. Magritte'in grafik tasarımıyla uğraştığını belirtmiştik. Sanatçı resimsel bir üslup yaratmaktansa grafik/afişe benzer bir tutum sergilemiştir. Bilindiği üzere grafik sanatta yazıyla resim genellikle birlikte kullanılır. Yapılan bir afişin amacı ise bir problemi anlatmak ve hedef kitleye seslenmektir. Çalışmanın genel afiş imgesinden farkı ise üzerinde bulunan yazının kolaylıkla anlaşılama durumudur (Gümüştakin, 2012, ss. 36-37). Çalışmayı afişle ilişkilendirmeye devam ettiğimizde 'Olasılıklı Öğrenme Kuramına' atıfta bulunmamız gerekmektedir. Olasılıklı öğrenme çerçevesinde yapılmış olan afişler, dar da olsa, belirli bir kitleye hitap etmektedir. Afişi okuma, bireyin içerisinde bulunduğu koşullar çerçevesindeki bakış açısıyla oluşmaktadır. Yani afiş okumanın birden fazla yolu vardır (Bedir-Erişti, 2016, s. 315). Tekrar çalışmaya döndüğümüzde bu kuramla açıklanması mümkün olsa da rahatsız edici -bilinememezliğe ait önermeler sunduğundan dolayı kuramın dışında kalır. Dolayısıyla bu bizi afiş mantığıyla yapılmış ama afiş olmayan bir fikre yöneltmektedir. Buradaki paradoksun sebebi Magritte'in afiş tasarımının gelişmesi üzerindeki etkisinden kaynaklanır. "Sanatçı afiş tasarımındaki unsurların aksine,

verilen mesajın düşünce gücünü zorlaması bakımından katkıda bulunmuştur" (Yalur, 2019, s. 145). Bu da kuşkusuz çalışmaya, bir felsefe kitabında ya da farklı bir bağlamda bir görüşü açıklamaya yardımcı bir görsel ya da bambaşka bir şey olarak bakmamızı sağlar. Sanatçının bu işiyle birlikte 'Düşlerin Anahtarı' gibi çalışmalarına baktığımızda, nostaljik bir anıyı çağrıştırmaktadırlar. İlkokulda, öğretmenlerimizin okumayı öğretmek amacıyla görselin altına onunla uyuşan yazıyı eşleştirmemizi istediğini hatırlayalım. Bu bağlamda Magritte, okuma-yazma evresinde, dilin anlamına yönelik bir tepki olarak, görselle uyuşmayan bir yazıyı ilişkilendirmeye çalışan yaramaz bir çocuk gibi hareket eder. Böylelikle sanatçının diğer işleri gibi (ya da çağdaşı ve kendisiyle aynı akımda olan sanatçıların çalışmalarının aksine) müzede sergilenecek bir tablo değil, daha sıradan bir şeyle karşılaşırız. Sanatçının kendisi de ele aldığı nesne ve bunlar arasındaki ilişkiyi illüstrasyon, kompozisyon gibi şeylerle açıklanmaması gerektiğini ifade eder. Sonuç olarak yapılan resmin, bir resim olarak değeri kalmaz, fotoğraf ya da bir enstalasyonla kurulmuş olsa dahi iletmek istediği fikri iletmeye devam eden bir organizma halini alır. Bu fikir de bizi malzemenin önemsizleştiği, sıradan hale geldiği, düşüncenin önemli olduğu kavramsal duyumsamaya götürmektedir.

Kavramsal Boyut

Görselin kavramsal boyutunu ele aldığımızda, göz ardı edilmemesi gereken ilk unsur, sanatçının esere verdiği başlıktır. Söz konusu başlık 'İmgelerin İhaneti' şeklindedir. Kuşkusuz eser hakkında yetersiz bilgiye sahip olmak, bu başlığı anlamlandırmayı oldukça güçleştirmektedir. Sanatçının bu resminin yanı sıra diğer çalışmalarına verdiği başlıklar da benzer niteliktedir. Bu tercihin ardındaki sebep, sanatçının "yaptığım resimlerdeki başlıklar, herkesin şaşkınlıktan kaçmak için alışılmış düşüncenin hitap ettiği tanıdık bölgeye resimlerimi atamasını engelleyecek şekilde seçiliyor" olmasıdır (Alden, 1999, s. 67). Magritte, çağdaşlarının veya kendisinden önceki sanatçıların aksine, eser isimlerini yalnızca tanımlayıcı unsur olarak değil; düşünsel içeriği derinleştiren ve yorum alanını genişleten bilinçli birer kavramsal araç olarak yapılandırmıştır. Sanatçı, bizi bir çözümlene yerine labirentin ortasına atmak için kurgunun başını dahi kullanmıştır. Burada 'kurgunun başı' olarak nitelendirdiğimiz şey çalışmanın başlığı yani 'İmgelerin İhaneti'dir.

İkinci aşama ise imgenin altında yer alan yazıdır: -bu bir pipo değildir-. Son derece gerçekçi bir biçimde çizilmiş imgenin hemen altında, onu inkâr eden bir söz dizisi bulunmaktadır. Bu ikili inkâr yoluyla labirent -ya da Magritte'in deyişle meydan okuma- devam etmektedir. Şimdi, sanatçının eserindeki bu bilinmezliğe dair yaptığı farklı bir açıklamaya göz atalım:

İnsanlar birtakım nesnelere hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabiliyorlar, ama iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin karşısında ne düşünmesi gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek, onları belli anlamlar aramaya itiyor...Yaslanacakları bir şey olsun istiyorlar. O boşluk duygusundan kurtulabilmek için tutunacakları güvenli bir dal bulmaya çalışıyorlar. Simgesel anlamlar arayanlar, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden geçiriyorlar...Oysa o gizemi sezenler bambaşka bir tepki veriyorlar resme. Onlar, başka sorular soruyorlar... (Antmen, 2014, s. 141).

Bu yaklaşım 'heterotopik' olarak nitelendirilmektedir. Kavramın karşıtı ise ütopyadır. Ütopyalar bir avunma sağlar ve gerçek yerleri olmamasına rağmen kendilerini açık gösterdikleri fantastik, dingin bir bölge vardır. "Heterotopialar ise rahatsız edicidirler ve belki de bu durumun nedeni, bunu ve şunu adlandırmayı olanaksız kılmaları: adları paramparça ve karmakarışık etmeleri; sözdizimini ve sözcükleri yıkıma uğratarak dilin altını oymalarıdır" (Kojève, 2021, ss. 10-11). Dolayısıyla söyleme dayanan ütopyanın aksine, sözcükleri kurutan ve onların yolunu kesen, dilin kaynağına karşı çıkan heterotopiaları tercih etmektedirler. Bunun kaynağı ise Saussure'cü dilbilimle ilişkilidir. Bu yaklaşıma göre sözcükler, şeylerin kendilerine gönderimde bulunmazlar. Kategoriler halinde planlanmış dilde, örnek olarak 'köpek' sözcüğü gerçek hayvan olarak köpeğe ait değil, onu diğer hayvan veya şeylerden ayırması amacıyla kavramsal bir anlam taşımaktadır. Çalışmanın kendisine döndüğümüzde plastik öğelerle birlikte oluşmuş olan pipo imgesinin pipo olmadığını, sadece bir desen olduğunu görürüz. Üstelik bu gerçek bir nesne bile değildir, dolaylı yoldan pipoya benzemektedir. Saussure'cü dilbilimde canlı nesnenin bile kendisiyle özdeşleştirilmiş sözcükten olabildiğince uzak olduğunu düşünürsek, buradaki desenin "pipo" imgesinden ne kadar uzakta olduğunu kavramak kolaylaşır. Bu noktada sanatçı bu durumu çözmek için çabalama ve olmadık yerde sorun çıkarmaktadır. Ancak söz konusu olayın hemen ardından resimde ne olduğuna dair bir soru sorulduğunda genel ve yaygın düşüncenin etkisiyle bu bir pipodur cevabını veririz (Kojève, 2021, ss. 10-11). Resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipoyu imlemektedir (Lynton, 1982, s. 184).

Foucault (2021, ss. 32-35), verdiğimiz cevabın özüne doğru giderek alışagelmış bir boyunduruğa atıfta bulunur. Batı resminde, on beşinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar iki ilkenin egemenliği olduğunu iddia eder. Bunlardan birincisi plastik canlandırma ve dilsel gönderim arasında ayrılık olduğunu savunur. Bu iki sistem ne birbirinin içine girebilir ne

de birbiri içinde erir. Dolayısıyla aralarında bir boyun eğme ilişkisi olmak zorundadır. Ya metin, görüntünün egemenliğindedir ya da görüntü metnin egemenliğindedir. Ancak söz konusu durum Magritte'le söküme uğratılır. Dolayısıyla sanatçının yapmış olduğu çalışmada yapısökümle karşılaşırız. Yapısöküm Fransız felsefeci Jacques Derrida'yla (1930-2004) ilişkilendirilen bir yaklaşımdır. Filozof, dilin daha az düzenli bir olgu olduğunu ve yapısalılıkta olduğu gibi bunu düzene koymayı yetkeci bir durum olarak nitelendirmiştir. Bu bağlamda çiftli ilişkiler (kadın-erkek gibi) eleştirilerek bir terimin öbür terim karşısında ayrıcalık tanımını engellemektedir (Rutli, 2016, ss. 57-58). Plastik sanatlarda ise "yazı ve iş arasındaki hiyerarşinin tersyüz edilmesi amaçlanır" (Yıldız, 2019, ss. 39-40). Tekrar çalışmaya döndüğümüzde, bir pipo olduğunu iddia eden desen, plastik bir unsur olarak yer almaktadır. Herhangi bir yerde 'bir pipo olmadığını iddia eden yazı' ise yazınsal bir unsurdur. Gözümüz ikisinin birbiri arasında yaptığı kaçınılmaz bir savaşla karşı karşıya gelmekte ve iki öge de egemenliğe dair hak söyleminde bulunmaktadır. Dolayısıyla burada sanatçının geleneksel anlayışlardan ayrı olarak boyunduruğun olmadığı resimsel/yazınsal bir dil oluşturduğunu görürüz. Magritte, hem kelimelerin hem de imgelerin, insanların onları kullanma ya da kontrol etme eğiliminden kaynaklanan anlam yüklerinden kurtulabileceğini ortaya koyarak dile ilişkin özgürleşme fikrine vurgu yapmıştır (Kozlu ve Benuğur, 2014, s. 245). Dolayısıyla sanatçının dil ve nesne gösterimleri üzerinden oluşturduğu bu çalışması -ve buna benzer diğer çalışmaları-O'nun, döneminin sanat ve estetik anlayışının dışında kaygılar ile çalıştığını göstermektedir.

Farklı Bir Duyumsama

Sanatçının öne sürmüş olduğu bu dili farklı bir açıdan ele almak gerekir. Sanat tarihine baktığımızda bir resmin oluşturulması ve çözümlenmesi sürecinde çeşitli eğilimlerin var olduğunu görürüz. Bu sürecin ilerleyen aşamalarında ise bazı sanatçılar, figürasyondan ve temsilin kendisinden kaçınmaya çalışmıştır. Bu noktada Deleuze (2009, s. 40), figürasyonu aşmanın iki temel yolu olduğunu söylemektedir. Biri duyumsama, diğeryse soyut biçimdir. Bu doğrultuda duyumsamayı ifade eden ve onun önemini belirten kişi olarak Cezanne'a atıfta bulunur. Cezanne'nin resimlerinden bahsederken duyumsamanın ışığın ve rengin bedenden kurtulmuş oyununda değil, tersine bedeninin içerisinde (bir elmanın gövdesi içerisinde) olduğunu ifade eder. Renk bedende, duyumsama bedendedir. Tabloda resmedilmiş olan bedendir; nesne olarak temsil ediliş şekliyle değil, böyle bir duyumsamayı uyandıracak şekilde yaşanmasıyla (Lawrence'ın "Elmanın elmamsı varlığı" sözüyle ifade ettiği şey budur) ifadelerine yer verir. Bu bağlamda diğer figüratif ve soyut anlayışların bu duyumsamayı veremediğini, sadece beyne yönelik bir eylem barındırdıklarını, tek ve aynı düzeyde

kaldıklarını belirtir. Söz konusu durum plastik öğelerle yapılmış olan resmin, nesnenin kendisine benzemektense, farklı ve özgür bir varlık olarak varoluşuyla ilgilidir (Deleuze, 2009, ss. 40-43). Magritte’de piponun gerçek pipodan dahi uzak olduğunu ve farklı bir varlık halini aldığını belirtmiştik. Aynı zamanda nesnenin kendisine yönelik bir egemenlik kaygısı bulunmamaktaydı. Bununla birlikte ortaya onu inkâr eden bir yazı girdiğinde Magritte’nin çalışması bizi kavramsal bir duyumsamaya götürür. Burada biçimsizleştirme sürecini, anlamın yok oluşuyla görürüz. Renk ve diğer biçim unsurları nesneye kimlik verir ancak bu kimlik -Deleuze’nin vermiş olduğu figürasyondan kaçışın iki yolundan biriyle değil, üçüncü başka bir yaratım yoluyla- yazıyla birlikte kimliksizleşir. Bu noktada Deleuze’un belirttiği noktalardan farklı bir noktaya eğilir ve yeni bir yol oluşturur. Böylelikle Magritte’i tuval-resim aralığında düşünen; temsile dayalı resimler yapan veya temsilin kendisinden kaçınan sanatçılardan ayırmamız gerekir. Magritte’de figürasyonu aşmak, temsilin kendisini çağrıştıran imgeyi reddetmek gibi basit veya karmaşık bir işlemdir. Böylece, bu durumu temel problem haline getirmiş sanatçılardan farklı bir sürece girer.

Pipo, Sandalye ve Bayrak

Dinler (2020, s. 58), Magritte’in “çalışmalarının düş bilmecesi, farklı disiplinlerden faydalanması, edebi nitelikteki sözcükleri ve imgeler arasında yarattığı sihirli dünyada sanatçıyı kavramsal bir ressam olarak görmeye başlayabiliriz” ifadelerine yer vermektedir. Sanat tarihinde kavramsal süreci yakalamış olmasına rağmen ne öncülük etmiş bir sanatçı olarak değerlendirilmiş ne de kavramsal sanatçılar tarafından sahiplenilmiştir. Bu durum, Magritte’in İmgelerin İhaneti adlı eseriyle benzer düşünsel temele dayanan kavramsal çalışmaların varlığı göz önünde bulundurulduğunda daha da dikkat çekici bir hal almaktadır. Resimdeki pipo ve yazının, temsil sorununu ele aldığını ifade etmiştik. John Berger de sanatçının Düşlerin Anahtarı adlı yapıtında bu ilkeye dikkat çekerek gördüklerimizle bildiklerimiz arasındaki ilişkinin asla durulmayacağını vurgulamaktadır. Magritte yapmış olduğu bu çalışmanın bir serisinde, at, saat, kuş ve valiz imgelerini resimlemiş ve alt taraflarına -valiz dışında- onlarla uymayan açıklamalara yer vermiştir. Atın altına kapı, saatin altına rüzgâr, sürahi -ya da kapının- altına kuş yazmıştır. “Dünyanın güneşe arkasını dönmekte olduğunu biliriz. Ne var ki bu bilgi, bu açıklama gördüklerimize uymaz hiçbir zaman (...) Magritte de sözcüklerle görünen nesnelere arasında her zaman var olan bu uçurumu yorumlamıştır” (Berger, 2020, ss. 7-9).

Şimdi de Joseph Kosuth’un Bir ve Üç Sandalye adlı çalışmasını hatırlayalım. Sanatçı bir sandalyenin üç (gerçeği, yazılı hali ve baskı fotoğrafı) formunu içeren bir enstalasyon çalışması sunmaktaydı. Bu süreçle birlikte nesnenin temsiline ya da açıklamasının o nesneyle olan ilişkisine dair bir problem oluşturuyordu. Bedir-Erişti’nin (2020, s. 182) çözümlemesine baktığımızda da bu süreci Saussure’nin gösteren ve

gösterime dayalı göstergeler sisteminin bir yansıması olarak değerlendirmekte, “sandalyenin fotoğrafı, nesne olarak kendisi ve kavramsal olarak tanımı aslında aynı değildir ve her biri farklı özelliklere sahiptir ve her biri izleyici tarafından farklı şekilde okunmaktadır” ifadelerine değinmektedir. Bu açıklamayı kolaylıkla Kosuth’un ‘Bir ve Beş Saat’, ‘Bir ve Üç Masa’ adlı yapıtlarına da yapmak mümkündür. Dolayısıyla sanatçının Magritte’le benzer düşüncüyü farklı malzemelerle verdiğini görürüz. Aralarındaki fark, ele aldıkları sorunları geleneksel ya da çağdaş sanat malzemeleriyle yorumlamalarıdır. Ancak ortaya koydukları düşünceler, köklü bir dönüşümden ziyade benzer bir nitelik taşımaktadır. Buna rağmen Kosuth’un Magritte’den etkilendiğine dair doğrudan bir atıfta rastlanmamış, bazı kaynaklarda Kavramsal sanatın dilsel doğasını ilk sorgulayan sanatçı olarak Kosuth’a atıfta bulunmaktadır. Bu durumu Gombrich’in aşağıdaki ifadesi ile değerlendirmek yerinde olacaktır:

Kosuth, sanatın dilsel doğasını sorgulayan ilk sanatçıdır. Sözlükler, temsil edilmiş biçimleriyle bilgiyi ve kavramı meydana getirirler. Sandalyenin sözlük tanımını okuyan izleyici, sözcükleri doğrudan fiziksel ahşap sandalye veya fotoğraftaki sandalyeyle ilişkilendirir. Tek başına okunduğunda ise bu tanım diğer sandalyelerle ilgili başka deneyimleri de çağrıştıracaktır (Gombrich, 2017, s. 503).

Gombrich’in dil ve sanat ilişkisini ve kavramsal boyutu ilk sorgulayan kişi olarak Kosuth’u işaret ettiği görülmektedir. Magritte’le ilgili bilgi verirken de “Düşlerin Anahtarı” adlı çalışmasına atıfta bulunarak sürrealist yönüne vurgu yaptığı görülmektedir. Magritte’ in dil ve sanat arasında oluşan algılara yönelik sorgulamalarına değinmediği görülmektedir. İmgelerin İhaneti adlı çalışma 1928-1929 yılında, Bir ve Üç Sandalye ise 1965 yılında yapılmış olup aralarında 36-37 yıl bulunmaktadır. Her iki çalışma da temsil olgusu üzerine eğilmişken, ‘sanatın dilsel doğasını sorgulayan ilk sanatçı’ ünvanı Joseph Kosuth’a atfedilmiştir. Koca (2017, ss. 99-100) ise “İmgelerin İhaneti isimli çalışmasında Kosuth’ta olduğu gibi Magritte’de de temsil kavramıyla karşılaşırız.” ifadelerine yer vererek kavramsal sanatla birlikte gerçeklik algısının değiştiğini ve bu dönüşümün öncüsü olarak Rene Magritte’in gösterilebileceğini belirtmektedir.

Acar (2011, s. 32), 1960’larda öne çıkan sanatçılardan Jasper Johns’a vurgu yaparak Magritte’in keşfine dair bir ifadeye bulunmaktadır. Johns, Robert Rauschenberg ile birlikte modern soyut resimden Pop Sanat ve Kavramsal Sanat arasındaki geçiş sürecinde etkili olmuş ve Neo-Dada akımıyla anılmıştır. Bayrak imgelerini kullanarak bir dizi çalışma üretmiştir. Sanatçının başarısı arttıkça ulusal düzeyde bayrak imgesiyle alay ettiği düşünülmüş ve tepki görmüştür (Uz ve Abul, 2017, s. 73). Bu bağlamda, bir çalışmasının altına yazdığı şu ifade dikkat çekicidir: ‘Is it a flag or is it a painting?’ / ‘Bu bir bayrak mı yoksa resim mi?’ Burada temsiliyet meselesini sorguladığı görülmektedir. Johns, tuval üzerindeki

imgenin bir bayrak mı yoksa bir resim mi olduğunu sorgularken izleyici olarak bizler, bu soruya “Bu bir bayrak değil, bayrak resmidir” şeklinde yanıt vermek durumunda kalırız.

Tartışma ve Sonuç

Bu araştırmada Rene Magritte’in yaşamın gerçeklikleri üzerine yaptığı felsefi sorgulamaları ‘İmgelerin İhaneti’ adlı eseri üzerinden gerçekleştirirken ortaya çıkan kavramsal çerçeveye dikkat çekmek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda sanatçının, ileride ortaya çıkmış olan (1960’larda) kavramsal sanatla ilişkisi sorgulanmıştır. Araştırma çerçevesinde ortaya çıkan ve tartışılan veriler şu şekildedir:

Sanatçının eserlerinde kullanmış olduğu malzemeler -tuval, yağlıboya vb.- 1900’lü yıllar ve ondan önceki yılların geleneksel malzeme kullanımıyla birebir örtüşmektedir. Dolayısıyla kavramsal sanatın özgür malzeme anlayışından farklıdır. Ancak söz konusu durum, çalışma derinlemesine incelendiğinde değişmektedir. Sanatçının eserinde kompozisyon gibi biçimsel öğeler geri plana atılmış, böylelikle geleneksel sanatların kurallarından uzaklaşmıştır. Çalışma, alışagelmış resim formlarından uzakta, afiş benzeri bir çerçeveye sahip olmasına rağmen sunduğu belirsizlik nedeniyle bu tanımla tam olarak örtüşmemektedir. Bu doğrultuda, resmin plastik yapısı mümkün olduğunca arka planda tutulmuş ve eser düşünsel alana yönelen bir ifade aracı haline gelmiştir.

Sanatçı, kendisinden önceki veya çağdaşı olan çoğu sanatçının aksine çalışmalarına verdiği isimleri dahi izleyicilerin rahatlamasını ve esere yönelik doğrudan fikir edinmelerini engelleyecek şekilde belirlemektedir. İmgelerin İhaneti adlı çalışmaya döndüğümüzde de sanatçının bu yaklaşımını sürdürdüğünü görmekteyiz. Bu yaklaşım, eserin anlamını sabitlemek yerine izleyiciyi düşünsel bir sorgulamaya yönlendiren heterotopik bir yapı oluşturmaktadır. Bu bağlamda, seyirci için yalnızca biçimsel bir sorgulamanın yeterli olmayacağı -neredeyse hiç etkili olmayacağı- ve eseri kavrayabilmek için olabildiğince düşünsel alana yönelmek gerektiği ortaya çıkmaktadır.

İmgelerin İhaneti adlı eserle birlikte geleneksel anlayışta kabul gören ‘imgenin veya yazının bir diğerine üstünlüğü’ düşüncesinin yapısöküme uğratıldığını görürüz. Söz konusu iki öğe, artık birbirine egemen konumda değil; aksine, birbirini inkâr eden ve egemenlik mücadelesi veren unsurlar olarak konumlanmaktadır. Bu inkâr sürecinde sanatçı, herhangi bir tarafın lehine bir tutum sergilemek yerine her iki öğeye de eşit mesafede yaklaşmaktadır. Böylece temsili sorgulayan ve ondan kaçış arayışında olan sanatçılar için yeni bir yönelim sunmaktadır.

Son olarak Magritte’e kavramsal sanatçılar tarafından doğrudan bir atıfta bulunulmadığı ve onun kavramsal sanatla

olan olası bağlantısının (sanatın dilsel doğasını sorgulayan yaklaşımının) üzerinde durulmadığı görülmektedir. Kavramsal sanatçılara baktığımızda Saussure’cü dilbilim çerçevesinde çeşitli çalışmalar gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu çalışmaların bazıları, Magritte’in eserleriyle belirli açılardan benzerlik göstermekte olup temel olarak malzeme açısından farklılık göstermektedir. Bu doğrultuda, sanatçının kendisinden sonra ortaya çıkan kavramsal sanat anlayışlarını etkilediği ve bu alana katkı sağladığı göz ardı edilmemelidir. Dinler (2020) tezinin sonuç bölümünde sanatçının gündelik nesnelere sanatsal bağlamda yeniden ele alarak onlara yüklenen anlamların ötesinde bir kavramsallık oluşturduğunu ifade etmekte; bu noktada Magritte’nin Pop Art, Neo-Dada gibi sanat akımlarıyla ilişkili olduğunu ve bu akımlara öncülük ettiğini belirtmektedir.

Bu değerlendirmeler doğrultusunda, Magritte’in eserlerinin yalnızca kendi döneminin sanatsal bağlamında değil, sonraki sanat anlayışlarıyla da ilişkili olarak ele alınması gerektiği görülmektedir. Onun biçim ve anlam arasındaki ilişkiyi sorgulayan yaklaşımı, sanatın kavramsal yönüne duyulan ilgiyi beslemiş ve çeşitli sanat akımlarına ilham kaynağı olmuş olabilir. Dolayısıyla, Magritte’in sanatı, yalnızca sürrealist bağlamda değil, kavramsal ve çağdaş sanat tartışmalarında da yeniden ele alınmaya değer bir alan olarak öne çıkmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that he did not use an AI-powered application for this study.

Kaynaklar

- Acar, L. (2011). *Gerçeküstüçülük (Sürrealizm) ve Türk resim sanatına yansımaları* (Tez No. 296739) [Yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Akarsu, P. (2010). *Sürrealizm ve rüya* (Tez No. 261483) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Alden, T. (1999). *The essential Rene Magritte*. Harry N. Abrams. (In English).
- Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (6. baskı). Sel Yayıncılık.

- Bedir-Erişti, S. D. (2016). Görsel algı kuramlarına göre reklam içerikli tasarımların değerlendirilmesi. *Art-e Sanat Dergisi*, 9(17), 313-342. <https://izlik.org/JA76ZN85JU>
- Bedir-Erişti, S. D. (2020). Görsel kültür ve sanat eğitimi. S. Tuna ve A. O. Alakuş (Eds.), *Görsel sanatlar öğretimi* (ss. 157-207) içinde. Nobel Yayınları.
- Berger, J. (2020). *Görme biçimleri* (3. baskı). (Y. Salman, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Bolu-Sert, H., & Küpeli, A. E. (2020). Vincent Van Gogh'un "Patates Yiyenler" Adlı tablosunun ontolojik çözümlemesi. *ASOS Journal*, 8(105), 263-276. <https://doi.org/10.29228/ASOS.43427>
- Bulut, Ş. (2018). Güncel Sanatı (kavramsal) anlamaya çalışmak. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(1), 69-76. <https://doi.org/10.22252/ijca.425836>
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın mantığı*. (C. Batukan ve E. Erbay-Nahum, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Demirarslan, D., & Demirarslan, O. (2021). Salvador Dali, Sürrealizm ve mobilya. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 6(2), 735-766. <https://doi.org/10.26835/my.949465>
- Dinler, G. D. (2020). *René Magritte üzerinden gelişen sanat eğilimleri* (Tez No. 615727) [Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Foucault, M. (2021). *Bu bir pipo değildir* (20. baskı). (S. Hilav, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2017). *Sanatın tüm öyküsü* (S. Farthing, Ed.). (F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Gümüştekin, N. (2013). Rengin bir grafik tasarım ürünü olarak afişe katkısı: Tarihsel bir inceleme. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (9), 35-50. <https://izlik.org/JA26KF32DM>
- Hackler, P. C., & Gunderman, R. B. (2015). The Treachery of Images. *Academic Radiology*, 22(11), 1467-1468. <https://doi.org/10.1016/j.acra.2015.06.014> (In English).
- İmgelerin ihaneti. (2026, Şubat 9. *Vikipedi* içinde. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti
- Koca, B. (2017). Kavramsal sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(2), 97-103. <https://doi.org/10.22252/ijca.370910>
- Kojève, A. (2021). *Hegel felsefesine giriş* (7. baskı). (S. Hilav, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Kosuth, J. (1965). *One and three chairs* [Installation]. Moma: The Museum of Modern Art, New York, United States. <https://www.moma.org/collection/works/81435> (In English).
- Kozlu, D., & Benuğur, Ş. (2014). Çağdaş sanatta görsel ve kavramsal bir imge olarak yazının kullanımı. *Art-e Sanat Dergisi*, 7(14), 233-263. <https://doi.org/10.21602/sgsfsd.39186>
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. (D. Zaptçioğlu, Çev.). Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu* (2. baskı). (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Lawrence, W. (2020). *On view* [Exhibition]. Regen Projects, Los Angeles, United States. <https://www.regenprojects.com/exhibitions/lawrence-weiner11> (In English).
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). Remzi Kitapevi.
- Magritte, R. (1928). *The lovers II*. Renemagritte. <https://www.renemagritte.org/the-lovers-2.jsp> (In English).
- Magritte, R. (1929). *The treachery of images* [Oil on canvas]. In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images (In English).
- Miro, J. (1933-1934). *Manzara resmi* [Resim]. Nelson Rockefeller Özel Koleksiyonu, ABD. <https://www.joan-miro.net/hirondelle-amour.jsp>
- Özeskici, E. (2019). Sanatta fikirsal, anlamsal, biçimsel ve estetik değişimler. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sanat ve Tasarım Özel Sayısı, 91-99. <https://izlik.org/JA89DX57UJ>
- René Magritte. (2025). *Vikipedi* içinde. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Magritte
- Rutli, E. E. (2016). Derrida'nın yapı sökümü. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (5), 49-68. <https://izlik.org/JA65CG49BL>
- Tanyel, Ç. (2015). *Kavramsal Sanat uygulamalarıyla öğrencilerin sanatsal ifade biçimlerinin geliştirilmesine ilişkin bir eylem araştırması* (Tez No. 385587) [Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Uz, A., & Abul, D. (2017). Jasper Johns'un eserlerinde popüler kültür imgeleri. *Journal of Awareness*, 2(3s), 69-80. <https://izlik.org/JA85YP39ZJ>
- Williamson, L. (2017). When is a drawing of a pipe not a pipe. *Huma Art*, 1-5. https://www.academia.edu/36353375/When_is_a_Drawing_of_a_Pipe_not_a_Pipe_An_analysis_of_Rene_Magrittes_Ceci_nest_pas_une_pipe?auto=download (In English).
- Yalur, R. (2019). René Magritte'in Sürrealist tavrının afiş tasarımına etkisi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(10), 145-152. <https://izlik.org/JA75HW66UT>
- Yıldız, K. (2019). *Resim sanatında derrida etkisi: Yapı söküm* (Tez No. 581820) [Yüksek lisans tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne* (2. baskı). Ütopya Yayınları.

David Popper İki Viyolonsel 15 Etüt Op. 76 Kitabına Yönelik Teorik ve Armonik Analizler

Theoretical and Harmonic Analyses of David Popper's 15 Etudes for Two Cellos, Op. 76

Ali KALKAN ¹ 

¹ Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi, Müzik ve Güzel Sanatlar
Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi
Bölümü, Ankara, Türkiye

Öz

Bu çalışmada David Popper 'in iki viyolonsel için bestelediği 15 etüt op. 76 kitabı incelenmiştir. Araştırma, nitel bir modelde olup betimsel bir araştırma olarak gerçekleştirilmiştir. Veri toplama sürecinde belge ve doküman incelemesi kullanılmış, analiz bölümünde ise müzik teorisi kapsamında tonalite, modülasyon, altere ses kullanımı ve derece kullanımı gibi konular detaylı olarak ele alınmıştır. Özellikle etütlerde kullanılan armonik oluşumlar ve tercih edilen modülasyon varyasyonları notalar üzerinde derece olarak incelenerek teorik analiz yapılmıştır. Popper, eserlerinde genellikle majör dizileri tercih etmiş ve minör dizileri ya da geçişleri majör tonalitelere kullanmıştır. Etütlerde altere ses geçişlerinin sıkça kullanıldığı ve zengin bir yapıya sahip olduğu belirlenmiştir. Etütlerin ses alanı kullanım aritmetik ortalaması 29 semiton olarak belirlenmiştir. En dar ses alanı genişliği 26 semiton iken en geniş ses alanı genişliği ise 40 semiton olarak kaydedilmiştir. Modülasyonlara sıkça yer verilen etütlerde, farklı tonaliteler ve geçişler kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Popper Etüt, Müzik Teorisi, Armonik Analiz, Çalgı Eğitimi

ABSTRACT

In this study, David Popper's book of 15 études, Op. 76, composed for two cellos, has been examined. The research was conducted using a qualitative model and carried out as a descriptive study. Document and literature review were used during the data collection process, and in the analysis section, topics such as tonality, modulation, the use of altered notes, and the use of degrees were discussed in detail. Harmonic formations used in the études and the preferred modulation variations were analyzed theoretically by examining the notes in terms of degrees. Popper generally preferred major scales in his works and used minor scales or transitions within major tonalities. It was determined that altered note transitions were frequently used in the études, contributing to a rich structure. The arithmetic mean of the pitch range usage in the études was found to be 29 semitones. While the narrowest pitch range width was 26 semitones, the widest was recorded as 40 semitones. The études frequently featured modulations, incorporating different tonalities and transitions.

Keywords: Popper Etudes, Music Theory, Harmonic Analysis, Instrumental Education

Giriş

Çalgı eğitiminde etüt kitaplarının çok önemli bir yeri vardır. Bu kitaplar müzik eğitimi tarihinde oldukça geniş bir yere sahiptir. Fakat etüt kitaplarının günümüzdeki anlamıyla ortaya çıkışı ve yaygınlaşması 1900'lü yılların başlarına tekabül etmektedir. 1400'lü yıllarda matbaanın icadı ve sonraki dönemlerdeki teknolojik gelişmeler ile müzik yayıncılığı da yeni bir boyut kazanmıştır. Müzik bilimi yüzyılımızın ilkyarısında büyük bir gelişme göstermiştir. Bu gelişme yalnız bilgi hazinesini genişletme ve araştırma alanlarında değil, hiç de küçümsenmeyecek bir önemi olan halka yayma alanında da olmuştur (Hodeir, 1971).

Barok dönemden sonraki klasik, romantik dönem ve çağdaş dönemde müzik ve çalgı eğitimi belli bir seviyeye kadar gelmiştir. Bu süreçten sonraki dönemlerde ve özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru icracılara ve çalgı eğitimi alan öğrencilere yönelik teknik ve müzikal becerileri geliştiren kitapların önemi git gide artmaya başlamıştır (Gül ve Dilber, 2019).

Yaşadığı dönemde ön planda olan müzik eğitimcileri ve çalgı virtüözleri hem kendilerinin hem de öğrencilerinin teknik ve müzikal yeteneklerini geliştirmek için farklı türlerde ve stillerde kitaplar ve çalışmalar oluşturmuşlardır (Meng, 2022). Örnek vermek gerekirse; Frederic Chopin'in piyano için "12 etüt çalışması, j. s. Bach'ın viyolonsel süitleri, Paganini'nin ve Piatti'nin kapisleri çalgı eğitiminde teknik gelişimine yönelik yazılmış önemli çalışmalardan bazılarıdır



Geliş Tarihi/Received 11.06.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 09.03.2026
Son Revizyon/Last Revision 10.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted 12.03.2026
Yayın Tarihi/Publication Date 30.03.2026

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Ali KALKAN

E-mail: ali.kalkan@mgu.edu.tr

Cite this article: Kalkan, A. (2026). Theoretical and harmonic analyses of David Popper's 15 etudes for two cellos, Op. 76. *Art Vision*, (56), 159-169.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1717830>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren etüt kitapları daha düzenli ve sistematik bir şekilde oluşturulmuş ve günümüze kadar kullanılmaya devam etmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmanın amacı klasik keman etütlerinden (özellikle Rudolphe Kreutzer'in 42 Etüt'ü gibi pedagojik repertuvarlardan) öğrenen bir derin öğrenme modeli kullanarak yeni keman etütleri üretmek ve bu yaklaşımın hem müzikal stil benzerliği hem de pedagojik kullanım potansiyeli açısından uygulanabilirliğini incelemektir (Zhang, 2023).

Viyolonselde Etüt Çalışmaları

Etüt, çalışarak ve araştırarak bir çalgı (ya da ses) güçlülüğü artırmak ve tekniği geliştirmek amacıyla belli bir konu ele alınarak yazılmış parçalardır (Cangal, 2004).

Yaylı sazlar ailesine ait olan viyolonsel gerek teknik yapısı gerekse pedagojik süreçlerdeki işleviyle müzik eğitimi açısından özel bir konumda yer almaktadır. Viyolonsel öğretiminde kullanılan etüt ve ders kitapları, yalnızca teknik beceri geliştirme amacı taşımaz; aynı zamanda öğrencinin çalgıya yönelik bütüncül bir algı oluşturmaya katkı sağlar. Diğer yaylı çalgılardan farklı olarak viyolonsel, farklı teknikleri ve becerileri gerektiren çalım biçimleriyle dikkat çeker. Özellikle yay kullanımı, farklı anahtarları (fa, do ve sol) aynı anda okuyabilme gerekliliği, sol elde pozisyon geçişleri ve yaylı sazlar arasında yalnızca viyolonselde görülen başparmak (pus) pozisyonu, bu çalgıya yönelik etüt ve metot çalışmalarının çeşitlenmesine neden olmuştur (Nakipbekova, 2020).

Viyolonsel etütleri, öğrencilerde belirli kazanımları hedefleyen sistematik çalışmalardır. Sağ ve sol el tutuşunun gelişimi, pozisyon yerleştirme ve konforlu çalma becerisi bu çalışmaların temel yapı taşları arasındadır. Aynı zamanda, hızlı çalabilme yani acelite becerisi, parmak ve bilek koordinasyonunu eş zamanlı olarak geliştirir. Bu kazanım, karmaşık pasajlarda doğru tını elde edebilme becerisiyle birleştiğinde, müzikal ifadenin kalitesini doğrudan etkiler (Gorgoretti, 2013). Bu bağlamda etüt çalışmaları yalnızca teknik becerilerle sınırlı kalmaz; öğrencinin ifade gücünü de artırarak sahne deneyimine hazırlık işlevi görür (Welbanks, 2017).

Etüt çalışmaları aynı zamanda öğrencinin repertuar bilgisini çeşitlendirmesine katkıda bulunur. Farklı türlerde yazılmış etütler sayesinde öğrenci, tonalite, biçim ve armonik yapı açısından zengin bir içeriği deneyimler. Bu durum, yalnızca teknik değil; aynı zamanda teorik ve sezgisel gelişimi de destekler. Etütlerde yer alan tonal çeşitlilik, modülasyon geçişleri, ölçü türleri, müzikal ifade işaretleri ve tempo farklılıkları gibi öğeler, öğrencinin donanım düzeyini bütüncül biçimde yükseltir.

Tüm bu bilgiler ışığında viyolonsel etütleri, öğrencinin

yalnızca teknik kapasitesini değil, müzikal yorum becerisini ve estetik farkındalığını da geliştiren temel kaynaklardır. Farklı seviyelere uygun etüt kitapları ile yürütülen sistematik çalışmalar, nitelikli bir viyolonsel eğitiminin ve başarılı bir icracılığın ön koşulu olarak değerlendirilebilir.

David Popper

Müziyen bir aileden gelen David Popper, 16 Haziran 1843 yılında Çekoslovakya'nın Prag şehrinde dünyaya geldi ve babası Angelus Popper'in iki sinagogda koro şefi olarak görev aldığı bir Yahudi cemaatinde büyüdü (Nardemir, 2021). Müzik yaşamının büyük bir bölümünü viyolonsel eğitmeni olarak geçirmiştir. Yaptığı çalışmalar arasında konçertolar, etütler ve piyano için uyarlamalar vardır. Popper 'in viyolonsel çalışmaları öğrencilerin teknik becerilerini geliştirmek için viyolonsel eğitimcileri tarafından kullanılmaktadır. Popper ayrıca eserlerinde kullandığı çağdaş armonik ve teorik uygulamalarıyla bestelemiş olduğu etüt ve eserlerde farklı bir profile sahiptir (Silva, 2015).

David Popper 2 Viyolonsel 15 Etüt Çalışması

Çalışmanın odağı yer alan David Popper in iki viyolonsel için yazmış olduğu 15. etüt kitabı, viyolonsel icracılarına ve öğrencilere farklı teknik kazanımlar sağlar. Farklı tempolarda ve tonalitelere oluşturulan kitap, farklı pozisyonlarda parmak egzersizleri, yay çalışmaları, iki sesli pasajlar ve aynı etüt içerisinde zaman zaman değişen tonalitelere oluşmaktadır. Kitapta yer alan etütler de icracılar ve öğrenciler için teknik zenginlikler, seviyeyi yükseltecek zorluklar müzikal ifadeyi besleyen dinamikler yer almaktadır.

Bu çalışma, viyolonsel eğitimi literatüründe sınırlı biçimde ele alınan Popper etütlerinin teorik ve armonik anlayışını sistematik bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Literatürde etüt kitaplarının içerik analizine dair çalışmalar çoğunlukla Batı merkezli kaynaklara dayanmaktadır. Popper'in etütleri ise Türkiye'de çalgı eğitiminde sıkça kullanılmasına rağmen eserlerinin yapı, teknik içerik ve öğretimsel uygulanabilirlik açısından yeterince analiz edilmemiştir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca bir eser analizi değil; aynı zamanda bu etütlerin eğitim süreçlerinde nasıl işlevselleştirilebileceğine yönelik pedagojik bir öneri modeli geliştirmeyi hedeflemektedir.

Araştırmanın Amacı

Müzik eğitimi, yalnızca çalgı çalma becerisi kazandıran bir süreç değil; aynı zamanda bireyin düşünme, duyumsama ve kendini ifade etme biçimini geliştiren çok katmanlı bir öğrenme alanıdır. Bu bağlamda çalgı eğitiminde kullanılan etüt kitapları, teknik gelişimin ötesine geçen yapılar sunmaktadır. Özellikle armonik analiz, tonal müziğin üst düzey yorumlanmasında yönelik önemli bir adımdır (Masada ve Bunesco, 2019). David Popper'in İki Viyolonsel için yazdığı 15 Etüt Op. 76, hem pedagojik hem de müzikal açıdan dikkate

değer bir repertuar parçası olarak öne çıkmaktadır. Bu araştırma, söz konusu etütlerin yalnızca uygulamalı değil, aynı zamanda teorik ve armonik açıdan da değerlendirilmesinin gerekliliğine işaret etmektedir. Araştırmanın temel amacı, Popper'in bu eserler aracılığıyla sunduğu tonalite, modülasyon ve çok seslendirmede tercih ettiği çok seslendirme model ve dereceleri sistematik bir çözümlemesini yaparak müzik eğitimi literatürüne kavramsal bir katkı sağlamaktır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, David Popper'in viyolonsel etütlerine yönelik yapılan armonik ve teorik çözümler aracılığıyla hem viyolonsel pedagojisine hem de genel müzik eğitimine katkı sunmayı amaçlamaktadır. Popper'in etüt kitabı, Türkiye'de ve dünyada yaygın olarak kullanılan temel kaynaklardan biridir ve viyolonsel eğitiminde en sık başvuru olan yöntemlerden biri olan etüt temelli çalışmaları temsil etmektedir. Bu bağlamda, Popper etütlerinin yapısal+ çözümlenmesi, müzikal tekniklerin daha bilinçli aktarılmasına ve öğrencilerin yorumlama becerilerinin geliştirilmesine yardımcı olabilir.

Araştırma kapsamında, özellikle tonalite içindeki geçici ses değişimlerinin analizi önemli bir yer tutmaktadır. Bir tonaliteyi oluşturan seslerin özgün işlevlerinden geçici olarak sapması, müzik teorisinde "alterasyon" olarak tanımlanır (Özgür ve Aydoğan, 2003). Bu geçici değişimlerin etütlerdeki teknik ve estetik yönü, öğrencilerin armonik farkındalıklarını artırarak daha bilinçli bir çalma pratiği geliştirmelerine imkân tanımaktadır.

Araştırma, literatürde sınırlı sayıda bulunan bu tür analiz çalışmalarına katkı sağlayarak, müzik eğitiminde sıklıkla kullanılan eserlerin pedagojik açıdan yeniden değerlendirilmesine olanak sunmaktadır. Ayrıca, eserlerin armonik ve teorik yapılarının anlaşılması, yalnızca viyolonsel çalma becerisini değil; aynı zamanda genel müziksel farkındalığı da geliştirerek öğrencilerin entelektüel ve sanatsal gelişimine olumlu katkı sağlamaktadır.

Araştırma Soruları

Bu çalışma, "David Popper iki viyolonsel 15 etüt op. 76 kitabındaki etütlerde yer alan teorik ve armonik kullanımlar ve yapılar nelerdir?" sorusuna cevap aramaktadır. Bu soru kapsamında aşağıdaki alt sorulara yanıt aranmıştır.

- Kitapta yer alan 15 etütte hangi tonaliteler kullanılmıştır?
- Etütlerde kullanılan altere sesler nelerdir?
- Etütlerin içerisinde yer alan nelerdir?
- Kitapta yer alan etütlerin tonalite ve ton değişimde benzerlikler var mıdır?
- Ölçü işareti (time signature) kullanım durumları nelerdir?

- Etütlerde kullanılan ses alanları semiton cinsinden nasıldır?

Yöntem

Araştırma Deseni

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden belgesel tarama ve betimsel içerik analizi temeline dayanmaktadır. Bu yöntem, müzik eserlerinin analizine yönelik içeriksel verilerin yapılandırılması ve anlamlandırılması için uygun bir yaklaşım olarak seçilmiştir. Özellikle etüt kitaplarının yapısal çözümlenmesinde, betimsel yöntem hem pedagojik bağlam hem de teknik yapı açısından bütüncül bir bakış açısı sunmaktadır.

Bu çalışma, Popper'in Opus 76 eserinde iki viyolonsel için bestelediği 15 etüdü müzik teorisinin farklı açılarından inceleyen, nitel modele dayalı betimsel bir araştırmadır. Nitel araştırma, tümevarım yaklaşımının hâkim olduğu, toplanan tanımlayıcı ve ayrıntılı verilerden yola çıkarak probleme ilişkin ana temaların ortaya çıkarılması, toplanan verilerin anlamlı bir yapıya kavuşturulması sürecidir (Köklü, 2002).

Çalışma Grubu

Araştırmada çalışma grubunu, David Popper'in viyolonsel eğitimi için hazırladığı Opus 76 kitabında yer alan etütler oluşturmaktadır. Söz konusu etütler, viyolonsel eğitimi sürecinde hem teknik becerilerin geliştirilmesi hem de müzikal ifadenin desteklenmesi açısından sıkça başvuru olan kaynaklar arasında yer almaktadır. Çalışmada, bu etütler armonik ve teorik açıdan ele alınarak analiz edilmiştir. Etütlerin seçilmesinde, viyolonsel eğitiminde yaygın olarak kullanılıyor olmaları, farklı zorluk derecelerine sahip olmaları ve tonal çeşitlilik sunmaları etkili olmuştur. Bu yönüyle örneklem grubu, yapılan analizlerin alan yazına katkı sağlaması açısından uygun bir zemin oluşturmuştur.

Araştırma Süreci

Çalışmanın araştırma sürecinde bestecinin çok sesli eserlerine yönelik teorik ve armonik analizleri üzerine incelemelerde bulunulmuştur. Popper'in etütlerinde ve eserlerinde kullanılan armonik, teorik stil farklılıklar ve benzerlikler saptanmıştır.

Veri Toplama Süreci

Bu araştırmada yer alan araştırmanın verileri, David Popper'in 15 Leichte Etüden in der ersten Lage, Op. 76a (Popper, 1911) viyolonsel etüt kitabında bulunan ve hem ülkemizde hem de Avrupa'da viyolonsel eğitiminde sıkça kullanılan iki viyolonsel için bestelenmiş 15 etütten elde edilmiştir. Bu bağlamda etütler, eserlerin yer aldığı tonalite kullanımı modülasyon geçişleri, alterasyonlar ve bestecinin çok seslendirme tercihleri gibi kriterler doğrultusunda veri seti elde edilmiştir. Veri setinde yer alan bu etütlerin tercih edilme gerekçesi ise Türkiye'deki viyolonsel eğitiminde bu

etütlerinin geçmişten günümüze temel kaynak olarak kullanılmasındır.

Veri toplama sürecinde belge ve doküman incelemesi temel yöntem olarak benimsenmiştir. Araştırmacı, her bir etütü armonik ve teorik açılarından sistemli biçimde incelemiş; analiz sürecinde elde edilen bulgular, yapılandırılmış alan notları hâlinde kayıt altına alınmıştır. Alan notları, belirli bir içerik ya da olguyu gözlemleyen araştırmacının, sürece dair detayları anlamlandırmak ve raporlamak amacıyla oluşturduğu betimleyici ve açıklayıcı notlardır (Büyüköztürk vd., 2014). Bu notlar, analiz sonuçlarının sistematik biçimde kodlanmasına ve yorumlanmasına temel teşkil etmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırmanın analiz bölümünde, veri setinde yer alan 15 etüdün tonalite, modülasyon, altere ses kullanımı ve eserler içerisinde derece kullanım durumları analiz edilmiş, analiz sonucu veri setine işlenen sonuçlar alana ait ifadeler ve terimlerle ayrıntılı olarak yorumlanmıştır.

Bulgular

Birinci Araştırma Sorusuna Yönelik Bulgular

Birinci alt soru kapsamında 15 etüt üzerinde yapılan analizin ilk aşamasında 15 etütün her birinin eser boyunca benimsedikleri ana tonalite ve bu bağlamda etütlerin giriş bölümlerinde ve son bölümlerdeki tonaliteleri baz alınarak tonalite analizleri yapılmıştır.

Her bir etüt, tonalite açısından analiz edilerek hangi ton merkezinde yazıldığı ve bu tonalitenin eserin genel yapısı üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Aşağıda yer alan Tablo 1’de, analiz edilen her bir etüdün yazıldığı tonaliteler sistematik bir şekilde gösterilmiştir.

Tablo 1

Etütlerin Ana Tonaliteleri

Etüt	Tonalite	Etüt	Tonalite
1	Sol Majör	9	Sol Majör
2	Do Majör	10	Sib Majör
3	Fa Majör	11	Sol Majör
4	La Majör	12	Sib Majör
5	Do Majör	13	Fa Majör
6	Sol Majör	14	La Majör
7	Re Majör	15	Re Majör
8	Fa Majör		

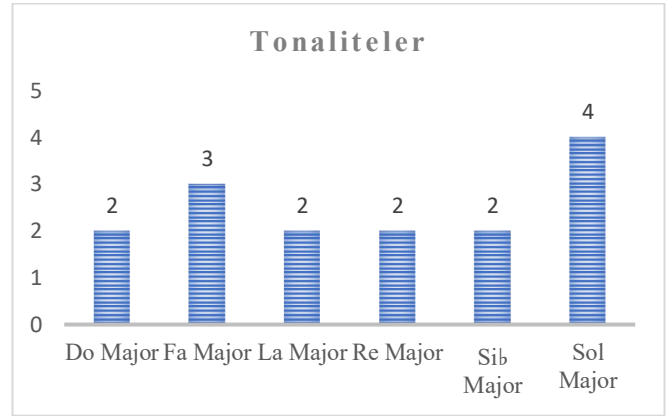
Tablo 1 incelendiğinde, etütlerde kullanılan ana tonalitelerin tamamının majör dizilerde yer aldığı görülmektedir. Bestecinin, eserlerin genel yapısını majör tonaliteler üzerine inşa ettiği; minör dizi kullanımını ise geçici ve sınırlı pasajlar ile desteklediği anlaşılmaktadır. Eserlerde tercih edilen tonalitelere dikkat edildiğinde öğrencilere teorik anlamda farklı tonaliteler ve dizilere adaptasyon sürecine yardım ederken diğer taraftan yer alan tonaliteler ile birinci

pozisyonda yer alan birinci pozisyon, açık pozisyon ve yarımınıcı pozisyon gibi birçok kazanımı elde etmeyi amaçlamaktadır. Bu eserlerdeki kazanımlar hem müzik teorisi hem de pozisyonların kullanımı ve perde alışkanlığı açısından oldukça önemli tercihlerdir.

Görsel 1’de eserler içerisinde kullanılan dizilerin dağılımı yer almaktadır.

Görsel 1

Eserlerin Yer Aldığı Ana Tonaliteler



Görsel 1’de yer alan verileri incelediğimizde bestecinin tercih ettiği dizilerin sol majör 4, fa majör 3, re majör 2, la majör 2, do majör 2 ve sib majör dizisi 2 kez kullandığı belirlenmiştir. Bu dizilerin 1 bemol, 2 bemol, 1 diyez, 2 diyez, 3 diyezli tonalitelerden ve içerisinde değiştirici işaret olmayan doğal majör dizi olan do majörden oluştuğu saptanmıştır.

İkinci Araştırma Sorusuna Yönelik Bulgular

İkinci alt soru kapsamında yer alan bu bölümde Popper’in etütlerde yer alan ana tonalite içerisinde tonalite dışı olarak kullandığı altere seslere yer verilmiştir. Bu bağlamda tonalite içerisinde kullanılan altere seslerin müzik teorisi açısından yönedikleri tonal merkezler teorik açıdan önem arz etmekle birlikte dizi içerisinde kullanılan altere seslerin pozisyon bilinci kazanma açısından kullanımı da oldukça önemlidir.

Bu kapsamda bestecinin eserlerinde kullandığı ana tonalite dışında olan altere sesler, müziğin ezgisel kalitesi ve zenginliği açısından büyük önem arz etmekle birlikte, tuşe içerisindeki dizi dışında kalan seslerin parmak pratikliği ve tonal merkez değişkenlik algısı açısından önemli kazanımlar sunmaktadır.

Tablo 2

Eserlerde Kullanılan Altere Sesler

Etüt	Tonalite	Altere Sesler
1	Sol Majör	Fa \flat / Mib / Do \sharp
2	Do Majör	Sib / Reb / Fa \sharp / Sol \sharp
3	Fa Majör	Si \flat / Mib / Reb / Sol \flat / Fa \sharp / Sol \sharp
4	La Majör	Do \flat / Sol \flat / Re \sharp / La \sharp
5	Do Majör	Sib / Fa \sharp / Re \sharp
6	Sol Majör	Fa \flat / Mib / Do \sharp / Si \sharp /

7	Re Majör	Fa \flat / Do \sharp / Sib / Sol \sharp / Re \sharp / La \sharp
8	Fa Majör	Si \flat / Do \sharp
9	Sol Majör	Fa \flat / Sib / Mi \flat / Sol \flat / Do \sharp / Sol \sharp / La \sharp / Mi \sharp
10	Sib Majör	Si \flat / Mi \flat / Lab / Reb / Sol \flat / Fa \sharp / Do \sharp / Mi \sharp
11	Sol Majör	Fa \flat / Sib / Mi \flat / Lab / Fa \sharp / Do \sharp
12	Sib Majör	Si \flat / Mi \flat / Reb / Sol \flat / Fa \sharp / Do \sharp
13	Fa Majör	Si \flat / Mi \flat / Reb / Sol \flat / Fa \sharp / Do \sharp / Mi \sharp / Si \sharp
14	La Majör	Fa \flat / Do \sharp / Sol \sharp / Sib / Mi \flat / Re \sharp / Mi \sharp
15	Re Majör	Fa \flat / Do \sharp / Sib / Mi \flat / Lab / Reb / Sol \sharp / Re \sharp / La \sharp / Mi \sharp

Tablo 2’de yer alan veriler incelendiğinde, Popper’in etütlerinde ana tonalite içerisinde yer almayam çok sayıda değiştirici işaretin (alterasyonun) kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışmada altere sesler, ana tonaliteye göre değerlendirilmektedir. Ancak burada önemli bir ayrım gözetilmiştir: Modülasyon geçişlerinde kullanılan bazı sesler, geçilecek yeni tonalitenin doğal sesleri arasında yer almaktadır. Bu nedenle, bu tür geçici alterasyonlar yalnızca ana tonalite bağlamında altere olarak ele alınmış; yeni tonaliteye geçildiği anda ilgili sesler doğal kabul edilmiştir. Popper’in tonal yapı içerisinde sıklıkla ton değiştirmesi, bu değerlendirmede dikkatli bir analiz gerektirmiştir. Özellikle tonlar arası geçişlerdeki geçici değiştirici işaretlerin, armonik bağlama göre görece olarak değerlendirilmesi, analiz sürecinin temel kriterlerinden biri olmuştur.

Tablo 2’de ilk sütunda eserlerin ana tonaliteleri diğer sütunda ise o dizi içerisinde kullanılan altere seslere yer verilmiştir. Eserleri incelediğimizde ana tonalite ve dizi dışı 1. etütte 3, 2. etütte 4, 3. etütte 6, 4. etütte 4, 5. etütte 3, 6. etütte 4, 7. etütte 6, 8. etütte 2, 9. etütte 8, 10. etütte 8, 11. etütte 6, 12. etütte 6, 13. etütte 8, 14. etütte 7, 15. etütte 10 altere ses kullanılmıştır. Eserlerde yer yer yer alan altere ses kullanımı bireye teorik açıdan tonal merkez yönelimlerini içselleştirmek ile birlikte bu seslerin kullanımıyla parmaklarının yerleşimindeki pozisyon değişiklikleri uzak ve yakın perdeler, açık pozisyon kapalı pozisyon, yarımınçı pozisyon, tam ses ve yarım ses algısı gibi becerilerin öğretilmesi amaçlanmıştır.

Üçüncü Araştırma Sorusuna Yönelik Bulgular

Modülasyon bir tonaliteden diğerine geçmektir (Yener, 1976). Tonalite içerisinde yer alan seslerin ya da perdelerin kendi içinde yetkinlikleri vardır. Eserlerin yer aldığı dizi içerisinde yer alan sesler değiştirici işaretler ve güçlü zamanlarda yer alan notaların yer değiştirmesi ile farklılaşabilir. Bu tür işlevsel farklılıklar geçici bir şekilde ise alterasyon, kalıcı olursa modülasyon olarak açıklanır. Popper Op. 76 bu yönleri ile incelendiğinde 13 etütte modülasyonların kullanıldığı 2 etütte ise kısmi kısa süreli bir modülasyon tespit edilmiştir. Yapılan modülasyonlara bakıldığında ise etütler ana tonalitelerinde başlayıp başka ton ya da tonlara geçildiği ve en son olarak ilk temaya ve ana tonaliteye dönüldüğü tespit edilmiştir.

Tablo 3

Eserlerde Kullanılan Modülasyonlar

Etüt	Tonalite	Modülasyon
1	Sol Majör	Mi Minör
2	Do Majör	Fa Majör
3	Fa Majör	Do Majör / La Minör
4	La Majör	-
5	Do Majör	Fa Majör
6	Sol Majör	-
7	Re Majör	La Minör
8	Fa Majör	Re Minör
9	Sol Majör	Si Minör
10	Sib Majör	Sol Minör / Sol Majör
11	Sol Majör	Re Majör / Sol Minör
12	Sib Majör	Sol Minör
13	Fa Majör	Sol Minör / Si Minör
14	La Majör	La Minör
15	Re Majör	-

Tablo 3’ü incelendiğinde 15 etüt içerisinde yer alan tüm etütlerde en az bir kere modülasyon gerçekleştiği görülmüştür. Eserlerde gerçekleşen modülasyon bölgeleri analiz edilerek notasyon üzerinde görselleştirilmiş ve teorik olarak açıklanmıştır. Etütlerde yer alan modülasyonlar ayrıntılı olarak aşağıda yer almaktadır.

1. Etüt

Görsel 2

1. Etüt



1. etütte yer alan modülasyon incelendiğinde ana tonalitesi sol majör olan eserin Görsel 2 ‘de görülen bölümünde sol majör kararında bir durak verip, 17. Ölçüde mi minör dizisine bir geçiş olmaktadır. 15 ve 16. ölçüde mi minöre geçiş öncesi dominant derecesi (Si Majör) veya sansıblı (yeden) sesini duyurmadan direk bir geçiş yapmaktadır. Yapılan geçiş ilgili minör tonuna yapılmasından dolayı duyuş ve teorik durum açısından bir sorun yaratmamaktadır.

2. Etüt

Görsel 3

2. Etüt



2. etütte yer alan modülasyonlar incelendiğinde, Görsel 3’de eser do majör tonunda başlayıp devam ederken 12. ölçüsünde si notasını pestleştirerek fa majör dizisinin IV

Etütte yer alan modülasyonlar incelendiğinde eser içinde yer alan modülasyonda güçlü bir geçiş söz konusu değildir. Kısa süreli fa majörün ilgili minörü olan re minöre bir geçiş durumu söz konusudur. Görsel 8’de gösterilen 19. ölçüde re minör dizisinde melodik bir çıkış ve ardından dominant derecesi olan la majörün duyurulmasından sonra uzun süreli bir seyir söz konusu değildir. Kısmi bir modülasyon olarak daha doğru bir durum söz konusudur.

9. Etüt

Görsel 9

9. Etüt



Ana tonalitesi sol majör olan 9. etüdü incelediğimizde eserin genelinde fa natürel, si bemol ve do diyez farklılıklarının aktif olarak eserde kullanılmıştır. Eser bütünsel olarak karmaşık bir armonik yapıya sahiptir. Görsel 9’da yer alan 21, 22 ve 23. ölçülerde ve diğer ölçülerde benzer kurgu devam etmiştir. Re minör tonalitesine süreklilik geçişler sürekli eserde kullanılırken ana tonaliteye geçilip tekrar re minöre modülasyonların sık tekrarlandığı bir etüttür.

10. Etüt

Görsel 10

10. Etüt İlk Modülasyon



Etütte kullanılan ilk modülasyonu incelediğimizde ana tonalitesi si bemol majör olan eserin ilgili minörü olan sol minöre bir modülasyonu olduğu görülmektedir. Görsel 10’da yer alan 4. ve 5. ölçü bölümlerinde mi natürel altere sesi ile diğer ölçüde yer alan fa diyez alter sesi ile sol minörde melodik bir yürüyüş gerçekleştirilmiştir. Alt partide yer alan sesler ile de IV-V-I kadansı ile sol minör tonalitesine geçilmiştir.

Görsel 11

10. Etüt İkinci Modülasyon



Etüttün 2. modülasyonuna baktığımızda 1. modülasyon olan sol minörde devam edilip Görsel 11’de gösterilen 18. ölçüde ölçüde sol minörün dominant (V) derecesi olan re majörde uzun bir kalış yapılarak eser sol majör tonalitesine açılmıştır. Ve eser sonunda tekrar si bemol majör tonunda karar verilmiştir.

11. Etüt

Görsel 12

11. Etüt İlk Modülasyon



Ana tonalitesi sol majör olan 11. etütte baktığımızda, Görsel 12’nin yedinci ölçüsünde re majör dizisinin sansibl sesi olan do diyez notası vurgulanarak ve alt partide yer alan sol, la notaları ile re majör dominant derecesi la majör yedili (V7) derecesi ile eserde sekizinci ölçüde re majör dizisine geçiş yapılmıştır.

Görsel 13

11. Etüt İkinci Modülasyon



Görsel 13 ‘de etüttün ikinci modülasyonunda, sol minör tonalitesine modülasyon olduğunu görmekteyiz. İlk modülasyon olan re majörden sonra do sesi tekrar natürel hale getirilmiş, mi bemol ve si bemol sesleri kullanılarak sol minör için hazırlık yapılmıştır. Görsel 13’ün son iki ölçüsünde ise dominant derecesi olan re majörde arpej yapılmış ve etüt sol minör tonalitesine bağlanmıştır. Etüt 11’in son bölümlerinde ise tekrar sol majör dizisine dönmüştür.

12. Etüt

Görsel 14

12. Etüt



12. etüt si bemol majör tonalitesinde yer almaktadır. Bestecilerin sıklıkla tercih ettikleri ilgili majör ya da minör tona yapılan modülasyon bu eserde de görülmektedir. Görsel 14’ün 24. ölçüsünde do diyez geçişi ile sol minör dominantı olan re sesine geçiş sağlanmıştır ve fa diyez sesinin kullanımı ile re majör dominant derecesinden sol minöre

hazırlanılmıştır. Eserin sonraki bölümlerinde ise tekrar ana tonaliteye dönüşmüştür.

13. Etüt

Görsel 15

13. Etüt



Görsel 15’de ana tonalitesi fa majör olan etütün modülasyon bölgesi olan 7. ölçüde fa diyez diminiyando ve re majör kullanımı ile eser dol minöre geçmiştir. Notanın ilk ölçüsünde dominant etkisi bas partisinde kullanılan mi bemol ve re sesleri ile kuvvetlendirilmiştir. Diğer ölçüde ise aynı figür tekrarlanarak modülasyon sağlanmıştır.

Görsel 16

13. Etüt



Görsel 16’da etütün ikinci modülasyonunda sol minör tonalitesinin dominant (V) derecesinden faydalanılarak 11. ve 12. re üzeri ve sol üzeri kromatik geçkiler ile si minöre bir geçiş söz konusudur. Burada önemli olan modülasyon durumu ise bas partinin hareketidir. Üst parti atonal bir figür içinde gözükse dahi bas partisinde duyurulan fa diyez majör dominant (V) konumlamaları son ölçü de si minöre geçişi oluşturmaktadır.

14. Etüt

Görsel 17

14. Etüt



14. etütün modülasyon bölgesinin yer aldığı Görsel 17’de 6. ölçünün sonunda ana tonalitesi la majör eserin su dominant derecesinde IV minör geçiş kullanılarak (re minör) la minöre geçme kararı olgunlaştırılmış ve IV (minör) derecesinin kullanımından sonra dominant akoru olan mi majör sağlanarak la minöre modülasyon olmuştur. Kullanım olarak adaş minör tonda IV-V-I kurgusu ile modülasyon gerçekleşmiştir.

15. Etüt

15. etütte modülasyon bakımından tam bir ton geçişinin olduğu söylenemez. Eser içerisinde kısa süreli altere sesler ile değişimler gözlemlenmiştir. Ancak kısa süreli ezgisel hareketliliklerden dolayı 15. etüt için net bir modülasyondan bahsedilemez.

Dördüncü Araştırma Sorusuna Yönelik Bulgular

Dördüncü alt problem kapsamında yer alan çalışmanın bu bölümünde araştırma incelenen etütlerde kullanılan akorlar ve ana tonalite içerisindeki derecelerinin kullanım durumları benzerlik ve farklılık bağlamında incelenip yorumlanmıştır.

Akorlar, kök seslerine kök seslerinin diziler içindeki basamak sayılarına veya niceliksel, uyumsal, işlevsel özelliklerine ya da farklı kuramsal yaklaşımlara göre çeşitli gruplara ayrılarak farklı biçimlerde adlandırılır (Cangal, 2005). Bu bağlamda dizi içerisindeki akor dereceleri ve tür durumu şu şekildedir.

Eserlere genel bir bakış açısı ile bakıldığında Popper’in zengin bir armonik ve teorik bilgiye hâkim olduğu eser ve etütlerinde görmektediriz. Bestecinin eserlerinde kullandığı armonik derece bağlantıları 15 etüt içerisinde benzerlikler göstermektedir. Bu da bestecinin kendine özgü birçok seslendirme, teorik stil ve anlayışı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda eserlere genel bir bakış açısı ile incelediğimizde;

Etütler tek tek değerlendirildiğinde 1. etütte sol majör yapı içinde yer almaktadır. Eser içerisinde mi minör yönelimi altere ses kullanımı ve dominant ilişkileri görülmektedir. 2. etütte bakıldığında do majör tonal yapısından yer almaktadır. Eserde fa majör yönelimi ve I-IV-V-I / I-VI-II-V-I türü bağlantıları vardır. 3. etütte fa majör tonalite içinde do majöre geçişler ve la minör yönelimleri bulunmaktadır. Ayrıca napolitan ve dominantın dominantı ilişkileriyle desteklenmektedir. 4. etütte la majör tonal yapı korunmakta altere sesler ve geçici tonal değişimler eser içerisinde gözlemlenir. 5. etütte do major ana tonalitesindedir. Fa majör yönelimi ve bir dört, beş ve bir klasik kadans ilişkileri görülmektedir. 6. Etütte sol majör yapı içinde kalıcı modülasyondan çok altere sesler ve geçici tonal hareketler bulunmaktadır. 7 etütte re majör yapısal yoğunluğu la minör yönelimi dominant ilişkileriyle çeşitlenmektedir. 8. etütte fa majör tonalite içinde ilgili minörü olan re minör yönelimi kısa süreli ve kısmi bir geçiş niteliğindedir. 9. etütte sol majör yapı içinde yoğunlaşmıştır. Altere ses kullanımı ve minör yönelimler daha karmaşık bir armonik görünüm oluşturmaktadır. 10. etütte si bemol major tonalitesindedir. Önce sol minör sonra sol majör yönelimleriyle genişletilmekle birlikte ilgili minör altere sesler ve kadans ilişkileri saptanmıştır. 11. etütte sol majör tonalite re majör ve sol minör geçişleriyle çok yönlü bir tonal hareketlilik göstermektedir. 12. etütte si bemol major yapı içinde sol minör yönelimi dominant hazırlıkları ve altere seslerle

desteklenmektedir bu da müzikal zenginliği artırmaktadır. 13. etütte fa majör tonalitesinde olmakta sol minör ve si minör yönelimleriyle dikkat çeker. Napolitan ve dominant ilişkilerinin öne çıktığı zengin bir yapı sunar. 14. etütte la majörden adaş minör olan la minöre geçişler yer almaktadır. Bilhassa iv minör–v–ı kurgusu yer almaktadır. 15. etütte ise re majör tonal yapı korunmakta kısa süreli altere ses değişimleri görülmekle birlikte kalıcı bir modülasyon açık biçimde belirginleşmemektedir.

Beşinci Araştırma Sorusuna Yönelik Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde eserlerde kullanılan ölçü işaretleri (time signature) incelenmiş ve görselleştirilmiştir.

Tablo 4

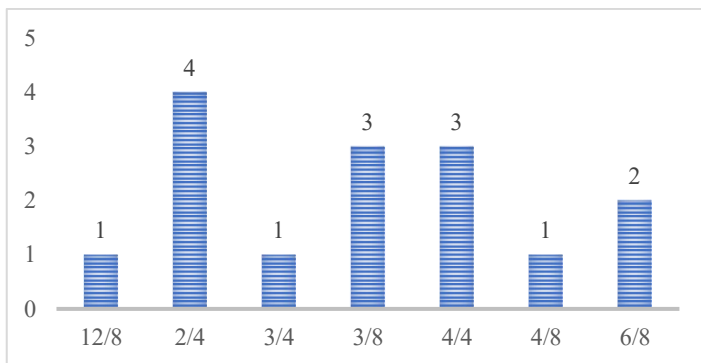
Etütlerde Kullanılan Ölçü İşaretleri (Time Signature)

Etüt	Ölçü İşareti	Etüt	Ölçü İşareti
1	6/8	9	4/8
2	2/4	10	4/4
3	6/8	11	2/4
4	3/8	12	3/4
5	3/8	13	4/4
6	2/4	14	4/4
7	3/8	15	12/8
8	2/4		

Tablo 4’de David Popper İki Viyolonsel 15 Etüt Op. 76 kitabında kullanılan usul ya da ölçü sayısı durumlarını incelediğimizde, birbirinden 7 farklı ölçü işaretlerinin besteci tarafından kullanıldığı belirlenmiştir. Kullanım sıklıklarına yönelik grafik Görsel 18’de yer almaktadır.

Görsel 18

Etütlerde Kullanılan Ölçü Sayıları



Grafikte yer alan bilgilere baktığımızda bestecinin 15 etüt kitabında dört defa 2/4, üç defa 4/4 ve 3/8, iki defa 6/8 ve birer defa 12/8, 4/8 ve 3/4 usulleri tercih ettiği belirlenmiştir.

Altıncı Araştırma Sorusuna Yönelik Bulgular

Çalışmanın son araştırma sorusunda Popper’in eserlerinde kullandığı ve 1. pozisyon içerisinde yer alan 15 etütün açık ve kapalı tüm varyasyonlarını uyguladığı eserlerin ses genişlik kullanım durumları analiz edilerek değerlendirilmiştir.

Semiton, Avrupa müziğinde bir tam sesin en küçük aralığıdır (Scholes, 1978). Çalışmada David Popper İki Viyolonsel 15 Etüt kitabındaki eserlerin semiton cinsinden ses genişlik kullanımları incelenmiştir.

Tablo 5

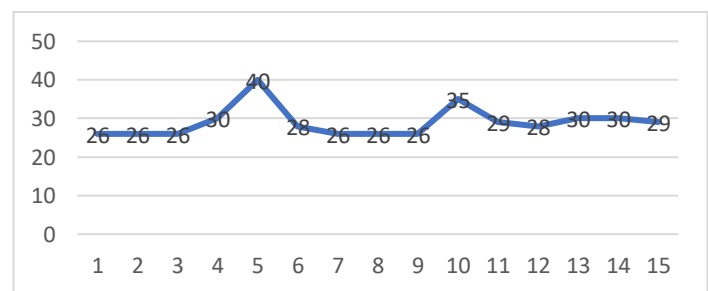
Etütlerin Ses Genişlikleri

Eser No	Pest	Tiz	Ses Alanı
1	36	62	26
2	36	62	26
3	36	62	26
4	37	67	30
5	36	76	40
6	37	65	28
7	36	62	26
8	36	62	26
9	36	62	26
10	36	71	35
11	36	65	29
12	37	65	28
13	36	66	30
14	36	66	30
15	37	66	29

Tablo 5’de yer alan verilerde pest sütunu eserde kullanılan en kalın sesi, tiz sütunun eserlerde kullanılan en ince sesi, ses alanı ise en pest ve tiz alanların arasında kalan bölgeyi temsil etmektedir. Etütlerde 36 midi numarası ile en çok kullanılan pest ses boş tel do notası olmuştur. Bu sesi takiben kullanılan diğer ses ise do diyez (37) sesidir. Yine etütlerde 76 midi numarası ile kullanılan en tiz re notası olurken, en çok kullanılan tiz ses ise la teli birinci pozisyonundaki do (62) sesidir. Görsel 19’da etütlerin pest ve tiz sınırları arasında kalan ses alan genişliklerine yer verilmiştir.

Görsel 19

Etütlerin Ses Genişlikleri



Dağılım grafiğini incelediğimizde 15 eserin semiton cinsinden ses alanı kullanım aritmetik ortalaması 29 semitondur. Ses alanı en dar olan genişlik 26 semiton olurken yine etütlerde en çok kullanılan ses alanı 26 semitondur. Ses alanı olarak en geniş alan kullanım 40 semiton ile 5. etütte yer almaktadır.

Sonuçlar

• Popper etütleri, yalnızca teknik beceri geliştirmeye yönelik değil; aynı zamanda armonik farkındalığı artırmaya hizmet eden yapılar içermektedir. Bu doğrultuda, etütlerde altere ses kullanımının yoğunluğu dikkat çekicidir ve bu kullanım,

öğrencinin tonalite içindeki işlevsel sesleri sezgisel olarak algılamasına katkı sağlar (Lin, 2021).

- 15 etüdün 13'ünde modülasyon uygulandığı, kalan 2'sinde ise geçici tonalite yönelimleri gözlemlenmiştir. Bu durum, Popper'in müzikal anlatımda tonal çeşitliliğe önem verdiğini ve eserlerinde dinleyiciyi yönlendiren geçiş stratejileri kullandığını göstermektedir (Rider, 2013).

- İki sesli etütlerde klasik armonik dizilerin ötesine geçilerek, Napolitan (bII), modülasyon odaklı II–V–I, ve bIV derecesiyle oluşturulan özgün akor dizilimleri gibi yapılar tercih edilmiştir. Bu bulgular, Popper'in klasik armonik kalıpları çağdaş dokunuşlarla zenginleştirdiğini ortaya koymaktadır (Lin, 2021).

- Modülasyonların yönleri incelendiğinde, ilgili minör (VI), IV, III ve V derecelere yapılan geçişlerin yoğun olduğu ve hem majör hem minör modülasyon stratejilerinin kullanıldığı görülmüştür. Bu yönelim, öğrenciye farklı tonal bağlamlarda çalma becerisi kazandırma açısından oldukça değerlidir (Lin, 2021).

- Eserlerde kullanılan ölçü türleri bakımından 7 farklı usul belirlenmiş; en yaygın ölçü 2/4 olarak tespit edilmiştir. Etütlerin ses aralıkları en az 26, en fazla 40 semiton genişliğinde olup, ortalama 29 semitonluk bir kapsam göstermektedir. Bu genişlik, eserin teknik düzeyini orta-ileri seviyeye konumlandırmakta ve öğrencinin entonasyon farkındalığını geliştirmektedir (Lin, 2021; Rider, 2013).

Öneriler

- Viyolonsel eğitimi sürecinin hem teknik hem de teorik boyutunu bütüncül biçimde ele alabilmek adına, ülkemizde ve dünyada yaygın olarak kullanılan viyolonsel etüt kitaplarının armonik ve teorik analizlerine yönelik akademik çalışmaların artırılması gerekmektedir. Bu tür analizler, öğretim sürecinde öğretmenlerin pedagojik kararlarını temellendirmelerine katkı sağlar.

- Modern dönemde üretilen etüt kitaplarının ezgisel ve armonik açıdan önceki dönem eserlerine göre daha yüzeysel kaldığı göz önüne alındığında, Popper gibi klasik kaynakların yapısal analizlerinin yeni eserlerin üretiminde referans alınması önemlidir. Böylece eğitimde kullanılan materyallerin estetik ve müzikal derinliği artacaktır.

- Türkiye'de klasik Batı müziği temelli yerli kaynaklar uluslararası değerlendirmelerde yer almamaktadır. Bu kapsamda ülkemizdeki akademisyenler ve çalgı eğitimcileri tarafından oluşturulan etüt ve eser kitapları benzer şekilde teorik ve icra açısından uluslararası kapsamda görünür olmalı ve bu çalışmada olduğu gibi objektif bilimsel çalışmalarda değerlendirilip incelenmelidir. Bu sayede evrensel anlamda görünürlük ve eser değerlendirmeleri gerçekleştirilmelidir.

- Kamusal ve özel müzik eğitim kurumlarında görev yapan öğretmenlerin, yalnızca uygulama odaklı değil; aynı zamanda teorik çözümleme ve müzikal yapı analizi yapabilecek donanımına sahip olmaları, eğitimin niteliğini doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda, müzik öğretmenlerinin hizmet içi eğitimlerle desteklenmesi önerilmektedir.

- Öğrencilerin armonik duyarlılık, tonalite farkındalığı ve modülasyon takibi gibi becerilerinin erken yaşta geliştirilmesi, müzikal ifadelerinin daha bilinçli ve yaratıcı olmasına katkı sağlar. Bu nedenle etütlerin yalnızca çalgı egzersizi değil; analiz nesnesi olarak da kullanılması gerektiği vurgulanmalıdır.

- Eğitim kurumlarında kullanılan müzik materyallerinin seçiminde, yalnızca teknik zorluk seviyesi değil; armonik zenginlik, modülasyon yapısı ve ezgisel çeşitlilik gibi faktörlerin de dikkate alınması gerektiği önerilmektedir. Bu seçim kriterleri, öğrencilerin çok yönlü müzikal gelişimini destekleyecektir.

- Yapılan çalışma kapsamında müzik teorisi bağlamında bilinçli ve anlamlı bir şekilde ilerleyen çalgı eğitiminde bireylerin ve öğrencilerin teorik bilgi birikim ve tonal merkez algılarının olması çalgı eğitimi açısından oldukça büyük bir önem arz etmektedir (Kalkan, 2025). Bu bağlamda çalgı eğitimine giren akademisyenlerin de ders içerisinde öğrencileri analiz ve gösterim yolu ile tonal merkez yönelimleri ve teorik ifadeler açıklanmalı olarak dersler işlenmelidir. Bu bağlamda Türkiye'de müzik öğrencisi yetiştiren kurumlarda yer alan birikimli ve nitelikli çalgı uzmanı ve akademisyenlerinin dağılımının dengeli bir şekilde oluşması gerekmektedir (Karahan, 2023).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The author declared that he did not use an AI-powered application for this study.

Kaynaklar

Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (18. baskı). Pegem Akademi.

Cangal, N. (2004). *Müzik formları*. Arkadaş Yayınevi.

Cangal, N. (2005). *Armoni*. Arkadaş Yayınevi.

- Gorgoretti, B. (2013). The technical analyse of violoncello etudes. *Eurasian Journal of Educational Research*, 53(a), 257-274. https://www.researchgate.net/publication/312626110_The_Technical_Analyse_of_Violoncello_Etudes (In English).
- Gül, G., & Dilber, F. B. (2019). Carl Joachim Andersen Op. 15 etüt kitabı 2 numaralı etüdünün teknik ve biçimsel analizi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(0), 65-78. <https://doi.org/10.26468/trakyasobed.417231>
- Hodeir, A. (1971). *Müzikte türler ve biçimler*. (V. Öztan, Çev.). Milli Eğitim Basımevi.
- Kalkan, A. (2025). Viyolonsel eğitiminde teori ve tonalite bilgisinin öğrenme sürecine etkisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS Journal)*, 14(173), 181-196. <https://doi.org/10.29228/ASOS.89119>
- Karahan, A. S. (2023). Müzik eğitimi anabilim dalı akademik kadrolarının çalgı eğitimi uzmanlığı Türkiye dağılımı. *Art Vision*, 29(51), 208-216. <https://doi.org/10.5152/ArtVis.2023.23216>
- Köklü, N. (2002). *Açıklamalı istatistik terimleri sözlüğü*. Nobel.
- Lin, I-B. (2021). Pedagogical reference of David Popper's Hohe Schule des Violoncellspiels, Op. 73. *Cello*. <https://www.cello.org/Newsletter/Articles/popperetudes.htm> (In English).
- Masada, K., & Bunesco, R. (2019). Chord recognition in symbolic music: A segmental CRF model, segment-level features, and comparative evaluations on classical and popular music. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 2(1), 1-12. <https://doi.org/10.5334/tismir.18> (In English).
- Meng, X. (2022). Analysis of Chopin's Etude Op. 25, No. 2. *Learning & Education*, 10(7), 141-142. <https://doi.org/10.18282/le.v10i7.2981> (In English).
- Nakipbekova, A. (2020). Contemporary cello technique: Performance and pedagogy. *Music & Practice*, (6), 1-26. <https://doi.org/10.32063/0611> (In English).
- Nardemir, S. (2021). David Popper'in Concert-Etude Op. 55 No. 2 eserinin incelenmesi ve eserin icra sürecinde karşılaşılabilecek sorunlara yönelik çözüm önerileri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(13), 150-173. <https://izlik.org/JA74TC65WP>
- Özgür, Ü., & Aydoğan, S. (2003). *Müziksel işitme okuma eğitimi ve kuram*. Gazi Kitabevi.
- Popper, D. (1911). *15 Leichte Etüden in der ersten Lage, Op. 76a* (F. Hofmeister, Ed.) [Musical score]. IMSLP-Petrucci Music Library. [https://imslp.org/wiki/15_Leichte_Etüden_in_der_ersten_Lage,_Op.76a_\(Popper,_David\)](https://imslp.org/wiki/15_Leichte_Etüden_in_der_ersten_Lage,_Op.76a_(Popper,_David)) (In English).
- Rider, R. (2013). Popper cello etudes: Rites of passage. *The Strad*. <https://www.thestrad.com/playing-hub/popper-cello-etudes-rites-of-passage/13315.article> (In English).
- Scholes, P. (1978). Semitone. In *the concise Oxford dictionary of music* (5th ed.). Oxford University Press. (In English).
- Silva, T. C. R. (2015). Popper por Dennis Parker: O manifesto que revelou a música contida no "High School of Cello Playing". *Revista Música*, 15(1), 195-210. <https://doi.org/10.11606/rm.v15i1.114709> (In Portuguese).
- Welbanks, V. (2017). *Foundations of modern cello technique* [Master's thesis, University of London]. Research Gold. https://research.gold.ac.uk/20163/7/MUS_thesis_WelbanksV_2017.pdf (In English).
- Yener, F. (1976). *Müzik kılavuzu*. Milliyet Yayınları.
- Zhang, X. (2023). Violin etude composing based on LSTM model. *Highlights in Science, Engineering and Technology*, 39, 54-60. <https://doi.org/10.54097/hset.v39i.6493> (In English).