

yedi

DOKUZ EYLÜL
ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ
YAYINIDIR

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

YAZ 2019 SAYI 22
ISSN 1307-9840





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ SUMMER 2019 • SAYI ISSUE 22

TÜBİTAK – ULAKBİM

DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylül Üniversitesi Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ 2019 • SAYI 22

SUMMER 2019 • ISSUE 22

Yayın No: 09.1200.0000.000 / BY.018.051.975

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*
Prof. Dr. Hacı Yakup ÖZTUNA • Dekan V.

EDİTÖR EDITOR

Doç. Dr. Özlem BELKIS

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL • Doç. Dr. Özlem BELKIS,

Doç. Dr. Elif TEKİN GÜRGEN • Doç. Dr. Sadık TUMAY,
Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ

Arş. Gör. Talha ALTINKAYA

İNGİLİZCE EDITÖRÜ ENGLISH EDITOR

H. Efe TÜRKMEN

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Doç. Dr. Özlem BELKIS

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

SAYFA TASARIMI LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Ahmet ÖZCAN • Arş. Gör. Selma KOZAK

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Arş. Gör. Ahmet ÖZCAN

KAPAK GÖRSELİ COVER IMAGE

Sevgi AVCI, Kapatmalar - 2016'dan detay, müdahale edilmiş readymade ile kolaj, 62x62 cm.
Sevgi AVCI, a detail of Shutdowns -2016, collage with interrupted readymade, 62x62 cm.

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

35320 Balçova – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com / yedi@deu.edu.tr

Basım Yeri Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

Dokuz Eylül Üniversitesi

Tınaztepe Yerleşkesi

35395 Buca – İZMİR

Telefon: +90 (232) 301 93 00

Faks: +90 (232) 301 93 13

Basım Tarihi Date of Publication

Temmuz 2019 July 2019

Yayın Türü Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

Baskı Adedi Print Run

500

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Oğuz ADANIR,

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

F. Dilek ALPAN

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Günay ATALAYER

Prof., Marmara Üniversitesi

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi

Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Prof. Dr., Trakya Üniversitesi

Süleyman A. BELEN

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Kaan CANDURAN

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Semih ÇELENK

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Bekir DENİZ

Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi

Lale DİLBAŞ

Prof., Yaşar Üniversitesi

Ayhan EROL

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

R. Hakan ERTEP

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Veysel GÜNAY

Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi

Şefik GÜNGÖR

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Binnur GÜRLER

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Kerem KARABOĞA

Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi

Recep KARADAĞ

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Songül KARAHASANOĞLU

Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi

Müjgan B. KARATOSUN

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Fırat KUTLUK

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Zafer ÖZDEN

Prof. Dr., Ege Üniversitesi

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

Prof., İzmir Ekonomi Üniversitesi

Fakiye ÖZSOYSAL

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

M. Sacit PEKAK

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi

yedi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

yedi'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

yedi is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

İNDEKS BİLGİLERİ

- TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT)
- EBSCO Humanities International Complete (HIC)
- UDLedge, i-FOCUS özet, patent ve atıf dizini
- UDLedge, i-JOURNALS ulusal ve uluslararası bilimsel dergiler veritabanı

INDEX INFORMATIONS

- TÜBİTAK-ULAKBİM Social Sciences and Humanities Database (SBVT)
- EBSCO Humanities International Complete (HIC)
- UDLedge, i-FOCUS abstract, patent and citation database
- UDLedge, i-JOURNALS national and international scientific publications

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Yedi: Journal of Art, Design and Science

(ISSN 1307-9840)

YAZ SUMMER 2019 • SAYI ISSUE 22

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Sunuş

Preface

vii

MAKALELER ARTICLES

Leyla YILDIRIM

Tekstil Tasarımında Bir Rengin Serüveni: Yeşil

The Adventure of A Color In Textile Design: Green

(Derleme Makale / Review Article)

1-8

Berna Çağlar ERYURT

Resim-Heykel ve Sanat Müzeleri Koleksiyonlarındaki Tuval Resimlerinin Korunmasında Durum Taramasına İlişkin Belgeleme Çalışmalarının Önemi

The Importance of Documentation Studies Regarding the Condition Survey in Conservation of Canvas Paintings in the Collections of Painting-Sculpture and Art Museums

(Araştırma Makale / Research Article)

9-18

Banu Ayten AKIN

Bir Queer Okuma: Sosyal Dışlanma Ve Açılma Bağlamında Eşcinselliğin Tiyatromuzda Temsili

Reading Queer: Representation of Homosexuality in Our Theatre in the Context of Social Exclusion and Coming Out

(Araştırma Makale / Research Article)

19-29

Ece Çalış ZEĞEREK

Tarihsel Süreçte Rebus ve Kullanım Alanları

The History of Rebus and Where It is Used

(Derleme Makale / Review Article)

31-40

Özlenen ERDEM İŞMAL

Doğal Boya Uygulamalarının Değişen Yüzü ve Yenilikçi Yaklaşımlar

Changing Face of Natural Dye Applications and Innovative Approaches

(Derleme Makale / Review Article)

41-58

Tülay KAYABEKİR

Cyrano De Bergerac: Rebecca Dautremer'ın "Cyrano" İllüstrasyonlarında Karakter Betimlemeleri

Cyrano De Bergerac: Character Descriptions in Rebecca Dautremer's "Cyrano" Illustrations

(Derleme Makale / Review Article)

59-68

Elif DASTARLI

Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi

The Importance of the Image of Women in Construction of the Public Sphere in Western Style Turkish Painting

(Araştırma Makale / Research Article)

69-80

Mürüvet HARMAN

Avrupa Resim Sanatında İsa'nın Ölümü Kurtarması İle İlgili Resimler

Pictures of Christ's Saving the Deads in European Painting

(Araştırma Makale / Research Article)

81-89

Esmâ EROĞLU, Adnan AKSU Çağdaş Mimarlıkta 'Tekrar' Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Review On 'Repetition' In Contemporary Architecture</i>	(Araştırma Makale / Research Article)	91-101
Kenan SAATÇIOĞLU Bir Terzinin Kitabı: "Biçki Nazariyât ve Kavâidi" <i>A Tailor's Book: "Biçki Nazariyât ve Kavâidi"</i>	(Araştırma Makale / Research Article)	103-112
Selime GÖÇ, Suzan Duygu Bedir ERİŞTİ Yeni Medya Sanatı Olarak 'Glitch' İleti Sürecinin Sorgulanması <i>Investigation of the 'Glitch' Communication Process as New Media Art</i>	(Araştırma Makale / Research Article)	113-128
Tolga HEPDİNÇLER Kültürel Topoğrafya Temsili Olarak Manzara Fotoğrafı <i>Landscape Photography as Cultural Topographical Representation</i>	(Araştırma Makale / Research Article)	129-139
Mehmet Akif KAPLAN Kahramanmaraş Germenicia Mozaiklerinin Konu ve Uygulama Teknikleri Bakımından Değerlendirilmesi <i>Evaluation of the Kahramanmaraş Germenicia Mosaics From the Terms Subject and Application Techniques Abstract</i>	(Derleme Makale / Review Article)	141-150
Yayın İlkeleri		151-161

SUNUŞ

Değerli Okurlar,

Yedi dergimiz bugüne kadar kültür, sanat ve bilim hayatımıza gelişerek önemli katkılar sağlamıştır. 22. sayımıza dergimizi ulaştırabilmenin haklı gururunu bütün dergi ekibi, fakültemiz ve üniversitemiz olarak taşımaktayız. Bu sayımızda yaşamı gözleme, sorgulama, değerlendirme ve yorumlama anlamında farklı yaklaşımların bulunduğu görmek bizleri heyecanlandırıyor. Makalelerin niteliksel çeşitliliği yanında, niceliksel talep dergimizin geleceği ve vizyonu açısından motive edici bir durum ortaya çıkarmıştır. Bu anlamda, dergimizi daha prestijli bir kimliğe dönüştürme konusunda hazırlıklarımıza başladık. Yeni dönemin sizlerinde desteğiyle gelişeceğine inanıyorum. Dergimizin yeni sürecine olabilecek önerileriniz bizler açısından değerlidir.

Yeni dönemin bakış açısına uygun olarak dergimize destek sağlayan yazılarınızın araştırma, geliştirme ve yenilikçilik anlamında olması, Yedi'nin faydalanılabilir kaynak olma niteliğini arttıracaktır. Ayrıca, bir önceki sayıda belirttiğim gibi Uluslararasılaşma vizyonumuz aşama aşama dönüşüm sürecimizin hedefini teşkil etmektedir. Yayın politikamızıda bu vizyon oluşturacaktır.

Sevgi ve saygılarımla;

Prof. Dr. Hacı Yakup Öztuna

Dekan Vekili

Tekstil Tasarımında Bir Rengin Serüveni: Yeşil

Leyla Yıldırım*

Yıldırım, L. (2019). Tekstil tasarımında bir rengin serüveni: yeşil. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s. 1- 8

Derleme Makale / Review Article

Özet

Tekstil tasarımının temel elemanlarından biri olan renk, tasarlama, üretim ve satış süreçlerinde oldukça önemlidir. Bilgisayar teknolojisinin gelişimi ile milyonlarca renkten söz edilmekte ve günümüzde tekstillerin istenilen herhangi bir renge boyanması artık sorun olmamaktadır. Oysa şu an için basit görünen bu durum sentetik boyaların keşfinden önce sadece yeşil renk için bile oldukça zorlu süreçlerin yaşanmasına neden olmuştur. Doğal boyamacılıkta sınırlı ve zorlu yeşil renk üretimi, sentetik boyaların bulunması ile yeşil renge olan talebi arttırmış ve bu renk Viktorya Dönemi tekstillerinin ve ev dekorasyonunun önemli bir parçası haline gelmiştir. Sentetik ilk yeşil boyanın kullanımı ise çeşitli sağlık sorunlarına yol açmış, yeşil renk modasının çılgınlığı karşısında birçok bedel ödenmek zorunda kalmıştır. Bu çalışmada, doğal boyamacılıktan sentetik boyalara geçiş sürecinde tekstillerin yeşille renklendirilmesi için uygulanan yöntemlere ve bir renk uğruna yaşananlara değinilmiştir. Tekstil ve moda tasarımı açısından yeşil renk ve üretiminin, doğal boyalardan sentetik boyalara kadar geçen süreçte hangi aşamalardan geçerek günümüze geldiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Tarihi tekstillerle ilgilenenlerin tekstil üretimindeki malzeme, teknik ve yöntemlerin gelişim süreçlerini bilmelerinin önemi ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: renk, yeşil, doğal boya, sentetik boya, tekstil tasarımı

The Adventure of A Color In Textile Design: Green

Abstract

One of the basic elements of textile design, color is very important in design, production and sales processes. With the development of computer technology, millions of colors are mentioned and coloring of textiles to any desired color is not a problem. However, this situation, which seems simple now, has led to very difficult processes, even for the green color. Limited and difficult green color production in natural dyeing has increased the demand for green color with the discovery of synthetic dyes and this color has become an important part of Victorian textiles and home decoration. The utilisation of the first synthetic green dye has caused health problems and many prices must be paid against the craze of green color fashion. In this study, the methods applied to green coloring of textiles and events experienced for the sake of a color will be discussed in the period of from natural dyeing to synthetic dyes. The importance of green color and production in terms of textile and fashion design will be put forth.

Keywords: color, green, natural dye, synthetic dye, textile design

Giriş

İnsanlığın renkle ilgili serüveninin başlangıcını söylemek oldukça güçtür. Renk nesnelerin ayırt edilmelerinde en temel elemanlardan biridir. Rengin hayatta kalmak için zararlı ve zararsız maddelerin tanımlanmasından, iletişimdeki sembolik ifadelerle kadar birçok alanda önemli rol oynadığı düşünülebilir.

Tarih öncesi dönemlere ait mağara duvarlarındaki renkli çizimlerde görüldüğü gibi önce topraktaki minerallerden ve kömürden elde edilen renklendiriciler keşfedilmiştir. Neolitik Dönem boyunca ise kumaş üzerinde sınırlı renkler üretecek olan bazı mineral ve bitkilerin kullanıldığı bilinmektedir.

Doğal boyalar bitkisel, hayvansal ve mineral esaslı organik kaynaklardan elde edildiğine göre her coğrafyanın kendine özgü renk paletinin olduğunu düşünmek pek de yanlış olmayacaktır. Coğrafya ile sınırlı olmanın yanı sıra nadir bulunan ya da az miktarlarda elde edilen boyalar çok kıymetli olmuş, kralların, soyluların renkleri haline gelmişlerdir. Öyle ki renk kaynaklarının, diğer doğal zenginliklerin bölgelere göre farklılık göstermeleri ve bunlara olan talep, keşiflerin önünü açmış ve dünya ekonomi tarihinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Örneğin Fatih Sultan Mehmet tarafından deniz kabuklularının boyamada kullanılmasının yasaklanması, koşnil böceği uğruna Avrupa'lıların Amerika'yı istilasını (bkz. Yıldırım, 2016, s. 93) sentetik boyalardan önce dünya ticaretini belirleyen önemli olaylar arasında yer almıştır. Günümüz ekonomi tarihçileri geçmiş dönemlerdeki ticaret yolları ve malları üzerine araştırma yaptıklarında tekstil ve boyamaddelerin ticaretine özellikle değinmektedirler. Hatta bu mallar ilk uluslararası ticaretin bir parçasını oluşturmuştur. Ekonomi tarihçisi George Souza, renklendirici madde ve boya ticaretinin erken dönem küresel dünya ekonomisinin ilk aşaması olduğunu ileri sürmüştür (Souza 2004'den aktaran: Riello 2010:17'den).

Antik dönem tekstillerinin renklerinin genellikle kırmızı, mor, kahverengi, sarı, mavi, siyah ya da lifin doğal renginden oluşturulduğu bilinmektedir. Günümüzde doğal renklendiricilerin verdikleri renkler içerdikleri kimyasal bileşiklere göre de gruplanmaktadır. Bitkisel (Madder, Brasilwood, Alkanna tinctoria) ya da hayvansal kaynaklı (Laccifer lacca, Carteria lacca, Tachardia lacca, Lakshadia lacca, Dactylopius coccus, Kermes vermilio) antrakininon (anthraquinone/alizarin) ve türevlerini içeren boyalar kırmızı renk verirler.

Mavi renkler indigotin içeren (*Isatis tinctoria*, *Indigofera tinctoria*) ve antosiyanin (anthocyanin) içeren türlerden (*Centaurea cyanus*) elde edilmektedirler.

Adını Fenike'nin Tyre şehrinde alan mor renk (Tyrian Purple) ise Akdeniz'deki purpura adlı deniz kabuklusundan elde edilmiştir. Flavonoid içerikli bitkisel kaynaklar ise (*Reseda luteola*/Dyer's weed/Weld, *Chlorophora tinctoria*/Old fustic, *Allium cepa*) diğer renklere göre doğada daha fazla bulunmakta, ancak daha çabuk solmaktadırlar (Melo 2009, s. 3-21). Siyah boyaların ise bitkilerden ekstrakte edilen tanik asit ile nehir suları ya da çamurda mevcut olan demir elementinin birleştirilmesiyle elde edildiği düşünülmektedir. Bu renk paleti içinde yeşil renk ise doğal boyalarla doğrudan üretilmemekte ancak mavi ile sarı renk veren doğal kaynakların ardışık kullanılmasıyla sağlanmaktadır. Mavi ve ardından yeşiller, indigo (*Indigofera tinctoria* ve *Polygonum tinctoria*) ve çivit otundan (*Istatis tinctoria*) elde edilen mavi ile sarıların ardışık boyamalarıyla elde edilmişlerdir (Well, 1997, s.9). Boyama ile ilgili deneyimler arttıkça uygulamaya dair incelemelerin korunması için meslek örgütleri kurulmuş ve standartlar oluşturulmaya çalışılmıştır.

Orta Çağ boya ustaları kendilerini, elit loncalar halinde örgütleyerek çivit (woad) ve kök boya (madder) gibi mevcut boya maddelerinin tüm potansiyelini kullanmayı öğrenmişler; hatta Venedik Boyacılar Loncası 1492'de farklı boyaların reçetelerini kayıt altına almıştır. Çivit otu 12-14. yüzyıllarda Almanya'nın farklı bölgelerinde yerel olarak yetiştirilmiş ve ticaret fuarları katı bir mevzuatla düzenlenmiştir (Plaza, Erişim Tarihi: 07/09/2018).

Doğal Boyamacılıkta “Yeşil”

Doğa, gençlik, bahar ve tazelik ile ilişkilendirilen yeşil renk, farklı tarihsel dönem ve kültürlerde değişik sembolik anlamlar içermiş gerek resimde gerekse tekstilde kullanılmak üzere çeşitli kaynaklardan elde edilmeye çalışılmıştır.

Mısırlılar kumaşlarını yeşil renge boyamak için önce safran daha sonra da çivit bitkisinin köklerinden elde edilen maviyi kullanmışlardır. Yunanlıların giysilerinde yeşil rengini ne zaman kullandıkları tam olarak bilinmemektedir. Buna karşılık fermente şarapta bakır plakaların ıslatılmasıyla yapılan ve *verdigris* adı verilen yeşil pigmentin Antik Roma'da oldukça yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Takı yapımında yeşil zümrütlerin kullanımının bir moda haline geldiği Neron döneminde yeşil rengin çeşitlerini ifade eden

on farklı sözcük kullanıldığı aktarılmaktadır (The Color Green. Between Freshness, Beauty and Danger).

Yeşil pigmentin bilinmesi, bunun seramik, cam veya tablolarla kullanılması, tekstilde de aynı rengin elde edileceği anlamına gelmemektedir, çünkü bu pigmentler (lake) resim veya süsleme amaçlı farklı yüzeylerde uygulanırken tekstil ürünlerinin renklendirilmesinde boyar maddenin bir şekilde life bağlanması ya da ona tutunması gerekmektedir. Tekstil ürünlerinin doğal boyalarla renklendirildiği dönemde yeşil renk tek bir kaynaktan direkt olarak elde edilememiş ve bunun sağlanması için birçok deneme yapılmıştır. Dayanıklı, solmaz ve tek seferde elde edilen yeşil rengin bulunması hem Hintli hem de Avrupalı tekstil boya ve baskıcılarının karşı karşıya kaldığı önemli bir problem olmuştur.

Süpürge otu (broom grass / bromus secalinus), barut ağacı meyveleri (green berries of the berrybearing alder/ rhamnus frangula), yabani frenk maydanozu (wild chervil/ chærophyllum silvestre), mor yonca (purple clover /trifolium pratense), kamış (common reed /arundo phragmites) gibi birçok bitki yeşil renk verebilir, ancak bunlar dayanıklı değildir (Berthollet, 1824, s. 267).

Cardon, *Persian berries* olarak adlandırılan iki cehri/ buckthorns (Rhamnus chlorophorus and Rh. utilis) türünün meyvelerinden yeşil elde edilebildiğini belirtmiştir (Cardon, 2009, s. 27-36); ancak yine de bunlar indigo temelli mavi renk üzerine uygulanan sarı renkleri içermektedirler.

Asya'da yeşil renkle boyamanın en kolay yollarından biri, yerelde *kunyit* olarak bilinen zerdeçal (Turmeric/Curcuma longa) ve indigonun kullanılmasıyla elde edilmektedir. Doğal olarak parlak sarı renk veren zerdeçalın mordanlara ihtiyacı yoktur. Bu altın sarısı renk ve indigo ile önce sarı rengin, ardından indigonun uygulanması güzel bir yeşil tonunun üretilmesini sağlamaktadır (Gittinger 2008, s. 22'den aktaran <http://www.asiantextilestudies.com/green.html>) Aynı şekilde George Souza da yeşil rengin zerdeçal sarısının indigo mavisini üzerine uygulanmasıyla elde edildiğinden söz etmektedir (Souza, 2009, s. 347-363).

Doğu'da bir sanat olarak nesilden nesile aktarılan boyamacılık Batı'nın ilgisi ve bu alandaki çabalarıyla bir bilim dalına dönüşmeye başlamıştır. Boyalar üzerine yapılan çalışmalar hem tekstil boya baskıcılığının hem de modern uygulamalı kimyanın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. 1784

yılında Fransız Kraliyet Dokuma Atölyesi'ne (Gobelins) müdür olarak atanan kimyacı Berthollet (1748-1822), yayınladığı *Elements de l'art de la Teinture* (1791), *Elements of The Art of Dyeing* (1824) gibi kitapları bu alana önemli katkılar sağlamıştır (Wisniak, 2008, s. 45-55). Berthollet, kitabında sadece mavi, sarı ve bunların karışımı olan yeşil boyalar üzerine yaptığı araştırmayı değil, aynı zamanda kendinden önceki çalışmalarını da anlatmakta ve onlarla benzer şekilde hiçbir bitkisel maddenin kalıcı yeşil renk vermeyeceği sonucuna varmaktadır (Berthollet, 1824, s. 267-282).

1775 yılında Bancroft, Amerikan kara meşesinin (Black oak tree/Quercus velutina) iç kabukları ile oldukça yoğun sarı renk boya (quercitron) elde edilebileceğini keşfetmiş (Liles, 1990, 33), bunun o dönemde kullanılan sarı boyalara göre daha ucuz olduğunu ve Sakson Yeşili'nin de yine bu boya kullanılarak şap, kalay gibi mordanlarla elde edilebileceğini belirtmiştir (Nicholson, 1819). Sarı kaynakları farklı olsa da doğal boyamacılıkta yeşil ve tonlarının elde edilmesi, genellikle indigo ve çivit otu kaynaklı mavi zemin üzerine sarı renk veren boyaların kullanılmasıyla olmuştur. 1830 yılına ait boyacılar için hazırlanan bir kitapta yeşil elde etmenin yolunun önce indigo, ardından da muhabbet çiçeği ile sarıya boyama yoluyla sağlanabileceği belirtilmiştir (Packer, 1830, s. 89).

Doğal boyamacılıkla ilgili deneyim arttıkça yeni geliştirilen reçeteler kuşaktan kuşağa aktarılmaya çalışılmıştır. 19. Yüzyıla kadar farklı kaynaklarla farklı renk tonlarının geliştirilmesi veya bir rengin en güzel ve kalıcı tonunun elde edilmesi büyük mücadeleleri gerektirmiştir (Yıldırım, 2014, s. 11-12). Bazı araştırmacılar yeni doğal boya kaynakları ile farklı renk tonlarının elde edilmesine yönelirken, bazı araştırmacılar da reçetelerin sırlarına erişmeye çalışmışlardır. Berthollet ise farklı bitkilere odaklanmak yerine, bu bileşik renklerin kimyasıyla ilgili araştırmaya yönelmiş, yeni hammaddeler hakkında herhangi önemli bir bilgi vermemiştir. Bunun yerine indigo ve muhabbet çiçeği (Reseda luteola) ile yapılan geleneksel boyamacılığı ya da ünlü diğer sarı boyaları özetlemiştir (Berthollet, 1824, s. 267-282).

1840'lı yıllarda Hong Kong'a giden Fransızlar yeşil boyamada kullanılan, sarı renk veren ve Çinlilerin *Lo Kao* dedikleri Buckthorn ağacını keşfetmişlerdir (Finlay, 2004, p.277 aktaran Plaza Erişim Tarihi: 07/09/2018). Guinon, Fransa'da aynı yıllarda sarı pikrik asit (yellow picric acid) ve kömür karbon boyası olarak bilinen ilk sentetik boyayı üretmeye

başlamıştır (Hornix, 1992, s. 66 aktaran Plaza).

Fransa'nın Lyon şehriden M. Charvin, Avrupa'ya özgü cehri (Lo Kao/Rhamnus catharticus) türünün hazırlanması ile ilgili bir süreç keşfettiği için Ticaret Odası'ndan altın madalya almıştır (Calvert, 1878, s. 302).

Lo Kao (louk-ka) 1845 yılından beri Avrupa'da bilinmektedir. Çin'de bu malzeme ile boyanmış kumaşlara *liou-sai* denilmiş ancak ağacın kabuğu ile yeşile boyanmış kumaşlar ticarete *so-lo-pou* olarak adlandırılmışlardır. 1855 Uluslararası Paris Sergisi'nde de bu boyaya ait örnekler sergilenmiştir. Dr. Royle ise daha sonra Çin'in yeşil boyasının ya da yeşil indigo da denen bu boyanın Çin, Burman ve Assam'dan gelen üç çeşit boya olduğunu belirtmiştir. Cehri olarak da bilinen Buckthorns ağacı türlerinin (Rhamnus chlorophorus ve Rhamnus utilis), kabuk ve yapraklarından yapılan boyalar tam net olarak ifade edilememişlerdir. M. Persoz, Rhamnus chlorophorus kabuğu ve Rhamnus utilis'in meyvelerinden sarı bir boya çıkarmayı başarmış ancak her iki çeşitten elde edilen özde yeşil boyanın izini keşfedememiştir (Cyclopedia of India and of Eastern and Southern Asia, 1871, s. 188-189).

18. yüzyılın ortalarından itibaren, yeşil renge boyayan maddelerle ilgili birçok yazı yayınlanmıştır. 1759 yılında Poivre, 1766 yılında Horta yazdıkları yazılarında Çin'deki yeşil boyadan (Tsai of Cochin-China) söz etmişlerdir. Poivre 1768'de Verdun'da basılan küçük çalışmasında tsai'nin indigo gibi fermente edildiğinde, zümrüt yeşili ve kalıcı bir boyaya dönüşen yeşil çiçeklerinin bolluğundan söz etmiştir. Persoz ise Avrupa'ya özgü altı çeşit Rhamnus türü ile Lyon'da yaptığı denemelerinden Çin Yeşili'nin ne sarı ne de mavi içerdiğini belirterek bu rengin kendine özgü (sui generis) olduğunu ifade etmiş ve ışığın gittikçe daha çok endüstriyel bir ajan olarak görülmesi gerektiğini belirtmiştir Avrupa'lı tekstil ve kimyacılar doğal boyalarla direkt olarak elde edilemeyen bu yeşil rengin peşine düşmüşlerdir. İngiliz kimyagerler tek bir adımla uygulanabilecek solmaz yeşil boya geliştirmeye çalışmışlardır. Londra'daki Kraliyet Topluluğu, sadece bir adımda kalıcı yeşilin boyanmasına yönelik bir yöntemin bulunması için bir ödül bile teklif etmiştir. (Cyclopedia of India and of Eastern and Southern Asia, 1871, s. 188-189).

1749 yılına kadar İsveç Akademisi'nin bir üyesi olan Henric Theophil Scheffer'in rehberliğinde, tek adımda istenen yeşil rengi geliştirmek için boya işçilerine özel kimyasal kursları düzenlenmiştir. Oberkampf, tekstil baskı

endüstrisindeki işçilerin bilimde eğitilmesinin gerekliliğine inandığından yeğeni Samuel Widmer'ı bilimsel eğitim alması için Paris'e yollamıştır (Labouchère, 1866, 66).

Samuel Widmer, 1806-1809'da yalnızca tek bir işlemde yeşil renk elde etmek için yöntem geliştirdiğinde sektör için önemli bir ilerleme kaydedilmiştir. Oberkampf'ın fabrikası bu yöntemi İngilizler'den önce keşfetmiştir. Widmer İngilizlerin koyduğu ödül için iletişime geçmemiş ve ödülü almamıştır (Encyclopædia Americana, 1857). Christophe-Philippe Oberkampf, endüstriyel gelişim için her on yılda bir verilen, Fransız Enstitüsü'nün büyük ödülünü aldığı anda, yeşil baskının bir yönteminin geliştirilmesi konusunda fabrikasında yaptığı büyük başarılar komite raporunda belirtilmiştir.

İngiliz Kraliyet topluluğunun ödül koymasına rağmen bu heyecan verici buluş Fransızlar tarafından gerçekleştirilmiş ve 18 Temmuz 1810 tarihli Ticaret Gazetesi'nde açıklanmıştır. Tek adımda kalıcı yeşil renk üretmenin bir başka yolu da 1810 yılında Mulhouse'daki Dollfus Mieg adlı tekstil baskı kuruluşu tarafından keşfedilmiştir (Labouchère, 1866, s. 174,175).

Berthollet ile çağdaş olan kimyacı Samuel Parkes (1761–1825) kimya denemelerini İngiliz endüstrisi üzerine yazmıştır. Bu denemelerinin "Kaliko Baskı" bölümünde yeşil boyamasında kullanılan maddelerin birbirleriyle nasıl tepki verdiğinin ayrıntılı bir açıklamasını yapmıştır. Parkes bunun için pamuklu kumaşların önce indigo ile açık maviye boyandığını, daha sonra sumak ve demirsülfat (copperas) ile işleme tabi tutulduğunu belirtmiştir. Quercitron kabuğu ve şap ile tamamlanan işleme de parlak yeşil desen elde edilebileceğinden söz etmiştir (Franklin Journal, 1828, s.294).

Samuel Parkes, 1815'te Londra'da Bay Islet tarafından çok değerli bir yeşilin icat edildiğini yazmıştır. Patenti verilen bu rengin uygulaması, indigoyu pamuk lifine bağlamayı sağlayan bir tür kalay çözültisi ile karıştırılmış (baskıcılar tarafından indigo mavisini daldırma tasarımı olarak bilinen) indigo zemin baskı üzerine yapılan desenlendirmeyi içermiştir. Bu ürünler muhabbet çiçeği (weld) ile boyandıktan sonra maviden yeşile dönmüş beyaz alanlar ise ağartma ile temizlenmiştir (Franklin Journal, 1828, s.295). Genel olarak bakıldığında doğal boyalarla iki rengin üst üste boyanması ile elde edilen yeşil rengin, tek bir boyarmadde ve yardımcı kimyasallarla tek adımda elde edilmesine dair çalışmaların yapıldığı görülmektedir.

Yeşil rengin uygulama zorluğu tekstillerin genellikle

dal ve yaprak gibi sınırlı alanlarda yeşil renk içermelerine neden olmuştur. Yeşil renkli tasarım, mavi boyanın fırça ya da kalıpla uygulanmasından sonra bir mordan ile birlikte tam üzerine sarı boyanın uygulanması ile elde edilmiştir. Tüm tasarımın yeşil renkli olması nadir olduğundan böyle bir tekstil ürünü oldukça özel sayılmıştır. Kumaş iki kere işleme tabi tutulduğundan bu tür baskıları yapmak emek yoğun ve zaman alıcı olmuş ve aynı alanda iki rengi el ile uygulamak için deneyimli ve sabit bir el gerekmiştir. Sarı ve mavi ayrı ayrı uygulandığından iki renk kolay kolay eşleşmezler; dolayısıyla orijinal tekstillere bakarak hangi yöntemin uygulandığını belirlemek kolaydır. Oysa tek adımda yeşil rengin uygulanması böyle hatalara izin vermemektedir. Mavi üzerine sarı renk uygulaması ile yapılan yeşil renk yerine, tek adımda yeşil rengin elde edilmesi son derece radikal, zaman tasarrufu sağlayıcı ve kimyasal alanda çok önemli bir ilerlemeyi göstermiştir. Kontrastlıklar kolayca gözlemlenebildiğinden iki adımla yeşil elde etme ile tek adımla yeşil elde etme arasındaki yöntem farkı baskılı tekstil örneklerinde açıkça görülmüştür. Dolayısıyla baskılı kumaşların yeşil renginin yakından incelenmesi, kumaşın 1806-1809'dan önce veya sonra basılıp basılmadığının görsel olarak belirlenmesini kolaylaştırmaktadır (Martinsen, 2015, s.5).

Sentetik Yeşil Boyalar

Sentetik boyaların daha fazla renk seçeneği sunduğu ve bunların da ancak 1856 yılından itibaren geliştirildikleri göz önünde bulundurulduğunda 1850'li yıllardan önce yaşayan insanların bugünkü gibi çok farklı renkli tekstillere sahip olmadıkları söylenebilir. Rengin albenisi ise insanların binlerce yıl rengin peşinden koşmalarına ve elde edilen renklerin mükemmelleştirilmeleri için mücadele etmelerine neden olmuştur.

Keşiflerle birlikte Doğu'nun göz alıcı renkleriyle karşılaşan Avrupalılar renklerin peşinde kimya biliminin gelişimine büyük katkı sağlamışlardır. Doğal boyalarla ilgili yapılan çalışmalar hemen son bulmamış, bir yandan yeni reçeteler üzerinde çalışmalar yapılırken, bir yandan da sentetik boyaların geliştirilmesi konusundaki çalışmalar devam etmiştir.

İlk sentetik boyar madde planlı bir laboratuvar çalışmasıyla değil, tesadüfen elde edilmiştir. William Henry Perkin, 1856 yılında sıtma hastalığının tedavisi için kinin elde etmeye çalışırken tesadüfen ilk organik sentetik boyarmaddeyi sentez yoluyla keşfetmiş ve yeni bir endüstrinin doğmasına yol

açmıştır (İşmal, 2011, s. 23 – 30).

18. ve 19. yüzyılda yeşil rengin edebiyat ve sanattaki romantik hareketle yakından ilişkili olması ve birçok sembolik anlamlar içermesi bu renge olan isteğin artmasında da büyük bir rol oynamıştır. Dolayısıyla sanattaki bu eğilim moda alanında da kendini göstermiştir. 18. ve 19. yüzyıllarda sentetik yeşil pigmentlerin keşfi ve üretimi, bunların bitkisel ve mineral kaynaklı boyalarla çok hızlı bir şekilde yer değiştirmesine neden olmuştur. Bu boyalar bitkisel kaynaklı boyalardan daha kalıcı ve parlak olmuşlar ancak yüksek arsenik içermişlerdir. Kumaşı yeşil boyamanın daha iyi bir yolunu bulmak için çaresiz kalan bazı tekstil boyacıları, kumaşlarını boyamak için arsenik pigmentlere yönelmişlerdir.

Arsenikle denemeler yapan Carl Wilhelm Scheele, 1775 yılında bakır arsenikten yeşil bir pigment elde etmeyi başarmıştır. Bu boya yirmi beş yıl sonra zümrüt yeşili ya da bakır arsenik (copper acetoarsenite $3\text{Cu}(\text{ASO}_2)_2$ veya Scheel Yeşili (Scheele's green) olarak tanıtılmıştır (FitzHugh, 2012, s. 219'dan aktaran Plaza). Bu ölümcül renk sadece giysilerde değil iç mekânda da modern bir renk olarak kabul edilmiş ve Viktorya Dönemi'ne damgasını vurmuştur. Bonaparte'ın yatak odasındaki duvar kağıtlarında da bu özel rengin kullanılması, ScheeleYeşili'nin onun ölüm nedeni olduğu düşüncesini güçlendirmektedir (<https://www.widewalls.ch/the-color-green-pantone-2017/>). Bu bakır arsenik yeşilleri teknik olarak boya değil, pigmentlerdir ama kumaşları renklendirmek için kullanılmışlardır. Daha yaygın olarak boyalarda, duvar kağıtlarında ve hatta şekerleme kaplamalarında da kullanılmışlardır (Vaughan, 2006, s.73'ten aktaran Plaza).

En eski kimyasal yeşil boyalardan biri 1814 yılında tanıtılan, bakır arseniğine dayanan ölümcül zehirli karışım *Schweinfurt* ya da *Paris Yeşili*'dir. 1860'larda geliştirilen ilk anilin yeşilleri iyi renkler vermiş, ancak ışık haslıkları iyi olmamıştır. *Aldehit Yeşil (Aldehyde)* ise 1861'de Fransa'da kırmızı anilinden (rosanilin) sentezlenmiş ve ipek boyamak için kullanılmıştır (Watts 1872, s. 162 aktaran David and Sue Richardson). Gün ışığında parlak renk tonu olan bu renk, o dönemin gaz ışığı ile yapılan aydınlatmasında mavi görünmemiş ve bu, o dönem için değerli bir avantaj olmuştur. İyot Yeşil yaklaşık aynı zamanda yine kırmızı anilinden elde edilmiştir. Aldehit yeşilinden daha mavimsi olan bu boya da ipek boyamada kullanılmıştır. Diğer

mavi-yeşiller *Perkin Yeşili*, *Metil Yeşili* ve *Hofman Yeşili* olmuştur (Ohio State Pharmaceutical Association 1985 aktaran David and Sue Richardson).

1864'te Paris Operası'nda İmparatoriçe Eugenie'nin nefes kesen bir elbise giydiği ertesi gün gazete manşetlerinde yer almıştır. Muhteşem koyu bir yeşil olan bu elbise, gaz lambası ışığında rengini değiştirmeden kalabilmiştir. Kısa süre sonra da "Paris Yeşili" seçkinlerin rengi olmuştur. Bu renk sadece kıyafetlerde değil, duvar dekorasyonlarında da kullanılmaya başlanmıştır. Bu moda İngiltere'ye ulaştığında Viktorya Dönemi'nde birçok insanın ölmesine neden olmuştur. Zümrüt yeşili olarak da bilinen *Paris Yeşili*, türünün ilk örneği olan *Scheele'nin Yeşili* de dahil olmak üzere Viktorya Dönemi'nde insanların hayatlarına son verecek birçok tondan birisidir. Görkemli pigment, bakırın arsenikle karıştırılmasıyla pazardaki boyalardan daha parlak ve dayanıklı bir boya elde edileceğini keşfeden kimyacıların bir ürünü olmuştur (<https://www.townandcountry.ph/people/heritage/paris-green-history>).

Yeşil renkle ilgili anlatılan birçok ürkütücü öykü bulunmaktadır: 1871 yılında bir modaevinden yeşil renkli bir kutuda gece elbisesi alan bir bayanın kutuya dokunduktan sonra ellerinde kabarcıkların çıktığını görüp dehşete düşmesi, yeşil halı ve duvar kağıtlarının olduğu odalarda oynayan bebeklerin öldüğünden bahseden haberlerin kulaktan kulağa dolşamları bunlardan birkaçıdır. Bu boyalarla temas eden kadınların yanı sıra bu kumaşları üretenlerin de aynı kaderi paylaştığı görülmüştür (Wright Erişim Tarihi: 09.10.2018).

Matilda Scheurer adlı bir genç kız yapay çiçek yapmak için arsenik yeşilini kullanmasından dolayı 1861 yılında halkı dehşete düşürecek şekilde ölmüştür. Doktorlar ne olduğunu bilememişler ve 1857 yılının hemen başlarında İngiltere'de devam eden bu zehirlenme olayları hakkında konuşmaya başlamışlardır. Yeşil elbiselerle dans eden iskeletlerin tasvirleri gazetelerde yer almaya başlamıştır. Bu hikayeler bile insanların bu rengi giyme isteğini engellememiştir. Oysa Viktorya Dönemi'nde sıçanları öldürmek için genellikle evlerde arsenik bulunduğundan insanların bu maddenin zehirli olduğunu bilmemesi olanaksızdır. 1895 yılında işçilerin arseniğe maruz kalmasını engellemek

için fabrika koşullarının iyileştirilmesine dair düzenlemeler yapılmıştır. O günler için yeşil renk terziler arasında kötü bir üne sahip olmuştur. Chanel'deki çalışanlar bu rengin kötü talihle ilişkili olduğuna inanmışlardır (David, 2015, aktaran, Wright, Erişim Tarihi: 09.10.2018).

Daha dayanıklı renkler 19.yüzyılın son çeyreğinde ve birçoğu da çok hızlı büyüyen Alman Kimya endüstrisi laboratuvarlarında geliştirilmiştir. 1877-1878'de iki Alman kimyacı olan *Fischer* ve *Döbner* bugün hala kullanımda olan bir trifenilmetan boyası olan *Malahit Yeşili*'ni bağımsız olarak sentezlemişlerdir. Aynı yıl Malahit Yeşil'in sülfone edilmesiyle *Asit Yeşili* geliştirilmiştir (Georgievics, Grandmougin and Mason 1920, s. 505). Her ikisi de mavi-yeşil renkte ve solmaz boyalardır. Fischer ayrıca 1878'de tiyazin boyası *Metilen Yeşili*'ni keşfetmiştir (Derry and Williams 1960, s.546 aktaran <http://www.asiantextilestudies.com/green.html>). *Alizarin Yeşil*, 1878'de Baeyer tarafından geliştirilmiştir (Abelshausen et al. 2003, s. 64 aktaran <http://www.asiantextilestudies.com/green.html>). Bunları 1884 yılında zümrüt yeşili nitroso boyası *Naftol Yeşil*'i ve 1891'de ilk yeşil azo boya olan *Diamin Yeşil*'i izlemiştir. 1920 yılında ICI, ilk yeşil vat boyası olan parlak yeşil, son derece kararlı ve olağanüstü haslığa sahip *Caledon Jade Yeşili*'ni geliştirmiştir (David and Sue Richardson, 2018).

Günümüzde boyarmaddeler de dahil olmak üzere endüstride kullanılan kimyasallar için çeşitli standartlar oluşturulmuştur. Renklerin hemen hemen her tonunu üretmek olanaklıdır ancak çevreci yaklaşımlar sadece insan sağlığı ile ilgili kriterleri kapsamamakta doğaya zarar verecek her türlü durumu da değerlendirmektedirler.

Sonuç

İnsanlığın yenilik ve farklılık arayışı moda olgusunu besleyen en önemli unsurlar arasında yer almıştır. Bu arayışlar bazen bir elbise modelinin, bazen de bir rengin peşinden insanların maceraya atılmalarına ve bu uğurda ağır bedeller ödemelerine neden olmuştur.

Sentetik boyar maddelerin keşfedilmesinden önce doğal boyalarla yapılan boyamalarda tekstiller sınırlı renk paleti içermekteydiler. İlk önceleri zor elde edilen ve kıt olan renklendirici maddeler aristokrasinin tekelinde kalmıştır. Deniz yollarının keşfedilmesi ve artan ticaret birçok malda olduğu gibi baskılı ve boyalı tekstillerde de büyük patlama yaratmış, Doğu'nun göz alıcı renkli tekstilleri Batı ile buluşmuştur.

Doğal Boyalarla temel renkler elde edilmekle birlikte yeşil elde etmek için tek bir kaynak bulunamamış; mavi renk üzerine sarı rengin uygulanmasıyla ancak iki adımda boyama ve baskı yapılabiliştir. İki adımda yapılan bu işlemler de yoğun emek ve ustalık gerektirdiğinden istenilen nitelikte işlerin çıkmasını engellemiştir. Doğu'nun sanat olarak geliştirdiği bu süreç, Batı'da kimya biliminin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

Her dönemin kendine özgü rengini yaratan birçok sebep bulunabilir. Yeşil renk için de durum farklı değildir. Tekstillerin doğal boyalarla yeşile boyanması ve baskısında zorlu süreçlerin olması, sentetik boyaların, ucuz, parlak ve uygulama kolaylıkları Romantik Dönem'de Yeşil rengin gözde olmasına ve bir moda dönüştürmesine neden olmuştur. Bu hızlı büyüyen yeşil çılgınlığı için ağır bedeller ödenmiştir. Modaya olan düşkünlük insanların sorgulamadan nasıl bir kurban haline dönüştüğünü göstermektedir.

Kaynakça

- Bancroft, E. (1794). Experimental researches concerning the philosophy of permanent colours, London: T. Cadell and W. Davies, Vol. 1.
- Berthollet, C. L. and A. B. (1824). Elements of The Art of Dyeing, Vol. II, London, R. Griffin & Co. Glasgow and J. Gumming, Dublin, 453.
- Calvert, F. C. , (1878), Dyeing and calico printing: including an account of the most recent improvements in the manufacture and use of aniline colours. John Stenhouse and Charles Edward Groves (Ed), London: Simpkin, Marshall, & Co.
- Cardon D., (2009), "Colours in civilizations of the world and natural colorants: history under tension", Thomas Bechtold and Rita Mussak (Ed), Handbook of Natural Colorants, Wiley, pp.27-36.
- Cyclopedia of India and of Eastern and Southern Asia, Commercial, Industrial and Scientific, (1871), Ed: Edward Balfour Vol 2, Madras: Printed at the Asylum, the Scottish and Foster Presses
- David Alison Matthews (2015), Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present, London, Bloomsbury Publishing
- David and Sue Richardson, (2018), Asian Textile Studies, Green Dyes, <http://www.asiantextilestudies.com/green.html>, Erişim Tarihi: 10.10.2018.
- Encyclopædia Americana: A Popular Dictionary of Arts, Sciences, Literature, History, Politics, and Biography, (1857), Boston, Sanburg, Carter, Bazin&Co., 13. Cilt, Ed: Francis Lieber, pp. 169-170
- Evert Schoorl (2013), Jean-Baptiste Say, London, Routledge, pp.188
- Finlay Victoria, (2004), Color: A Natural History of The palette, London, Random House Trade Paperbacks
- Fitzhugh Elizabeth West, (2012) Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics; Volume 3. London, Oxford University Press
- Fraser-Lu Sylvia, Handwoven Textiles of South-East Asia, Oxford University Press, 1988-229 sayfa
- Georgievics G. V. and Grandmougin E. (1920), A Text-Book of Dye Chemistry, London Scott, Greenwood & Son, <https://archive.org/details/textbookofdyeche00georuoft/page/iii>
- Gillow John, Barnard Nicholas, (1993) Traditional Indian Textiles, Thames and Hudson, London, p.8
- Harris, J. (1993) "A Survey of Textile Techniques", Harris Jennifer (Ed), 5000 Years of Textiles, London, British Museum Press, (pp.16-50)
- Hornix, Willem J. (1992), "From Process to Plant: Innovation in the Early Artificial Dye Industry.", Organic Chemistry and High Technology, 1850-1950, The British Journal for the History of Science, Vol. 25, No. 1
- İşmal Ö. E. (2011). Boyarmadde endüstrisinin öncüsü: bir bilim adamı ve entelektüel olarak Sir William Henry Perkin, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, DEÜ GSF Dergisi, Sayı 6, Sayfa 23-30.
- Miles L. W. C., (1994), "Traditional Methods", Miles L. W. C., (Ed), Textile Printing, Society of Dyers and Colourist, (pp.1-8)
- Labouchère A., (1866), Oberkampf (1738-1815) Librairie DE L. Hachette, Paris, https://ia902300.us.archive.org/2/items/bub_gb_GDywgAVOuAC/bub_gb_GDywgAVOuAC.pdf

- Liles, J. N. (1990), *The Art and Craft of Natural Dyeing: Traditional Recipes for Modern Use*, The University Tennessee, Knoxville, Press, U.S.A
- Martinsen H.E. H., (2015), *Fashionable Chemistry: The History of Printing Cotton in France in The Second Half of The Eighteenth and First Decades of The Nineteenth Century*, A thesis submitted in the conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Institute for the History and Philosophy of Science and Technology University of Toronto M https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/82430/1/martinsen_hanna_2015_phd_thesis.pdf
- Melo, M. J. (2009). "History of natural dyes in the ancient mediterranean world" Thomas Bechtold and Rita Mussak (Ed), *Handbook of Natural Colorants*, Wiley, (pp.3-21).
- Nicholson, W. (1819), *American edition of the british encyclopedia or dictionary of arts and sciences, Vol IV, Dyeing Section*, William Brown Printer, Philadelphia.
- Packer, T., (1830), *Dyer's Guide; Compendium of The Art of Dyeing*, London
- Plaza Lidia, "An Update on Arsenic Green: When the World was Dying for Color", <http://blog.mdhs.org/costumes/an-update-on-arsenic-green-when-the-world-was-dying-for-color>, Erişim Tarihi: 07/09/2018)
- Riello G. (2010). *Asian Knowledge and The Development of Calico Printing in Europe in The Seventeenth and Eighteenth Centuries*, *Journal of Global History* (5):1-28
- Souza G. B., (2009) "The French Connection: Indian Cottons and Their Early Modern Technology", Giorgio Riello and Tirthankar Roy (Ed), *The World of South Asian Textiles, 1500–1850, How India Clothed the World*, Global Economic History Series Maarten Prak and Jan Luiten van Zanden (Ed), Leiden, Boston, 347-363
- The Color Green. *Between Freshness, Beauty and Danger*, <https://www.fashionologiahistoriana.com/costume-history-legends-essays-in-english/the-color-green-between-freshness-beauty-and-danger>, Erişim tarihi 09.09.2018
- The Franklin Journal and American Mechanics' Magazine, (1828) *An Essey Calico Printing* (Extracted from Parkes's Chemical Essays) Thomas P. Jones (Ed) 6. Cilt, Franklin Institute, Philadelphia, 289-295, [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b569643;view=1up;seq=302](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b569643;view=1up;seq=302), <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101035583101;view=1up;seq=308>
- Vaughan, David J. (2006), *Elements*, "Arsenic," Vol. 2, April 2006, p. 71-75.
- Well K. (1997). *Fabric Dyeing and Printing*, London, Conran Octopus, p 8.
- Wisniak, J. (2008), *Claude-Louis Berthollet*, *Revista CE-NIC Ciencias Químicas*, Vol. 39, No. 1, pp. 45-55.
- Wright Jennifer, *The History of Green Dye Is a History of Death*, <https://www.racked.com/2017/3/17/14914840/green-dye-history-death>, Erişim Tarihi: 09.10.2018.
- Yıldırım, L. (2016). *Boya kırmızısı mı insanlık kanı mı? II. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi: GÖÇ*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 19-21 Ekim 2016, İzmir, Türkiye, s.93.
- Yıldırım, L. (2014). "Avrupa tekstil Baskıcılığının Gelişiminde Türk Kırmızısının Rolü", *Yedi, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 12 <https://www.widewalls.ch/the-color-green-pantone-2017/> Erişim Tarihi: 09.10.2018.
- <https://www.townandcountry.ph/people/heritage/paris-green-history> Erişim Tarihi: 03.10.2018
- <https://www.racked.com/2017/3/17/14914840/green-dye-history-death> Erişim Tarihi 11.09.2018

Resim-Heykel ve Sanat Müzeleri Koleksiyonlarındaki Tuval Resimlerinin Korunmasında Durum Taramasına İlişkin Belgeleme Çalışmalarının Önemi*

Berna ÇAĞLAR ERYURT**

Eryurt, B. Ç. (2019). Resim-heykel ve sanat müzeleri koleksiyonlarındaki tuval resimlerinin korunmasında durum taramasına ilişkin belgeleme çalışmalarının önemi. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s.9-18

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Ülkemizde resim-heykel ve sanat müzeleri koleksiyonlarının büyük bir kısmını oluşturan tuval resimlerine ilişkin envanter kayıtları dışındaki bilgilerin yetersiz olduğu görülmektedir. Mevcut korunma durumlarının tespiti, gerçekleştirilen onarım çalışmalarının belgelenmesi ve belirlenen sürelerde bilgilerin güncellenmesi korumanın sağlıklı ve sürdürülebilir olması bakımından oldukça önemlidir. Korunma durum raporları, eseri oluşturan malzemelerin teknik özellikleriyle birlikte daha önce gerçekleştirilen onarım uygulamalarının da ayrıntılı olarak belgelenmesini kapsamalıdır. Ayrıca eserin mevcut depolama ve sergileme koşulları kaydedilmeli, uygun olmayan koşullara uygun öneriler getirilmelidir. Bu belgeleme çalışmalarının müze ve eserlerin ihtiyacına yönelik olarak uygun hale getirilmiş bir veri tabanında kaydedilmesi de büyük önem taşımaktadır. Aksi halde her koruma uzmanının belirleyeceği ölçütlere göre yapılacak raporlama, eserlerin probleminin net bir şekilde anlaşılmasını zorlaştıracak, koruma raporlarının amacını ve önemini kaybetmesine neden olacaktır. Bu çalışmada Amerika ve Avrupa ülkelerindeki tuval resmi koleksiyonlarına sahip bazı resim-heykel ve sanat müzelerinin veri tabanları ile koruma raporları incelenmiştir. Bu verilerden yararlanılarak, ülkemizde tuval resmi konservasyonuna yönelik ortak bir sistemin oluşturulabilmesi için önerilerde bulunulmuş ve korunma durumlarıyla onarım müdahalelerini kapsayan belgeleme formu oluşturulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Tuval resmi, belgeleme, korunma durumu

The Importance of Documentation Studies Regarding the Condition Survey in Conservation of Canvas Paintings in the Collections of Painting-Sculpture and Art Museums

Abstract

In our country, it is seen that the information about the collections constituting the Painting-Sculpture and Art Museums is insufficient except the inventory records of canvas paintings. Determining the existing conservation conditions and documenting restoration works and updating the information in determined time periods are rather important in order for the conservation to be healthy and sustainable. Conservation condition reports must cover the technical features of the materials forming the artwork as well as the detailed documentation of the previous conservation applications. Additionally, the existing storage and exhibition conditions must be recorded and suggestions must be offered for inappropriate conditions. It has also utmost importance that these documentation works are saved in a database which is made suitable for the needs of museums and the artworks. Otherwise, reporting which will be made on the basis of each conservation specialist's criteria will make it difficult to understand the problem of the artwork clearly and result in the loss of the aim and the importance of the conservation reports. In this study the databases and conservation reports of some Painting-Sculpture and Art museums in European countries and in the US which have canvas painting collections were examined. By benefiting from these data, suggestions are made for creating a common system oriented towards canvas painting conservation in our country and a documentation form is generated which covers the conservation conditions and restoration interventions.

Keywords: Natural dye, waste/by-product, mordant/biomordant, functional textiles, plasma, microwave, enzyme, ultrasound

Giriş

Belgeleme, her eserin bilimsel veriler doğrultusunda inceleme, örnekleme, araştırma ve onarımlarının doğru, eksiksiz ve kalıcı kayıtlar altına alınması, bu bilgilerin belli periyotlarda güncellenmesidir. Bu kayıtlar hem yazılı hem de görsel olmalı, belgeleme türü ve kapsamı, şartlara, eserin niteliğine göre değişiklik gösterebilmelidir (O'Neill, 2008, s. 45; CCI-10/6, 1993, s. 1). İyi bir belgeleme, eserin geçmişten günümüze tüm sürecini anlatmalı, gelecekteki araştırmacı, küratör ve konservatör için olabildiğince fazla bilgi sağlamalıdır (Moore, 2001, s. 6).

Belgelemenin amaçlarını şöyle sıralamak mümkündür:

- kültür varlıklarının durumlarının tespit edilmesi,
- ileride yapılacak onarımlara bilgi sağlayarak kültür varlıklarının bakımına yardımcı olması,
- bir eserin estetik, kavramsal ve fiziksel özelliklerinin daha iyi anlaşılabilir şekilde değerlendirilmesi, bilgilerinin sürekli geliştirilmesiyle konservatöre referans sağlanması, tutulan kayıtlar doğrultusunda olabilecek yanlış tespitlerden kaçınılması (O'Neill, 2008, s. 45).

Koruma eğitiminde belgelemenin değeri ve meslekte düzenli olarak yapılan bir görev olduğu vurgulanmasına rağmen, konservatörler tarafından belgeleme uygulamaları ile ilgili derinlemesine tartışmalar nadir olarak görülmektedir (Velios, 2016, s. 13).

Dünyada olduğu gibi ülkemizde de müzelerin eserleri için veri tabanı oluşturması ve envanter bilgileri dışındaki bilgilere ulaşması oldukça güçtür. Günümüzde müzelerimizdeki konservatör kadrolarının (hala birçoğunda yok) 5-6 sene gibi kısa bir süre önce istihdam edildiği düşünülürse, eserlerin koruma durumlarıyla ilgili belgelemelerin eksik olduğu sonucuna varılabilir.

Veri tabanlarının müze çalışanları ve konservatörler ile koordineli bir şekilde çalışabilmesi önemlidir. Ortak bir dilin kullanılması her zaman zorlayıcı ve tartışmaya açık bir konu olmuştur. Özellikle uluslararası düzeyde ortak bir dilin kullanımına yönelik çalışmalar kısıtlıdır. Birçok ülkenin katılımıyla gerçekleştirilen ve yayınlanan EwaGlos (*European Illustrated Glossary of Conservation Terms Wall Paintings and Architectural Surfaces*, 2015) sadece duvar resimleri ve mimari yüzeyleri kapsamaktadır.

1. Koruma Belgelemelerinin Tarihçesi

Koruma belgelemelerinin ilk olarak ne zaman yapıldığı bilinmemekle birlikte, 16. yüzyılda yapılan restorasyon tanımlarına

ilişkin bilgiler vardır. Fakat bu tanımlar restoratörlerin kendileri değil, gözlemciler tarafından yazılmıştır. Modern korumanın öncüleri olan Rathgen¹, Scott² ve Plenderleith³ gibi bilim insanları, çalışmalarında belgeleme kavramından bahsetmemektedirler. 1905'te Rathgen, koruma çalışmalarını detaylandıran *Eski Eserlerin Korunması: Küratörler İçin Elkitabı* isimli kitabı yayınlayan ilk kişiler arasındadır; ne var ki bu kitapta belgelemeye değinilmemiştir (Rathgen, 1905). Benzer şekilde Scott'un British Museum'un mütevelli heyetine sunduğu *Müze Sergilerinin Temizlenmesi ve Restorasyonu* (1926) isimli raporu belgelemeye dikkat çekmemektedir. Plenderleith'in 1934'te yayınlanan ve Rathgen'in aynı başlıkta yazdığı kitapta da belgelemeden bahsedilmemektedir. Fakat bu kitaplarda belirli objelerin onarım örnekleri sadece resimli olarak sunulmakla birlikte en eski belgeler olarak kabul edilmektedir (Moore, 2001, s. 7).

20. yüzyılın ortalarına kadar çoğu müzenin koruma bölümlerinde standart belgeleme prosedürleri ve raporlama için herhangi bir süreklilik bulunmamaktadır. 1970'li yıllardan önce çok az sayıda müzenin tutarlı koruma kayıtlarına sahip olduğu görülmektedir. Bu dönemden önce belgelemelerin ara sıra yapıldığı, kayıt edildiğinde ise raporların veri açısından seyrek olduğu görülmüştür. En iyi ihtimalle bir eserin belgelendirilmesi konservatör çalışmayı yayımlamayı planladığı zaman olmaktadır. 1934 yılında *Teknik Çalışmalar* (Technical Studies) dergi editörü resim restorasyonu ile ilgili bir makalenin başında daha tutarlı koruma belgelemesine ihtiyaç duyulduğuna, yazarın çalışma kaydının sadece müzeye ve yayına sunulması amacıyla yapıldığına dair bir yorum yapmıştır. İkinci yorumu bu dönem için çok çarpıcıdır: "*Bu kayıtlar tutarlı bir şekilde yapılmıyorsa kadar, resimlerin bakım ve onarımı ciddi ve oldukça gereksiz bir handikapla devam etmek zorunda kalacaktır*" (Ruhemann, 1934, s. 3).

1 Friedrich Rathgen (1862-1942), Berlin Kralliyet Müzeleri Kimya Laboratuvarı'nın ilk müdürüdür. 1888'deki kuruluşundan, 1927'deki emekliliğine kadar, Rathgen, eserlerin korunması için kimyasal ve fiziksel yöntemlerin geliştirilmesi ve uygulanmasında büyük rol oynamıştır. İlk olarak 1898'de yayımlanan 1905'te İngilizce'ye çevrilen *Eski Eserlerin Korunması: Küratörler İçin Elkitabı* kitabıyla tanınmasına rağmen, arkeolojik eserlerin teknolojisi ve korunmasına ilişkin altmışın üzerinde makale yayınlamıştır (Gilberg, 1987, s.105).

2 Alexander Scott (1853-1947), British Museum Araştırma Laboratuvarı'nın ilk müdürüdür. 1918 yılında Birinci Dünya Savaşı sırasında yeraltında depolanan British Museum'daki eski eserler hakkında soruşturma yürütmesi için görevlendirilmiştir. Scott önderliğinde 1920'de geçici bir bilimsel laboratuvar kurulmuştur (Oddy, 2011, s. 56-57).

3 Harold James Plenderleith (1898-1997), İskoç konservatör ve arkeolog. 1924 yılında Alexander Scott ile British Müzesi Bilimsel ve Endüstriyel Araştırma Bölümü'nde çalışmaya başlamıştır. 1959 yılında British Museum'dan Kültürel Varlıkların Korunması ve Restorasyonu (ICROM) çalışmalarında Uluslararası Merkez'in ilk müdürü olmak için emekli olmuş, 1971 yılına kadar ICROM'un müdürlüğünü yapmıştır (Oddy, 2011, s. 57-60).

Bu yorum 1930'ların geri kalanında Amerikan konservatör George Stout'un çalışmalarında kristalleşecek ilkeler olmuştur (Stoner&Rushfield, 2012, s. 282). Nitekim Teknik Çalışmalar (Technical Studies) isimli derginin George Stout'un Resim Durumu Bir Müze Kaydı (A Museum Record of the Condition of Paintings, 1935) adlı makalesinde resim korumanın belgelerine atıfta bulunduğunu, ancak nesnelerin korunmasına

ilişkin raporun nasıl hazırlanacağını araştırmak için bir komitenin kısa süre içinde toplanacağını ifade ettiği görülmektedir (Stout, 1935, s. 206-207). Fakat böyle bir araştırma koruma literatüründe herhangi bir makaleye dönüşmemiştir. Makale, 1932'de (La Conservation des Tableaux Contemporains,

Mouseion, XX) ve 1933'te (Documents sur la Conservation des Peintures, Les Dossiers de l'Office International des Musées, No.2) yayımlanan resimlerin korunmasına ilişkin bir raporun nasıl ele alınacağıyla ilgili bu makalelere işaret etmektedir. Koruma çalışmaları 20. yüzyılın başlarında müze çalışanlarına yemek hizmeti veren şirketlerin dergilerinde yayımlanmıştır. Bunun sebebi, 1950 yılına kadar koruma mesleğinin *Uluslararası Koruma Enstitüsü* (International Institute for Conservation-IIC) tarafından yayınlanan ve koruma profesyonellerine kendi çalışmalarını sunmaları için özel bir forum sağlayan *Koruma Çalışmaları* (Studies in Conservation) gibi yayınlara sahip olmamasıdır (Moore, 2001, s. 7-8).

1970'lere kadar koleksiyon kayıtları ve kataloglarını düzenlemekten sorumlu olan kayıt memuru ya da küratörler bireysel yöntemler belirlemiş; bu yöntemler kişilerin yerine gelenlerle birlikte değişim göstermiştir. Yıllar boyunca müzeler öngörülen veya tutarlı bir kayıt tutma sistemine sahip olmamış, böylece bir kayıt memuru müzeden ayrıldığında, kayıt tutma sisteminin bilgisi de kaybolmuştur. Ayrıca birçok müzede koleksiyon bilgileri doğru ve eksiksiz dosyalar yerine, küratörlerin ve memurların ortak hatıralarında sürdürülmüştür (Carpinone, 2010, s. 7).

Türkiye'de de bu tür problemlerle karşılaşmakta, uygun raporlama sistemi oluşturulmadığından eserlerle ilgili doğru bilgiye ulaşılmamaktadır. Restore edilecek bir eserin daha önce onarım geçirip geçirmediğiyle ilgili önemli bir bilgi dahi kayıtlarda bulunmamaktadır. Daha önce onarım geçirmiş ise kullanılan malzeme ve yöntemlerin ne olduğunun bilinmesi yapılacak onarımın yöntemini tamamen etkileyecek ve belki de korumaya ilişkin alınacak kararlarda değişikliğe sevk edecektir. Bu kayıtlar uygun olmayan eski bir onarımın yüzeyden doğru malzeme ile çıkarılması için konservatöre en doğru bilg-

iyi verecektir.

Bu sorun, 1960'lı yıllarda Amerika ve Avrupa ülkelerinde birçok eski müze çalışmasının farklı kurumlar arasında personel hareketine ek olarak emekli olmaya başlamasıyla daha da kötüleşmiş, kataloglama prosedürleri ve kayıt sistemleri hakkındaki bilgiler neredeyse yok olmuştur. Müzeler mevcut kayıt tutma yöntemlerinin yeterli olmadığını fark etmeye başlamış, müzelerin kayıt tutma standardizasyonunu geliştirmek için başka bir yola ihtiyaçları olduğunu fark etmişlerdir. Müzelerin otomasyonu keşfetmeye başladığı 1960'ların ortaları ve sonlarında kütüphaneler bilgisayar tabanlı bilgilerin birleştirilmesi ve standardizasyonu üzerine çalışmışlardır. 1960'lı yılların ortalarında kütüphaneler ve müzeler yeni bilgisayar teknolojisinin kullanılması ve kayıtların tutulmasında işbirliği yapmaya başlamıştır. Fakat 1960'lı yılların sonlarına doğru ihtiyaçların farklılaşmaya başladığı görülmüştür. Çünkü kütüphaneler katalog standartlarına ve kart katalog sistemine sahiptiler; öte yandan müzelerin kütüphanelerden farklı ihtiyaçları bulunmaktadır. Müze kayıtları objelerle ilgili yeni bilgileri yansıtacak şekilde değişmek durumundadır. Kütüphane kayıtları daha statik iken, müze koleksiyonundaki eserlerin her biri ünik ve değişime açık özelliktedirler (Carpinone, 2010, s. 8-11).

1980 ve 1990'lı yıllarda konservatörler, bilgi edinmenin kâğıt yığınlarında geçirecek zaman alıcı ve tekrarlayıcı bir süreç olduğunu ifade etmişlerdir. Kayıtlara bakmanın birincil amacı bir eserin önceki onarımları hakkında bilgi edinmek olduğundan, iyi organize olmuş bir arşivde bile eserin raporunu bulmanın ve bunu okumanın en az 5-10 dakikalık bir süre alacağı öngörülmüştür. Fakat dijitalleşen bir koleksiyonda örneğin, etkin ve önleyici koruma yapılan eserleri sınıflandırmak mümkün olacağı gibi, etkin korumanın yapıldığı eserlerin yüzdesi de hesaplanabilmektedir. Daha sonra bu sonuç, eserlerin mülkiyeti ile ilişkilendirilerek özel koleksiyondaki eserlerin kamu müzesi koleksiyonundaki eserlerden daha iyi korunduğu varsayımı test edilebilmekte, böylece koruma etiği tartışması yapılabilmektedir. Gelecekteki çalışmalar için en uygun yöntemi seçmek amacıyla, belirli materyallerin veya tekniklerin amaçlanan kullanımlarını yerine getirirken başarısını değerlendirme sırasında bu belgeleme kayıtlarının karşılaştırılmalı olarak kullanılması etkili olabilmektedir (Velios, 2016, s. 14).

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda yaşadığımız çağın gerekliliği olarak bilgi alışverişinin dijital bir platform üzerinde bulunması gereğinin önemi ortaya çıkmaktadır.

Kayıtlı bilgiyi erişilebilir ve yararlı belgeler haline getirmek, bilgiyi doğru şekilde sunmak etkili bir belgeleme sistemiyle mümkündür.

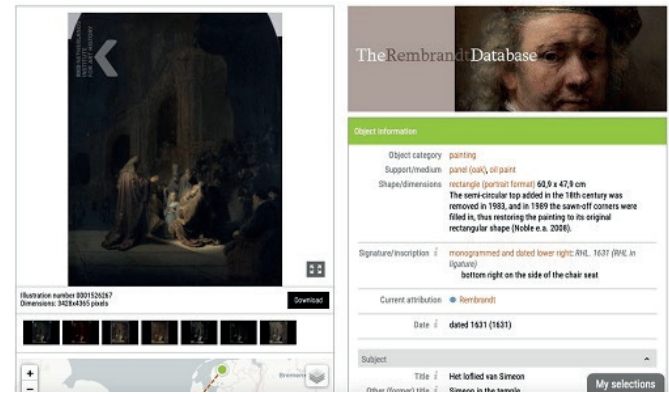
Koruma mesleği, veri tabanları gibi yazılımlar, dijital kameralar ve tarayıcılar gibi donanımlar kullanarak belgelemelerin dijitalleşmesinden faydalanmaktadır. Dijital teknoloji, koruma belgelerini kolay erişebilir, maliyet/zaman açısından verimli hale getirmekte, kaydedilen verilerin tutarlılığını ve doğruluğunu arttırarak fiziksel depolama alanı gereksinimlerini azaltmaktadır. Koruma kayıtlarını dijitalleştirilmenin en büyük dezavantajı, teknolojideki değişimin hızıyla, bir makine ortamından elde edilen verinin kimi zaman kaybedilebilmesi, dolayısıyla bilgiye erişimin gelecekte zorlayıcı olma ihtimalidir (Moore, 2001, s. 6).

1980'li yıllardan beri Avrupa ve Amerika'daki birçok müze dijital koleksiyon sistemini kurmuştur. Ancak koruma bilgileri ya hiç dijitalleştirilmediğinden ya da tek başına veri tabanlarında ve dosyalarda tutulduğundan bu sisteme dâhil edilmemiştir (Rudenstine & Whalen, 2006, s. 26).

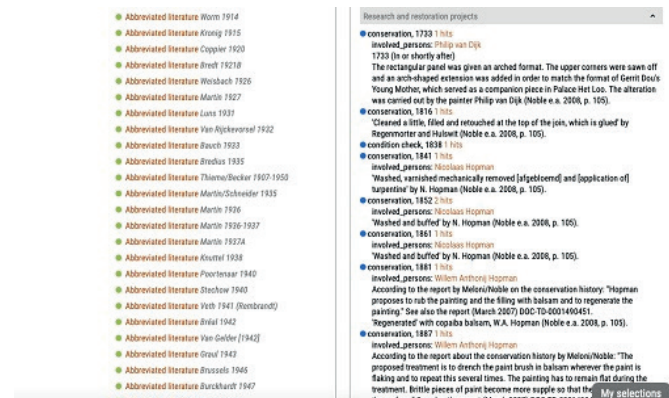
Andrew W. Mellon Vakfı, 27 Nisan 2006 tarihinde New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde ve 25 Mayıs 2007'de British Museum'da konservatör, bilimsel araştırmacı ve diğer müze uzmanlarıyla *Koruma Dokümanlarında Konular: Dijital Biçimler, Kurumsal Öncelikler ve Kamu Erişimi* başlığı altında koruma dokümanları konusunda iki toplantı düzenlemiştir. Bu toplantılar, profesyonellerin fikirlerini paylaşmaları konusunda bir fırsat olmuştur. Koruma belgelerinin düzenlenmesi ve yönetilmesi için standartlar ve yöntemler kurumdan kuruma değişmektedir ancak deneyimleri aynı süreci başlatan tüm kurumlar için çok yararlı olmuştur (Radin, 2011, s. 2; Roy, Foister & Rudenstine, 2007, s. 315).

Bu toplantının sonucunda koruma belgelerinin dijitalleştirilmesinin ve konservatörlerin, bilim insanlarının, müze küratörlerinin, sanat tarihçileri ile diğer akademisyenlerin bilgilerini paylaşmalarının arzu edilen ve hayati bir öneme sahip olduğu ifade edilmiştir. Bu tür bilgilere halkın erişiminin önemli olacağı kabul edilmekle birlikte, önceliğin profesyoneller arasındaki bilgi alışverişine verilmesi gerektiği ve bu önceliklerin ortaya çıkması durumunda, kurumsal uygulamada değişiklik yapılmasının zorunlu olacağı kabul edilmiştir. Bu amaçlar belirlenen pilot müzeler ve enstitüler, vakıftan sağlanan fonla dijital belgeleme kapsamında uluslararası çapta kabul görmüş ilkeleri geliştirmek ve daha geniş kapsamlı projeler uygulamak için ele alınması gereken kilit soruların bazılarını çözmeye yönlendirilmiştir (Roy, Foister & Ruden-

stine, 2007, s. 316-317; Rudenstine & Whalen, 2006, s. 28). Bu projelerden biri olan Hollanda Sanat Tarihi Enstitüsü'nün bünyesindeki Rembrandt Veri Tabanı (Şekil 1., 2.) 2008'den 2010'a kadar pilot bir proje olarak geliştirilmiş, veri bankası Eylül 2012'de başlatılmıştır. Zaman içinde konservatörler tarafından konservasyon uygulamalarına ilişkin boya kesit örnekleri alınmıştır. Bu kesitler boya tabakasının oluşumu, pigmentin durumu, bozulma fenomenleri hakkında bilgi ortaya koymakta ve böylece Rembrandt'ın uygulamalarına dair bilgiler vermektedir (Von Loon, 2013, s. 6).

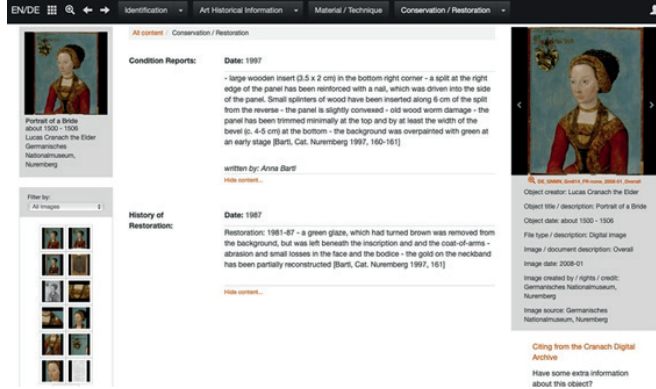


Şekil 1. Andrew W. Mellon Vakfı'nın desteklediği projelerden Hollanda Sanat Tarihi Enstitüsü, Rembrandt Veritabanı ([https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters\[project\]\[0\]=The+Rembrandt+Database&filters\[objectcategorie\]\[0\]=painting&filters\[drager\]\[0\]=panel+%28oak%29&query=&start=134](https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters[project][0]=The+Rembrandt+Database&filters[objectcategorie][0]=painting&filters[drager][0]=panel+%28oak%29&query=&start=134))



Şekil 2. Andrew W. Mellon Vakfı'nın desteklediği projelerden Hollanda Sanat Tarihi Enstitüsü, Rembrandt Veritabanı, konservasyon belgeleri ([https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters\[project\]\[0\]=The+Rembrandt+Database&filters\[objectcategorie\]\[0\]=painting&filters\[drager\]\[0\]=panel+%28oak%29&query=&start=134](https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters[project][0]=The+Rembrandt+Database&filters[objectcategorie][0]=painting&filters[drager][0]=panel+%28oak%29&query=&start=134))

Bu veri tabanlarında eserlerin geçirdiği tüm onarım uygulamaları ve koruma durumları orijinal raporlarıyla birlikte sunulmaktadır (Şekil 3,4.)



Şekil 3. Andrew W. Mellon Vakfı'nın desteklediği Lucas Cranach (1472-1553) resimlerinin yer aldığı Cranach Dijital Arşiv projesi, konservasyon belgeleri (http://lucascranach.org/DE_GNMN_Gm614)



Şekil 4. Andrew W. Mellon Vakfı'nın desteklediği projelerden National Gallery, Raphael Projesi (<https://cima.ng-london.org.uk/documentation/index.php>)

2. Belgeleme Yöntemi Oluşturulması

İnceleme kayıtlarının herkes tarafından kolayca yorumlanabilmesi için standart, sistematik bir inceleme ve raporlama yöntemi oluşturmak önemlidir (CCI-10/6, 1993, s. 1). Fakat koruma belgelemeleri için ortak bir yapının benimsenmesinin ütopik ve mantıksız olduğu görülmektedir. Ütopiktir çünkü belgelemeyi müze içinde oluşturulan formlara kaydeden konservatörler için tek bir belge formatını benimsemek zordur. Mantıksızdır çünkü her bir nesne genellikle özel bir tedavi gerektirir ve belgeleme kaydı çoğu zaman mevcut belgeleme

yapısına uygun olmayabilmektedir (Velios, 2016, s. 13-14).

Tüm bunlar göz önünde bulundurulmakla birlikte evrensel bir belgeleme şekli benimsenirse de belgelemenin ayrıntılı olarak esere ait kayıtları, yapılan işlemleri ve gözlemleri, eserin geçmişteki ve şimdiki ortamı hakkında detaylı bilgileri içermesi oldukça önemlidir. Bu belgeler, gelecekte konservatör, küratör ve araştırmacıya olabildiğince fazla bilgi sağlama olanağı sunmalıdır (Moore, 2001, s. 6).

Kanada Konservasyon Enstitüsü (CCI), belgelemeyi üç farklı başlıkta ele almaktadır:

1. Durum Raporu
2. Denetim Raporu
3. Toplu Durum Raporu

Durum Raporu, bir koleksiyondaki her eser için oluşturulması gereken kayıtlardır. Durum raporlamasına en yüksek riski taşıyan eserlerden başlanmalıdır. Bu ilk ve ayrıntılı kayıt tamamlandıktan sonra yapılacak denetimlerde sadece tespit edilen değişiklikler kaydedilmeli (denetim raporları) ve düzenli, kısa incelemeler yapılmalıdır.

Denetim Raporları, müzenin kaynaklarına bağlı olarak düzenli aralıklarla, ayda bir ya da altı ay ila yılda bir gerçekleştirilmesi gereken durum tespitlerini içermektedir. Bu raporların amacı bir resmin durumundaki değişiklikleri saptamaktır. Küçük değişiklikler gelecekteki referanslar için kaydedilirken, büyük değişiklikler eserin koruma uygulamasına olan ihtiyacı için gereklidir. Denetim raporlarında incelemeyi yapan kişi, tarih ve durumdaki değişiklik hakkında kısa gözlemlerde bulunmalıdır.

Toplu Durum Raporu, geçici sergiler nedeniyle müze dışına çıkmış eserlerin durumundaki değişikliklere ilişkin kaydedilen bilgileri içermektedir. Bu raporlar eserler müzeye geldiğinde ve gönderilme öncesi kurum tarafından doldurulmalıdır (CCI-10/6, 1993, s. 1-2).

Durum Raporları düz yazı şeklinde, maddeler halinde veya daha önce oluşturulmuş bir form üzerinden yazılabilmektedir. Düz yazı; biçim, kelime dağarcığı ve uzunluk konusunda herhangi bir kısıtlama getirmediği halde herhangi bir yönlendirme sunmadığı için incelemenin tamamlandığından emin olunmamaktadır. Önceden hazırlanmış bir formun doldurulması kolay ve bir eserin yapısının her yönüyle değerlendirildiğinden emin olunmasına rağmen olağandışı veya aşırı hasarlı bir durumla karşılaşıldığında form kısıtlayıcı olabilmektedir (CCI-10/6, 1993, s. 2). Bir belgelemenin kalitesi, kontrol listesinin detayına ve inceleme sonuçlarını kaydetmek için sağladığı kapsama bağlıdır. Formların, hızlı

ve sistematik olarak kaydedilme avantajı vardır. Fakat belirli bulguların ayrıntılı bir şekilde kaydedilmesi için formlarda az yer bulunabilmektedir (Nicolaus, 1999, s. 375-377). Bu sebeple formlar oluşturulurken yazılan maddelerden farklı malzeme/bozulma/tanı/yöntem var olabileceği düşünülerek, kısa not ve gözlemlerin bulunduğu alanlar oluşturulmalıdır. Farklı kaynaklardan yola çıkılarak karşılaşılan problemler ve ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenen örnek bir form önerilebilir (Ek 1. Yağlı Boya Tuval Resmi Belgeleme Formu).

Koruma sürecindeki en önemli adım, eserin mevcut durumunun belgelenmesidir. Bu aynı zamanda eserin korunma durumunu ifade etmektedir. Korunma durumunun tespiti eserin sergilendiği/depolandığı ortamdaki sıcaklık, bağıl nem, ışık seviyeleri, kirlilik gibi ölçümleri kapsamalıdır. Bu kriterlerin tümü değerlendirildiğinde, eserin stabil olmamasından, bulunduğu ortamın koşullarından ya da daha önce uygulanan restorasyon işlemlerinden dolayı bozulmanın olup olmadığı tespit edilebilir (Moore, 2001, s. 7).

Bu formatlarda kaydedilen bilgiler tutarlı olmalı ve durum raporları resimlerin yapımı ve durumu hakkında ayrıntılı bilgi içermelidir. Bir Durum Raporu aşağıdaki bölümlere ayrılmalıdır:

- **Eserin Tanımlanması:** Demirbaş numarası, sanatçısı, ismi ve yapım yılı, tekniği (örneğin, tuval üzerine yağlı boya, ahşap panel üzerine tempera), boyutları (genişlik ve uzunluk), sanatçının imzası, tarih (varsa) ve imza yeri (örneğin, sağ alt köşe), inceleme tarihi, eseri inceleyen kişinin adı gibi bilgiler bulunmalıdır.

- **Boya Tabakası:** Boyanın türü (yağlı boya, akrilik, karışık), boyanın nasıl uygulandığı (ince, kalın), kalın yağlı boyaların üst üste uygulanması tekniğinin (impasto) tespit edilip edilmediği, daha önce onarım geçirdiğine dair herhangi bir uygulama var ise (rötuşlama, aşırı boyama) belirtilmelidir. Boya katmanlarının birbirlerini ve astarı nasıl kavradığı, yüzeydeki çatlakların durumu (örneğin, genel ya da belirli bir alanda, boya tabakasında, astar tabakasında veya her ikisinde de gözleniyor), boya tabakasında kalkma, pullanma, tozlaşma, kırılma olup olmadığı, boya tabakasının çerçeveyle korunduğu alanda boya değişiklikleri olup olmadığı (örneğin, daha koyu, daha açık renkler ya da farklı renkler), eserde renk veya bağlayıcının değişmiş olabileceğini gösteren işaretler ile solma, sararma gibi bilgiler verilmelidir.

- **Yüzey Kaplama veya Vernik Tabakası:** Boya üstünde genellikle bir vernik tabakası bazen de balmumu gibi başka malzemeler tespit edilmektedir. Vernik tabakasının uygulanma biçimi

(kalın, ince), durumu (parlak, mat) ve rengi (şeffaf, sarı) belirtilmelidir. Yüzeyindeki bozulmalar (çatlak, toz ve/veya kir tabakası) ve genel görüntüsü (renksiz, bulanık ve/veya toz halinde) tanımlanmalıdır.

- **Astar Tabakası:** Renk, doku ve boyanın kalınlığına göre tespiti yapılmalıdır. Astar tabakasındaki çatlak, toz ve/veya kir tabakası, ayrılma, kayıp, ufalanma gibi bozulmalar tanımlanmalı; astarın tuvali iyi kavrayıp kavramadığı belirtilmelidir.

- **Taşıyıcı Destek (Tuval):** Boyalar genellikle esnek bir destek (örneğin, kumaş) üzerinde veya sert bir destek üzerinde (örneğin, ahşap panel, ahşap plaka, duralit gibi) uygulanmaktadır. Tuval bezinin dokuma türü ve ağırlığı, daha önceki uygulamalardan yama veya astarlama olup olmadığı, tuvalin arka yüzeyinde varsa herhangi bir etiket, damga veya yazı belirtilmelidir. Tuval bezinin şaseyle bağlantısı (gevşek, gergin), dalgalanma, aşınma, kabarma, çökme, kir ve/veya toz tabakası gibi bozulmaları ayrıntılı olarak belgelenmelidir.

- **Çerçeve:** Malzemesi (ahşap, metal), dekoratif kaplaması (yaldızlı, boyalı), astar ve sır tabakası, eserin çerçeveyle bağlantısı için kullanılan yöntemler belirtilmelidir. Dekoratif kaplama, astar ve sır tabakasındaki bozulmalar, eserle çerçevenin bağlantısı, üzerinde bulunan etiket ve yazılar mutlaka kaydedilmelidir (CCI-10/6, 1993, s. 2; CCI-10/7, 1993, s. 2-3).

Form hazırlanırken konuşma dili ve sözde terimlerden kaçınılmalı, belirtilen tüm ifadeler kanıtla desteklenmelidir. Bu nedenle “tuval üzeri yağlı boya” tanımlaması, sanatçının gerçekten bağlayıcı bir madde kullandığı açıkça kanıtlanması halinde kullanılmalıdır. Destek tabakasından bahsederken “tuval” terimi de kontrol edilmelidir. Boya ve kumaş türü herhangi bir kanıtla desteklenmiyorsa, “tuval üzerine yağlı boya” yerine “tekstil desteği üzerine yağ benzeri medyum (sıvı)” tanımlaması kullanılmalıdır (Nicolaus, 1999, s. 375).

Renklerin tanımlanmasında da bazı yanlışlıklar yapılmaktadır. İnsanlar farklı renkleri farklı şekillerde görür ve tanımlar. Bu tür bir belirsizliğe mümkün olduğunca yer vermek için renk kartelaları ile çalışmak veya renklere fiziksel ölçüm uygulamak gibi girişimlerde bulunulmuştur. Buradaki ilke şu şekilde olmalıdır: mavi renkle boyanmış bir alanın pigmenti “azurit” olarak adlandırılıyorsa, bu ifade bilimsel kanıtlara dayandırılmalıdır. “Azurit” olduğu varsayımından daha fazlası yapılamıyorsa, resmin alanı “azurit rengi” veya “mavi, tahmini azurit” olarak tanımlanmalıdır (Nicolaus, 1999, s. 375-377).

Durum raporları oluşturulurken, tespit edilen bozulmaların

tanımlanmasında bozulmanın türü, boyutu, yeri belirtilmelidir (CCI-10/6, 1993, s. 2). Bozulmaların tanımlanması sırasında belgelemede küçük çatlak, kabarcıklar, tabaka ayrılması vb. çok çeşitli yüzey görünümleri kaydedilmektedir. Yağlı boya, tuval ve azurit gibi teknik terminolojinin aksine bozulmaların tanımlanması için genel olarak kabul edilmiş bir terminoloji bulunmamaktadır (Nicolaus, 1999, s. 375-377).

Müze koleksiyonları gibi çok farklı eser grubunun bir arada olduğu durumlarda bozulmaların ortak terimlerle tanımlanması imkânsız gibi görünse de farklı kurumlarda yapılan anket çalışmalarında bozulmaları tanımlamak için 77 farklı terim ve 8 farklı grup (Tablo. 1) ile açıklanan terminolojinin aslında çok benzer olduğu görülmüştür (Keene, 2002, s. 142-143).

	YAPISAL BOZULMA							
	BÜYÜK YAPISAL BOZULMA	KÜÇÜK YAPISAL BOZULMA	YÜZEYSEL BOZULMA	SEKİL BOZUKLUĞU	KİMYASAL BOZULMA	BİYOLOJİK BOZULMA	YÜZEYSEL BİRİKİM	YANLIŞ ONARILMA
GENEL	Ayıklama parçaları	Çatlak	Pullanmış/kalkmış boya vb.	Çukuk	Ufalanma	Bücek saldırısı	Kir	Yapıştırmalar
	Dikilme/Çatlak	Küçük yarık	Seyilme	Lekeleme	Geçirileme	Grize	Kabalaşma	Yanlış dizilim
	Vaydama oluşturma	Dökülme	Boya/Yüzey kaybı	Ajama	Kuruma	Ağaç kurtu	Yüzeyde tutulma	Zambalar
	Genel delikler	Küçük delikler	Zedelenme	Renk değişikliği	Sızma	Sarıma/Lekeleme	Tortu	Şeffaf bant izleri
	Büyük parçalanma	Küçük parçalanma	Cobulaşma	Solma	Yajlanma	Koruyucu bantın	Yajlanma	Yanma
	Fleks parçalar	Göçülen zayıflık	Tabakalara ayrılma	Kararma/Dönüşüm	Tutulma	Manzar		
	Mekanik bozulma	Geçgenmiş bağ	İnce çatlaklar	Renk aktması				
		Bükülme	İleriye geçme					
		Burşukluk						
		Deforme olma/ekimlenme (çizgi, çizikler)						
MOBİLYA	Çok gevrek belerme/serlet		Kalkmış ahşap kaplamalar					
	Ayrılmış ek parçalar							
	Çok kırılgan şekilde kenarlık parçalanma	Burşukluk			Astı		Düme	
KAĞIT	Çok kırılgan şekilde kenarlık parçalanma	Kırılma			Sarıma			Şeffaf bant izleri
	Kötü bir şekilde deforme olma/serletme	Katlanma			Kıymış olarak değişen kenarlar			
						Mat yama (A üstü, bir başka üzerine biten kâğıtların yüzeyinde gördüğümüz bölge/kesit)		
						Redüksiyonlu (Metalsiyonun yüzeyde yararak biçimde gördüğümüz bölge/kesit)		
KİTAP	Ayrılmış veya serletme/serletme							
	Çok kırılgan şekilde kenarlık parçalanma							
TEKSTİL/ LİF	Parçalanmış dikiş	Çekme/Kaçılma						Açma dikişleri
	Kötü bir şekilde burşukluk parçalanma	Kesilmiş/Kopmuş lifler						Değişiklikler
RESİM								
SERAMİK/AM								
METAL								

Tablo 1: Bozulma türlerinin gruplanabileceği sekiz ana terim ve bazı koleksiyonlarla ilgili terimler (Keene, 2002, s. 144-145)

Müzeler/konservatörler tarafından oluşturulan formlarda eserin problemlerine göre oluşturulmuş ortak bir tanımlama varsa kullanılmalı, mümkün olduğunca açık ve doğru kelimelerle tarif edilmelidir. Bozulmanın nedeni konusunda herhangi bir şüphe varsa, “gibi görünüyor”, “olabilir” gibi ke-

sin olmayan ifadeler ve bu kelimelerin ardından soru işareti kullanılmalıdır (örneğin, kahverengi sıvı kalıntısı, kahve gibi görünüyor?).

Bozulmanın boyutu, hasarın niteliği tanımlandıktan hemen sonra parantez içinde belirtilmelidir, örneğin: yırtık (3,5 cm uzunluğunda). Yırtıkların uzunluğu, deliklerin çapı ve boya kayıplarının ölçümleri yapılmalıdır. Bozulmalar çok küçükse (1 mm x 1 mm'den) az veya çok fazla ve/veya yaygın olduğunda, sözlü açıklama kullanılabilir (örneğin, küçük boya kayıpları-dağınık genel-).

Resmin üst (Ü.) veya alt (A.) ve sol (S.) veya sağ (Sa.) taraflarından ölçülen koordinatlar kullanarak bozulmanın konumu verilmelidir (örneğin, yırtılma (3,5 cm uzunluğunda) Ü. 4,5 cm x S. 2,3 cm).

İncelemeleri kolaylaştırmak için eserin yüzeyinde boyutuna göre farklı sayılarda olacak şekilde hayali kareleme sistemi oluşturulabilir: küçük resimler (yaklaşık bir metre kareden daha az) için dört bölüm ve büyük resimler için dokuz bölüm olarak ayrılabilir. Çok küçük resimler için genellikle böyle bir sistem gerekli değildir.

Bu sistemi kullanırken, bozulmalar bölümlere göre raporlanabilir. Örneğin, resim dört bölüme ayrıldığında üst sol bölüm, boya kaybı-astar görülmekte (2 cm x 2,2 cm) Ü. 3,2 cm x S. 8,0 cm veya sol alt bölüm, yırtılma (18 cm uzunluğunda) A. 5,2 cm x S. 21,6 cm gibi ifadelerle tanımlama yapılabilir. Büyük resimlerde dokuz bölüm, Üst sol, Merkez sol, Alt sol, Alt orta, Merkez, Üst orta, Üst sağ, Merkez sağ, Alt sağ olarak tanımlanabilir. Bozulmalar ve eser açık bir tanıma uygunsa bozulmanın yeri eserdeki imgelerle bağlantılı olarak da açıklanabilir (örneğin, figürün sol kulağı, büyük ağacın tabanı gibi).

Belgeleme yapılırken eser temiz ve düzenli bir masaya yerleştirilmelidir. Masa açık renkli polyester bir film tabakası (Mylar) veya başka bir pürüzsüz bir malzeme ile örtülmelidir. Bu malzeme resmin ön ve arka durum tespiti yapılırken aşınmaya karşı korunması için gereklidir. Özellikle pürüzsüz bir yüzey üzerinde çalışmak önemlidir. Boyalar ve çerçeveler doğrudan keçe veya kumaş gibi lifli bir malzemeye ters yerleştirilirse boya ve astar tabakası kolaylıkla bu lifler tarafından tutulabilir ve kalkabilir.

İnceleme sırasında ölçüm aleti, el büyüteci veya başa takılan büyüteç, 100 watt'lık bir ampule sahip projektör, pense ve tornavidalar (gerekliğinde çerçeveden eserin çıkarılması için) bulunmalıdır. Bilgileri kaydetmek için, kazara eserde bir iz bırakmaması için tükenmez ve keçeli kalem yerine kurşun

kalem kullanılmalıdır. Genellikle resimler temiz, kuru, çıplak ellerle işleme tabi tutulmalıdır. Yıldızlı çerçevelerle veya çerçevesiz resimlerde çalışırken pamuklu, asitsiz veya lateks eldiven giyilmelidir (CCI-10/6, 1993, s. 2-3).

Eserlerin durumu ayrıntılı bir şekilde tespit edildikten sonra ve onarım uygulamalarına başlanmadan önce, yapılacak uygulamanın gerekçesini, hedeflerini, mümkünse alternatif yaklaşımları ve olası riskleri içeren bir rapor h korunmalıdır. Konuyla ilgili çalışan kişiler tarafından erişimi kolaylıkla sağlanabilmelidir (O'Neill, 2008, s. 46).

Belgeleme, eserin incelenmesi ve restorasyonu sırasında toplanan tüm yazılı ve resimsel verileri içermelidir. Konservatör tarafından alınan notların yanı sıra, üçüncü kişiler tarafından yapılan çalışmalar da, örneğin laboratuvar sonuçları veya sanat tarihi incelemeleri ve arşiv araştırması bulguları, dâhil edilmelidir. Belgelerin ne zaman ve kim tarafından derlendiği net olmalıdır (Nicolaus, 1999, s. 382).

Sonuç

Değerli eserlerin bulunduğu müzeler belgeleme, arşivleme ve bilgi erişimi konusunda önemli rol oynamaktadırlar. Müzelerin oluşturdukları veri tabanları, etkili bir bilgi yönetimi ile iyi organize edilmiş bilgilerin etkin olarak kullanımına hizmet ederek kültürel mirasın korunmasına katkı sağlamaktadır. Yurt dışında bulunan belli başlı müze ve enstitülerde eserlerin kaydı için oluşturulan farklı isimlerdeki veri tabanlarında envanter bilgilerinin yanı sıra koruma durumları ve onarım raporları da bulunmaktadır.

Bu çalışmada belgeleme yöntemine ilişkin değerlendirmeler tuval resmi ile sınırlandırılmıştır. Müzeden müzeye değişen eser çeşitliliği, farklı bozulma türleri ve farklı onarım uygulamaları sebebiyle *ortak bir form* kullanımı güç olsa da belirli seçeneklerin bulunduğu bir belgeleme formu oluşturulabilir. Bu form zaman içinde ihtiyaca yönelik olarak güncellenebilir. Yapılan onarım uygulamalarının ve koruma-onarıma bakış açısının günümüzde çok kişi tarafından benimsenen ilkeler üzerine kurulu olduğu düşünülerek, formlarda korumacının aktarmak istediğine müdahale etmeden gerekli alanlar da oluşturulmalıdır. Düz yazı yerine standart bir form oluşturmanın önemi, korumacının işini kolaylaştırmak ve konuyla ilgili herhangi biri veya konservatörden sonra laboratuvara gelecek olan korumacı için anlaşılabilir bir sistem oluşturabilmektir. Oluşturulacak sistem planlanırken sadece bilgi değil erişilebilirliğin de önemli olduğu unutulmamalıdır.

Günümüz ihtiyaçlarına yönelik olarak bu formların dijital

bir veri tabanı üzerinde kullanımı için girişimlerde bulunmak ve sistemin sağlıklı bir şekilde yürütülmesini sağlamak, eserlerin geleceğe aktarılmasında gerekli olan korumanın bir diğer önemli ayağını oluşturmaktadır. Türkiye'deki tüm müzeler için tek bir veri tabanı oluşturulması mümkün olmasa bile her müzenin bir veri tabanına sahip olması sağlanabilir.

Ek 1. Yağlı Boya Tuval Resmi Belgeleme Formu

I. GENEL BİLGİLER

Demirbaş No:	Envanter No:	Restorasyon No:
Sanatçısı:	Eserin İsmi:	İmzası:
Dönemi (Tarihi):	Ölçüler:	
Malzeme ve Teknik:		
Müze Geliş Şekli:	Laboratuvara Giriş Tarihi:	
Restorasyon Başlangıç Tarihi:	Restorasyon Bitiş Tarihi:	
Teslim Tarihi:		
Önceki Müdahaleler:	Fotograf:	

II. DEĞERLENDİRME VE TANI

A) DESTEK TABAKALARININ İNCELENMESİ

HAZIRLIK (ASTAR) TABAKASI	Bayaz	Renkli	Kalın	İnce	Yüzeysel kavramış		Yüzeysel köti kavramış		
GÖZLEMLER VE NOTLAR									
	Teknik		Kontur Şekli		İnce		Kalın		
BOYA TABAKASI									
GÖZLEMLER VE NOTLAR									
	BOZULMALAR								
	Ayrılma/ Pullanma	Bükülme/ Kırılma	Tozlaşma	Eksik Bölüm	Kır	Çatlak	Aşınma	Mikroorganizma	Solma/ Renk Alması
HAZIRLIK (ASTAR) TABAKASI									
BOYA TABAKASI									
GÖZLEMLER VE NOTLAR									
	VERNİKLİ YÜZEY				VERNİKSİZ YÜZEY				
KORUMA (VERNİK) TABAKASI	Parlak	Mat	Düzensiz	Bulanık	Sarımsak / Karama	Çatlak	Yüzeysel kırı	Mumcu tabaka	Diğer
GÖZLEMLER VE NOTLAR									

B) HAZIRLIK VE BOYA TABAKALARININ İNCELENMESİ

ŞASE	BOZULMALAR			BOZULMALAR						
	Sabit	Taşınabilir	Malzeme	Kır	Çatlak	Eksik bölüm	Çürüme	Böceklenme	Diğer alışıp bozulmaları	
GÖZLEMLER VE NOTLAR										
TAŞIYICI (KANVAS)	İPLİK									
	Kalın	Orta	İnce	Keten	Kenevir	Jun(Hint Kenevir)	Pamuk	Sentetik	Karıpak	
	Cm Başına İplik Sayısı			Yazı/Mühür (Kanvasın Arkası)						
				BOZULMALAR						
	Mikroorganizmalar	Oksidasyon	Kir-Lekeler	Kabarma-Çökme	Metal Oksidasyonu	Emilme/Darbe	Gevşeme	Karıpık	Kesikler-Dehşer-Yurtıklar	
Cm-Cm'										
GÖZLEMLER VE NOTLAR										
ÇERÇEVE	BOZULMALAR									
	Kırık	Eksik Bölüm	Ajurma	Kir/Lake	Boya Kaybı	Sır Kaybı	Diğer			
GÖZLEMLER VE NOTLAR										

C) KORUNMA DURUMLARI

	İYİ	KISMEN KÖTÜ	ÇOK KÖTÜ
ŞASE			
TAŞIYICI (KANVAS)			
HAZIRLIK (ASTAR) TABAKASI			
BOYA TABAKASI			
KORUMA (VERNİK) TABAKASI			
ÇERÇEVE			

* İYİ: Korunma durumu genel olarak iyi, etkin müdahaleye ihtiyaç yok.
 ** KISMEN KÖTÜ: Korunma durumunun bir bölümü kötü durumda, etkin müdahaleye sınırlı bir bölgede ihtiyaç var.
 *** ÇOK KÖTÜ: Korunma durumu genel olarak kötü, etkin müdahaleye ihtiyacı var.

D) FİZİKSEL VE KİMYASAL ANALİZLER

	ŞASE	TAŞIYICI (KANVAS)	HAZIRLIK (ASTAR) TABAKASI	BOYA TABAKASI	KORUMA (VERNİK) TABAKASI
BÜYÜTEÇ İLE GÖZLEM					
MİKROSKOP İLE GÖZLEM					
EĞİMLİ İŞİK İLE GÖZLEM					
ULTRAVİYOLE İŞİK İLE GÖZLEM					
KIZILOTESİ FOTOĞRAF					
LABORATUVAR TESTLERİ					
MİKROKİMYASAL ANALİZ					
GÖZLEMLER VE NOTLAR					
RESTORASYON ÖNERİLERİ					

III. UYGULANAN RESTORASYON VE KONSERVASYON İŞLEMLERİ**A) DESTEK TABAKASINA UYGULANAN İŞLEMLER**

	YÖNTEM	KULLANILAN MALZEMELER
ÇERÇEVENİN SÖKÜLMESİ		
ŞASENİN SÖKÜLMESİ		
ŞASE TEMİZLİĞİ		
ŞASE SAĞLAMLAŞTIRMA		
ŞASE DEĞİŞİKLİĞİ		
KANVAS TEMİZLİĞİ		
DESTEK YAMALARININ YERLEŞTİRİLMESİ		
DESTEK BANTLARI YERLEŞTİRİLMESİ		
RANTUALAJ		
DİĞER İŞLEMLER		

B) RENK TABAKALARINA UYGULANAN İŞLEMLER

	YÖNTEM	KULLANILAN MALZEMELER
FAÇİNG TABAKASI İLE KORUMA		
RESİMSSEL YÜZEYİN SABİTLENMESİ		
RESİMSSEL YÜZEYİN TEMİZLENMESİ		
VERNİK TABAKASININ KALDIRILMASI		
VERNİK TABAKASININ SABİTLENMESİ		
DOLGU		
RESİMSSEL BÜTÜNLEME (RÖTUŞ)		
VERNİKLEME		
DİĞER İŞLEMLER		
SONUÇLAR		

C) EN UYGUN KORUMA İÇİN İDEAL ORTAM KOŞULLARI

ISI	
BAĞIL NEM	
İŞIKLANDIRMA	

BELGEYİ DOLDURANIN

ADI SOYADI :

TARİH :

İMZA :

KONTROL EDEN :

Kaynakça

- Canadian Conservation Institute, (1993). Condition Reporting -Paintings. Part I: Introduction. *CCI-ICC Notes*, 10(6), 1-7. Ottawa, Ontario: Canadian Conservation Institute.
- Canadian Conservation Institute, (1993). Condition Reporting-Paintings. Part II: Examination Techniques and a Checklist. *CCI-ICC Notes*, 10(7), 1-4. Ottawa, Ontario: Canadian Conservation Institute.
- Carpinone, E. C. (2010). *Museum Collections Management Systems: One Size Does Not Fit All*. (Unpublished Master's Thesis), Seton Hall University: United States.
- Gilberg, M. (1987). "Friedrich Rathgen: The Father of Modern of Modern Archaeological Conservation", *JAIC*, 26(2), 105-120.
- Keene, S. (2002). *Managing Conservation Museums: Second Edition*. Butterworth Heinemann.
- Moore, M. (2001). "Conservation Documentation and the Implications of Digitisation" *Journal of Conservation and Museum Studies*, 7, 6-10.
- Nicolaus, K. (1999). *Restoration of Paintings*. Konemann.
- Oddy, A. (2011). "Harold Plenderleith and the Conservation of Antiquities and Works of Art", *Intervención (Méx. DF)*, vol.2 no.4, 56-62.
- O'Neill, K. C. (2008). *Conservation in Museums: William Aiken Walker's Marine Life Paintings*. (Unpublished Master's Thesis), University of Florida: The United States.
- Radin, M. (2011). "Management of Conservation Documentation". *Knowledge Management and Museums*, The 23rd Annual Conference of CIDOC, SIBIU 2011, 4-9 September 2011, Sibiu, Romania.
- Rathgen, F. (1905). *The Preservation of Antiquities: A Handbook For Curators*, Cambridge University Press.
- Roy, A., Foister, S., Rudenstine, A. (2007). "Conservation Documentation in Digital Form - A Continuing Dialogue About the Issues", *Studies in Conservation*, 52:4, 315-317.
- Rudenstine A. Z., Whalen, T. P. (2006). "Conservation Documentation in Digital Form: A Dialogue about the Issues", *The Getty Conservation Institute Newsletter*, 21(2), 26-28.
- Ruhemann, H. (1934). *A Record of Restoration. Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, III(1), 3-15.
- Stoner, J. H., Rushfield, R. (2012). *Conservation of Easel Paintings*. Routledge.6
- Stout, G. (1935). "A Museum Record of the Condition of Paintings". *Technical Studies in the Field of the Fine Arts*, Vol.III, 206-207.
- Velios, A. (2016). "Online Event-based Conservation Documentation: A Case Study from the IIC Website" *Studies in Conservation*, 61(1), 13-25.
- Von Loon, A. (2013). "Reexamination and documentation of existing paint cross-sections for The Rembrandt Database". *Updates in Paint Conservation&Documentation: New Developments in Databases, Documentation and the Technical Imaging of Paintings. Proceedings of the ICOM-CC Documentation&Paintings Working Groups Joint Interim Meeting, 21st September 2013 at the RKD, The Hague*.
[https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters\[project\]\[0\]=The+Rembrandt+Database&filters\[objectcategorie\]\[0\]=painting&filters\[drager\]\[0\]=panel+%28oak%29&query=&start=134](https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters[project][0]=The+Rembrandt+Database&filters[objectcategorie][0]=painting&filters[drager][0]=panel+%28oak%29&query=&start=134)
[https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters\[project\]\[0\]=The+Rembrandt+Database&filters\[objectcategorie\]\[0\]=painting&filters\[drager\]\[0\]=panel+%28oak%29&query=&start=134](https://rkd.nl/en/explore/images/record?filters[project][0]=The+Rembrandt+Database&filters[objectcategorie][0]=painting&filters[drager][0]=panel+%28oak%29&query=&start=134)
http://lucascranach.org/DE_GNMN_Gm614
<https://cima.ng-london.org.uk/documentation/index.php>

Bir Queer Okuma: Sosyal Dışlanma Ve Açılma Bağlamında Eşcinselliğin Tiyatromuzda Temsili*

Banu Ayten AKIN**

Akın, B. A. (2019). Bir queer okuma: sosyal dışlanma ve açılma bağlamında eşcinselliğin tiyatromuzda temsili. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s.19-29

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Bu çalışma tiyatro metinlerimizdeki eşcinsel kimlikleri sosyal dışlanma ve coming out kavramlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Cinsel yönelimi itiraf ve bunu tiyatro sahnesine çıkarma 2010 sonrası yazılmış tiyatro oyunları üzerinden irdelenmiştir. Hem siyasi iktidarın hem de toplumun farklı cinsel kimlikleri ötekileştirmesi, sosyal dışlanma ve homofobik politikalar olarak ortaya çıkmaktadır. Heteroseksüel bakışla kadın-erkek karşıtlığı üzerinden konumlanan toplumsal cinsiyet algısı ve bu nedenle dışlanan bireyler tiyatro oyunlarımıza aşk ve yalnızlık yüzünden acı çeken karakterler olarak yansıtılmıştır. Bu çalışmada Halperin, Cornell, Wittig ve Fraser'ın queer teori için çalışmaları merkez alınır. Queer kimlikler ve mekânları ele alan yazarların alternatif tiyatronun kışkırtıcı, muhalif, farklı biçim denemeleri içindeki üretimleri değerlendirilir.

Anahtar Sözcükler: Türkiye, tiyatro, eşcinsellik, dışlanma, açılma.

Reading queer: representation of homosexuality in our theatre in the context of social exclusion and coming out

Abstract

This study examines homosexual identities in our theater texts with the concepts of social exclusion and coming out. The quest for coming out is executed with theater plays written after 2010. The othering of the different sexual identities of power has emerged as social exclusion and homophobic policies. Gender with a heterosexual view, which is based on a male-female duality is reflected as suffering characters -cause of loves, loneliness- into the plays. This study takes a focus queer theory, defines by Halperin, Cornell, Wittig, Fraser. It is commented the plays and writers who write with queer identities and queer places in their plays in the provocative, oppositional, different form trials of the alternative theater.

Keywords: :Turkey, theatre, homosexuality, social exclusion, coming out.

*İngilizce "coming out of closet" (dolaptan çıkma) deyiminin kısa kullanılışı. Eşcinsellerin cinsel kimliklerini açıklama süreci anlamında kullanılır. Türkçede 'açılma' olarak karşılık bulmuştur ancak coming out olarak da kullanılmaktadır.

** Dr. Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, banu.akin@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0752-5198.

Giriş

2000 sonrası yıllar, Türkiye tiyatrosunda farklı kimliklerin sahne üzerinde görülmeye başlandığı, alternatif tiyatro olma mücadelesi, yazar tiyatrosu gibi yönelişlerle gelenek dışı ya da çizgi dışı metinlere bakma olasılığı bulunan yılların başlangıcıdır. Bu dönemden başlayarak İstanbul’da kurulan Tiyatro Boyalı Kuş, Bab-ı Tiyatro, İkinci Kat, Kumbaracı 50, Craft, Krek Tiyatro, Mekan Artı, Ankara’da Mekan Sahne (çalışmanın sınırlandırılması adına sayılmayan daha birçokları) sahneye koydukları modern sonrası oyunların yanı sıra ürettikleri metinlerle okuma ve görme biçimlerini sarsmış, değiştirmiştir. Zeynep Kaçar, Şamil Yılmaz, Ebru Nihan Celkan, Berkun Oya, Sami Berat Marçalı, Kemal Hamamcıoğlu gibi yeni yazarlar, bu tiyatroların pratiğinde var olmuşlardır. Tüm bu gelişmeler; yeni dönem oyun yazarlığını incelemeye yönelen araştırmacılar için postmodern tiyatro, post-dramatik metinler, in-yer-face uygulamalar gibi bağlamlara temellenen geniş bir alanı da açmıştır. Bu makalede de 2000 sonrası yazılan oyunlardan *yeni metinler* olarak söz edilecektir. Bu metinler –eşcinsel kimlik, sosyal dışlanma ve kimliği açıklama, açılma bağlamında tiyatromuzda “öteki”nin serüvenine odaklanarak seçilmiştir.

Yaşanan çağın saptanması akademik çalışmaların yürütülmesindeki temel paradokslardan biridir. Bir kurama dönüştürmeden önce uygulamalara bakmak gerekmektedir. 2000 sonrası Türk oyun yazarlığında üretilen metinlere bakıldığında klasik dramatik yapıyla üretilen oyunların yanı sıra 60’ların postmodern eğilimlerinin ithali, post-dramatik metinlerin üretimi olarak yeni içerik ve biçimlerin kullanıldığı da görülmektedir. Bu türden yeni metinler kimlik, cinsellik, etnisite, cinsel yöneliş, göç, savaş, işsizlik, otorite, dikta gibi güncel temalarla biçimlenmiştir.

Bu çalışma ekseninde öncelikle queer kavramı bağlamında Butler başta olmak üzere Halperin, Cornell, Wittig ve Fraser’ın bakışı temel alınmıştır. Mekânlar Halberstam’ın kamusal alan-özel alan ikiliğinin dışına çıkararak tanımladığı queer mekân kavramı üzerinden incelenmiştir. Yapılan literatür incelenmesinde Türk tiyatrosunda eşcinsellik ve bunun tiyatro metinlerinde işlenişini incelemeye odaklanmış bir çalışmaya rastlanmamıştır. Konuya ötekilik üzerinden değinen az sayıda çalışma¹ olmakla birlikte bu bağlama odaklanan bir inceleme

1 Gümüş, Y.E. (2018) 2000 Sonrası Türk Tiyatrosunda yeni bir estetik: performatif anlatı, Birkiye, S.K. İkibinli yıllarda Türk kadınının tiyatrodaki temsili.

bulunamamıştır. Heteroseksüellik dışındaki bir temsiliyetin arandığı oyun metinlerinde yazım/sahneleme tarihi ayırıcı nokta olarak alınmıştır.

Belkis, Türkiye’de eşcinselliği ele alan metinlerin izini sürerken “Şahabettin Süleyman tarafından 1911’de yazılmış olan Çıkma sokak oyunu dışında bugüne kadar kadın eşcinselliğinin ele alındığı başka bir oyuna rastlamayız” demektedir. “Hatta bu süre içinde erkek ve kadın rollerinin kalıplaşmış şekillerinin dışına çıkmadan temsil edildiğini, heteroseksüel bir ilişki tanımı dışında herhangi bir temsil örneği bulmanın zor olduğunu, olsa olsa yanlış batılılaşan ya da batılılaşmayı ‘beceremeyen’ kadını, kılıbık erkek tiplerini bulabileceğimizi” eklemektedir (2015, s. 263). Çıkma Sokak’ın seviciliğe yönelttiği eleştirisi ve sonrasında komik unsur olarak oyunlara giren erkek eşcinsel tipler bir yana bırakılırsa kimlik bağlamında eşcinselliğin temsili, 2000 sonrası *yeni metinler*de ortaya çıkmıştır sonucuna varılabilir. Bu doğrultuda sözü edilen açıdaki temsiliyet, Şamil Yılmaz’ın *Kadınlar, aşklar, şarkılar* (2013), *Aşk, orda, derinde* (2013), *Tevafuk mekân* (2014), *Bir şey oldu bize* (2014), Cüneyd Kılıcıoğlu’nun *Mahallemin Şahane Baskısı* (2018), Zeynep Kaçar’ın *Bu Anlamlı Günde* (2011), Ebru Nihan Celkan’ın *Kimsenin ölmediği günün ertesiydi* (2015), Sami Berat Marçalı’nın *Yuva* (2017) ve Kemal Hamamcıoğlu’nun *Garaj* (2015) oyunları ile Esmeray’ın *Cadının bohçası* (2013) adlı tek kişilik gösterisi üzerinden incelenmiştir.

Kavramsal Boyut: Sosyal Dışlanma, Açılma ve Queer

Sosyal dışlanma Fransızca kökenli bir terim olup 1960’lı yıllardan itibaren bürokrat, akademisyen, politikacılar tarafından yoksullar için kullanılmıştır. 1980’i izleyen yıllarda savaş ve krizlerin de etkisiyle artan dezavantajlarla birlikte bu terim daha sık kullanılır olmuştur. Terimi, *Dışlanmışlar: on Fransız’dan biri* (1974) isimli kitabında ilk kullanan Chirac Hükümetinde sosyal işlerden sorumlu Devlet Bakanı Rene Lenoir’dır. Lenoir, dışlananları, ekonomik büyümenin sonuçlarından yararlanamayan kişiler olarak tarif etmiş, ancak sadece yoksul kişiler olmadığını, zihinsel ve fiziksel engelliler, intihar eğilimli insanlar, çok yaşlı ve sakatlar, başı boş istismar edilen çocuklar, ilaç (madde) bağımlıları, suçlular, tek ebeveynli aileler, çok sorunlu hane halkları, marjinal, a-sosyal ve diğer sosyal uyumsuz kişiler gibi çok çeşitli kümeleri içerdiğini belirtmiştir (Sapançalı, 2005, s. 13).

Çalışmaya toplumsal cinsiyet açısından bir odak

oluşturmak, *sosyal dışlanmadan* söz edebilmek için önce *tanınma* kavramını açıklamak gerekir. İnsan, kimliğini oluşturabilmeye ve dolayısıyla sosyal tanınmaya ihtiyaç duyan bir varlıktır. Butler'a göre özne olmak demek insanı tanınır kılan belli normlara uymak demektir. Benlik bilinebilir bir töz değildir, performansla ya da eylem üzerinden kendini verili hale getirmelidir. Tekrar edilebilir performansları aracılığıyla tanınan birey, toplumsal cinsiyet performansları içinde değerlendirilebilir. Bu performans ve eylem de ancak ötekiler ve tanıma üzerinden olasıdır. Özerklik ve tanıma arasında özsel gerilimi ifşa eden ise kadın-erkek ikiliğinin ötesine düşen, heteroseksüelliği yıkıcı oluş performansıyla *queer* beden olacaktır (bkz; Butler, 2007).

Yüzyılın başında 'ibne' anlamında kullanılan *queer*, 1980'lerde dönüşerek tüm cinsel kimlikler için tanımların yeniden sorgulanmasını öneren ve şimdiye dek üretilmiş terimleri, tanımları kapsayan bir şemsiye haline gelmiştir (Belkıs, 2015; s. 26). Butler'a göre *queer* olmanın koşulu özne olmaktır. Kişi konuşma, olma ve var olma talebiyle tanınmalıdır. Bu noktada öznenin tanınmama durumu öznenin imkânsız bulunmasıyla koşuttur. Anlaşılamaz olmak –yani bir kimsenin kültürün ve dilin yasalarınca imkânsız bulunması– insanla ilgili olan her alandan dışlanma olarak okunabilir (Durudoğan, 2011, s. 92). Heteroseksüel dünyadan sosyal dışlanma, öteki olanın varlığında beden okumalarının teorilerini değiştirmiştir. Butler'a göre halihazırda var olan siyaset, özne olarak kabul edilmeyen, özne olmanın alanından kovulan kişilerin dışlanmasıyla yürütülmektedir (Butler, 2008, s. 49).

Butler, hem feminist teori hem de *queer* teorisi açısından önemli bir kuramcı olmuştur. Psikanalizin heteroseksüelliği normalleştiren, tek cinsin mutlaka diğer cinsi arzulamasını öngören tavrını eleştirir. "Toplumsal cinsiyet, cinsiyetin performansıdır" diyen Butler, *Cinsiyet Belası* adlı incelemesinde cinsiyetin de toplumsal cinsiyet gibi kültürel bir inşa olduğunu, hatta zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğunu tartışır (Yardımcı, Güçlü, 2013, s. 21).

Queer teorisi yapıbozucu, postyapısalcı ya da post-modernist perspektifler içinde çerçevelenen muhalif cinsiyetlere bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Bugün ise cinsellikle ilgili önemli çalışmaların tamamını kapsar hale gelmiştir. Tüm kimlikleri istikrarsızlaştırması "birleşik bir homoseksüel kimliği varsayımını" sorgulaması açısından daha önceki olumluyıcı gey ilminden de ayrılır (Jackson, Scott, 2012, s. 48).

1. Yeni Metinlerdeki Eşcinsel Oyun Kişilerini Sosyal Dışlanma Bağlamında Okumak

Bize cinselliğin, şehvetin ve duyguların tek biçimi olarak heteroseksüelliği dayattınız. Oğlanlar kızları sever ve kızlar oğlanları... Aşklarımız ve duygularımız normalleştirilemez, bedenlerimiz pazarlanamaz (QuEErAGE (1994), we are queer, we are here).

1980 sonrası, Gürbilek'in söylediği gibi, "cinselliğin ilk kez bu kadar büyük bir ısrarla söze döküldüğü, cinsel eğilimlerin sınıflandırıldığı (Eşcinseller, Biseksüeller, Transseksüeller, Zıtcinseller) kuşakların ayrıştırıldığı" yıllar olmuştur (2001, s. 22). Bülent Ersoy'a konan sahne yasaklarının kısırtıcılığı düşünüldüğünde bir yanda özel hayatın kamusal açılması öte yanda baskıcı zihniyetin varlığını idamesi açısından çelişkili bir ortam yaratıldığı anlaşılmaktadır. Darbe sonrası İstanbul'dan trenlere bindirilip gönderilen trans, gey bireyler merkezden uzaklaştırılırken seçecekleri yeni mekânları merkezileştireceklerdir. Kamusal alandan dışlanma, yaşananların bir zaman sonra dramatik öz taşıdığı keşfedilmesi ve bu alanın yazarlarını üretmenin de ilk adımı olmuştur.

Feminist hareket Türkiye'de 1985'de CEDAW Sözleşmesi'nin (1979; Kadınlara karşı her türlü ayrımcılığın önlenmesi sözleşmesi) imzalanması ile görünür hale gelmiştir. Belkıs, "feministlerin, 1980 sonrasında 12 Eylül travmasını atlatıp örgütlendiğini ancak LGBTİ bireylerin böyle bir örgütlenmeyi o yıllarda gerçekleştirdiklerini söylemenin zor olduğunu" belirtir. "12 Eylül ile birlikte homofobik politikaların en şiddetli şekilde uygulandığı, LGBTİ bireylerin bu dönemde büyük şiddet ve baskı gördükleri bilinir. 12 Eylül sonrası trans bireyleri konu edinen çok sayıda belgesel, o günlerin acı gerçeklerini, eziyetlerini bir parça olsun gözler önüne sermektedir. TransX Türkiye, Velev Ki, bu belgesellerden sadece ikisi olarak anılabilir" (Belkıs, 2013, s. 263). Türkiye'de feminist tiyatronun sadece kadınların tiyatrosu olarak düşünülmediğini tüm LGBTİ bireyleri, hatta hegemonik olarak tanımlanmış erkeklik dışındaki herkesi kapsadığı söylenebilir. Ancak LGBTİ bireylerin mücadelesini norm dışılığı ön plana alan ve her türden ikiliğin dışında kalan *queer* teori ile okumak daha anlamlı olacaktır.

Queer bakışla oyunları incelemek oyun yazarlarının bu bakışla oyun yazmaları beklentisini içermez. Araştırmadan umulan, gey, lezbiyen oyunları ile iktidar-birey mücadelesinin yansıtılmasıdır. Tiyatro yüzlerce yıldır çatışmayı sahneye çıkaran bir sanat dalı olarak insana dair olanda göstermeye değer bulduğunu böyle yorumlamıştır. Bu nedenle kamusal

alandan dışlanan ve kimlik kriziyle alana dahil olan özgürlük isteyen her birey sahnede bir çatışma içinde yer alır beklentisi, seyircinin zaten sahip olduğu bir şeydir. Bunun yanı sıra *coming out* ya da cinsel yönelimiyle ortaya çıkma, kimliği itiraf, açılma, heteroseksüel kurgulanmış toplumda merkezdeki erkeğe bir direniş niteliği taşımaktadır. Nitekim David Halperin, *Aziz Foucault* adlı incelemesinde *coming out*'un kişisel ve politik mücadele içinde bir kurtuluş değil, bir direniş olduğunu dile getirmiştir (1995, s. 30).

Coming out talebi bu çalışmada ele alınan oyunların hepsinde bireyin kendine ve topluma cinsel yönelimini itirafı olarak düşünülemez elbette. Bu oyunlarda kimliklerin temsili bundan öte bir işleve sahiptir. Oyunların kendileri LGBTİ bireylerin tiyatrodaki açılımı ve kendini ilk defa sahnede göstermesi olarak düşünülmelidir. Bu bağlamda 2000 sonrası tiyatro sahnemizin eşcinsel bireyin temsili ve *coming out* için alan oluşturduğu görülmektedir.

Sosyal dışlanmaya maruz kalma ya da tanınma talebiyle ortaya çıkma kaçınılmaz olarak bir taraf gibi görünmektedir. Ancak sosyal dışlanmanın ekonomik, politik, etnik, toplumsal cinsiyetçi söylem mağdurları taleplerini iletme sürecinde baskılanır ve bu baskı, bireyi toplumla uzlaşamayacağını kabul etmeye, böylece yenilgiyi kabule, arabesk bir katlanmaya, eşitsizliği kabule hatta giderek yok olmayı seçmeye itebilir. Direniş olarak görülse de tanınma isteğinin toplumdaki karşılığının zaferle sonuçlanmadığı durumlar oyun metinlerinde sıklıkla kurgulanmıştır.

Aşk, orda, derinde'de Travesti, evine alıp yuva kurduğu Oğlan tarafından öldürülür. *Kimsenin ölmediği günün ertesiydi*'de Umut, hegemonik erkeklik kurbanı bir başka erkek tarafından öldürülür. *Bu anlamlı günde*'de düğün günü cinsel tercihlerinden ötürü katledilmeye çalışılan bir çift, toplumun tüm günahlarının bedelini öder. *Kadınlar, aşklar, şarkılar*'da yine bir erkek şiddetine uğrayan anlatıcı, "Bin yıldır burdayım ben" diyerek önce yönelimini tarihselleştirir, ardından ölmek üzereyken "yok" diyerek düşlerini olumsuzlar, bu haliyle özgürce yaşama arzusunu kendinden esirger. *Bir şey oldu bize*'de birbirini seven iki kadın tek çözüm olarak intiharı düşünür. *Tevafuk mekan*'da Halit gizli saklı otel odasından çıkmayı ve bir erkeğe âşık Halit olarak tanınmayı başaramaz. *Yuva*'da G, ancak bir başka ülkede ortaya çıkabileceğine, tanınacağına inanır. Cinsiyete dayalı ayrımcılık ve homofobi giderek kategori dışlamaya, dışlama ötekileştirmeye, giderek şiddete ve yok

etmeye neden olur. Burada anılan oyunlardaki bireylerin de ortak bir homofobik ayrımcılıkla karşılaştıkları, bu mücadelede umutlu bir yöneliş sergilemedikleri saptanabilir.

1.1. Oyunlarda seçilen *queer mekanlar* (ev, otel odası, pavyon, bar vb.)

Egemen cinsiyet düzeninden dışlanan gruplar hem görünürlük hem de direniş aracılığıyla egemen mekânsal pratikleri kesintiye uğratabilecek karşıt kodlar geliştirir. Bu bağlamda egemen cinsiyet düzeninden dışlanan farklılıklar queer mekânsal düzenlemeler etrafında bir araya gelir. Halberstam *queer mekân* aile, heteroseksüellik ve yeniden üretim kurumlarıyla karşıtlık ilişkisi içinde gelişen mekânsal anlayışlar olarak tanımlar (Akt. Yüksel, 2015, s. 140).

Nancy Duncan, heteroseksüelliğin ve ataerkil yapının yeniden üretilmesinde etkili olan kamusal alan-özel alan dikotomisinin cinsel farklılığın pekiştirilmesine neden olduğunu söyler. Cinsellik özel alana dâhil edilerek kamusal alandaki heteroseksüellik daha da doğallaştırılmıştır. Eşcinsel alt kültürü içinde konumlandırılan trans bireyler, cinsiyet kimliğine yönelik önyargı nedeniyle çoğunlukla seks işçisi olarak çalışırlar ve hem seks işçisi hem de cinsel azınlık olarak iki kere yasa dışı ilan edilirler. Devlet fuhuş için tasarladığı mekânlar aracılığıyla kamusal alan-kurgu mekan ilişkisi üzerinden ahlaki örgütlenmeye gider. Translar ve fuhuş yapanlar için oluşan gettolarda yaşamaya zorlanan, yaşam alanlarını ötekiler için ayrılan mekânlardan seçme zorunluluğu duyan bireyler, iktidar pratikleri tarafından denetlenmeye çalışır (Yüksel, 2016, s. 139-140).

Ankara bir karanlık orman. Kayıp hikâyeler gezinir gölgelerinde. Gecenin kör vakti, insan bildikleriniz çekilir sokaklardan (...) Çok hikâye kayıptır burada. Ama sahiden kaybolur mu hikâye dediğin? Ankara... bir karanlık orman... hayaletler gezinir gölgelerinde... kim görür, kim duyar (Yılmaz; 2014b, s. 1).

Şamil Yılmaz'ın Ankara'da yaşayan eşcinsel karakterleri için seçtiği mekânlara bakıldığında kentin beyaz ve 'normal' kabul edilen yüzünün (orta sınıf beyaz erkek üzerinden kodlanan) yansıdığı yerler değil, kara ve görmezden gelinen yüzünün, eşcinsel alt kültüründeki ötekilerin yaşadığı mekânlar olarak kodlanmış olduğu görülür. Bu mekânlar, bilinen ancak dilin günlük sınırları ve tanık oldukları gizli işler gereği toplumsal kanaat içinde kabul görmeyen yerlerdir: *Aşk orda derinde*'de önce bir pavyon, ardından bir transın evinin

İç. *Tevafuk mekan*'da jigolo Yusuf'la buluşmaya gizlice gelen eşcinsel müşterisi Halit'i ağırlayan iyi halli bir otel odası. *Bir şey oldu bize*'de Meryem ve Zehra adında iki lezbiyenin yaşadığı ev ve çalıştıkları pavyon. *Mahallemin şahane baskısı*'nda evin camlarını kaplayıp önüne diktikleri reklam panosuyla görünmez kıldıkları, trans Buse'nin yaşadığı, namuslu insanlar apartmanın queer dairesi... Bu mekânların ağırlıklı olarak cinselliği ya da farklı cinsel kimlikleri gizleyen, bağırna basan, kamusal alandan kesin çizgilerle ayıran kuvvetli varoluşları olduğu söylenebilir.

Evin/yuvanın özel alan olmasına, orada yaşananların hukuk kurallarını çiğnemedikçe kimseyi ilgilendirmeyeceği gerçeğine rağmen mahalle baskısıyla bozulabilir huzuru oyunlara yansımaktadır. *Aşk orda derinde* ve *Mahallemin şahane baskısı* oyunlarında bu özel alan, apartman sakinleri ve mahalleli tarafından gözetim altında tutulan, hor görülen, sakıncalı bulunan, erkekleri tarafından görevlendirilen kadınlarca basılması hak görülen mekânlar olarak tanımlanmaktadır. Bir başka deyişle alanın diğer sakinleri kendi mahremleri adına bu mekânların mahremiyetine saldırarak bir nevi suç işlemektedir. Ancak bu suç kayıtlara geçer bir suç olmak bir yana mahalle (toplum) ahlakı, geleneksel değerler gibi iktidara hizmet eden sözlü yasalarla kayırlanmaktadır. Trans kimliklerin toplumsal tanımalarını sağlayamadıkları noktada ahlaksız ötekilik kabulüleri devreye girerek tekensiz bulunur ve bu tehlide onaylanmış bir ahlakçılıkla yanıt verilir.

Aslında tehdit olarak algılanan şeylerden birisi karşıtın, kendi pratiğini üreterek kamusal alan içerisinde kimi caddeleri, arka sokakları seks işçiliği adına kullanmasıyla ortaya çıkan krizdir. İktidar, cinsellikleriyle ötekileştirdiklerini yaşam alanından sürer. Bu sürgün İstanbul'da şöyle izlenebilir: 70'lerin başında Abanoz sokak, 78'de Dolapdere'den sürgün, 80'de trenlere bindirilip İstanbul'dan Anadolu'ya sürgün edilmeye çalışılan geyler, travestiler, transseksüeller darbe sonrasında Beyoğlu, Ülker sokak gibi queer meskenlere yerleşirler. İktidar, buraları direniş ve görünürlük mekânı haline getiren eşcinsellere toplum huzurunu bozdukları sebebiyle şiddet uygular, hapsedme, ceza kesme gibi pratiklere başvurarak sözde ehlileştirilmeye çalışır. Seks işçilerinin yarattığı bir diğer kriz ise "ev" denilen özel alanın bu sıkıştırılan alanların dışından seçilmesiyle ortaya çıkar. Bu noktada *queer*in kendilerine yaklaşması merkezdeki için tekensiz algılanır.

Mekân Artı'da 2013 yılında oynanan *Seksenlerde lu-*

bunya olmak oyunu, Siyah Pembe Üçgen İzmir tarafından derlenen anı metninden oluşturulmuştur. Ufuk Tan Altunkaya tarafından sahneye uyarlanıp yönetilen oyun, darbeyi trans, gey bireyler açısıyla okumayı önerir. Sahnedeki bir gazino programına taşınan hikâyelerle darbe sonrasında baskıcı günleri bu programda anlatılır. Oyun, eşcinsellerin sahne yaşamının olduğu bir dönemi bir gece kulübünden "eğlencenin içindeki trajik" olarak yansıtır. İktidarın sindirmeye çalıştığı tüm ötekiler merkeze çekilerek önce görünür kılınmış sonra baskı ve zulme maruz kalmıştır.

Gezi eylemleri sırasında yazılan bir oyun olarak Serdar Atmaca'nın bir travestinin toplumla karşılaşma anlarını ikili söyleşme biçiminde ele alan oyunu *Bir travestinin günlüğü*; -dramatik yapısındaki çatışma eksikliği bir yana- sürülmek suretiyle ele geçirilen kamusal alanın (seks işçileri mahallesinin) kullanımını mizahi bir biçimde ele alır. Oyunda, klişe Travesti karakterin bir kadın, kendi cinsel yönelimindeki bakkal, fahişe, heavy metal dinleyen motorlu, müşteri, poker oynayan kadın, kadın olmayı cinselliğiyle alımlamak zorunda kalan başka bir kadın, kandırılmış erkek figürü, elektrikçi, felsefeci, ressam, tangocu, turist, homofobisini ikiyüzlülükle yaşayan muhtarlar olan karşılaşmaları sergilenir. Toplumsal yapıda belli başlı tipler kamusal alanda (ancak alanın içinde queer mekâna dönüşmüş bir sokakta) eşcinsel bireyle karşı karşıya bırakılmıştır. Bu yapı içinde gülmece unsuru olarak ele alınan bireyin cinsel yönelimi ve yaptığı iş, kullandığı jargon, oyunu çatışması eksiltmiş eğlencelik bir atışmaya dönüştürür.

Aşkı hegemonik erkeklik üzerinden queer kimliklerle anlatan *Aşk orda derinde*'de Travesti adlı karakterin tek sığındıkları yerin gecenin karanlığı olduğunu söylemesi kendisine yer bulamayışın, kimliğini topluma onaylatamayışın dile getirilmesidir: "*Bizim anamız gece. İşğe doğmuşuz ama gece sahiplenmiş bizi*" (Yılmaz, 2013b, s. 3).

Sami Berat Marçalı'nın göçmen olma, ülkesinden ayrılarak özgürlükler ülkesinde yaşama umudu taşıyan kişileri bir sokakta kesiştirdiği oyunu *Home/Yuva*, kendine aynı cins bir eş arayan G ile otizmlili B'yi bir araya getirir. Tıpkı patlayan bombaların içinde eve hapsedilmiş bir kadın olan S ile muhteşem sesiyle Grammy ödülü almaya gelip taksicilikle yetinen Filistinli T gibi. Babasının otoritesine direnen G, özgürlüğü uğruna evinden kaçmış, bir kalede hapsedilmiş prens masalıyla umutlandırıldığı dünyada kendi beyaz atlı prensini beklemeye koyulmuştur. Yalnızlığına getirdiği B onun için bir aşkla varoluş umududur.

Otizimli bireyin bu mekânı toplum dışı bir gözle okumasının talebi ve bunun gerçekleşme olasılığıdır.

Oyunlarda seçilen mekânların queer mekânlar olması, sosyal dışlanmayı mekân boyutuyla içermeleri karakterlerin bir başka öteki olanla (bedenini satan, farklı etnisitiye sahip, norm dışı olmayı getiren hastalık durumları) karşılaşmalarını getirmiştir. Bu mekânlardaki bireyler kendi durumlarını, sürülmelerini, dışlanmalarını kabul ederek kendi bölgelerinde yaşamaktadırlar. Ancak bu durum dramatik yapıda çatışma boyutunu güçlendirmek yerine zayıflatmış gibidir.

1.2. Dışlanmanın dildeki karşılığı: *ibne*

Connell'in *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*'da son derece etkili bir şekilde anlattığı gibi cinsiyet, iktidarın belirlendiği ilk alan olarak algılanır. Temsiliyet egemenin gözünden, onun değerleriyle ortaya konmuşsa, egemenin yönettiği tüm ötekiler, yani kadınlar, lezbiyenler, geyler, biseksüeller, trans bireyler, intersex bireyler, kurgulanmış toplumsal değerler ve görünüm çerçevesinde temsil edilirler (Belkıs, 2015, s. 95). Bu temsiliyet, ahlaki değerleri, geleneksel yapıyı, ikiyüzlülüğü gösteren bir temsiliyettir. Tanınmayan, dışlanan, küçültülen öteki kurgularını içerir.

Foucault iktidarın cinselliğe yönelik yalnızca olumsuz kipte bir bağıntı kurduğunu söyler: İtme, dışlama, engelleme ya da gizleme ve maskeleyme. Genel olarak cinselliğe yasasını dikte ettirir; ki bu da kurala uygun/ kural dışı, izin verilen/ yasaklanan ikiliğine sahiptir. Yaklaşmama, dokunmama gibi yasaklama araçlarıyla ceza uygular ve yasak yoluyla da zorlar. İzin vermemek, engellemek, var olduğunu reddetmek şeklinde sansürler. Devletten aileye, hükümdardan babaya, mahkemeden küçük cezalara bir tertibat birliği kurar (Foucault, 1993; 89-91). Öznenin yani inşa edilen modern insanın da içinde olduğu ve sürekli dolaşımda olan iktidar, bilgiyi dil, psikoloji, arkeoloji, biyoloji vb. gibi yeni bilimlerle ortaya koyarken insanı nesnelleştirir ve de özneleştirir. Modern insan hem araştıran hem denek olandır. Hem gözetlenen hem iktidarı meşrulaştırandır. Foucault'ya göre söylem, dışlama (denetleme) usulleri ile üretilmektedir. Bunlardan ilki yasaktır. Yasak, genel itibarıyla herkesin her şeyi konuşma hakkına sahip olmadığı durumlara işaret etmektedir. Yasak nesnenin tabuluğuna, koşuldaki aynselliğe, konuşan öznenin ayrıcalığa ya da salt kendine özgü bir hakka sahip olmaması anlamına da gelmektedir. Yasaklar kendilerini, çoğaldıkları cinsellik ve politika alanlarında göstermektedirler (Revel, 2012, s. 11). İktidarın yasakları ve söy-

lemi ile ötekileştirilen gruplar kendilerine dilin yasal sınırlarının dışına taşarak bir yer açar. Belli bir grubun dili olarak hızla iş gören argoya sığınır. Burada bir takım grupların kendilerini ya da başka grupları ifade etmesi için sözcükler türetilir. Bu bağlamda sözcüklerin hem özerkliği yaşatma adına gizlice onaylandığı hem hakaretin taşıyıcısı olarak kullanıma alındığı söylenebilir.

Türk Dil Kurumu'nun "edilgin, eşcinsel erkek" olarak tanımladığı ve kaba konuşma olarak belirttiği *ibne* sözcüğü argo bir sözcüktür. İngilizce'de *faggot* gibi bir başka karşılığı da *queer*'dir. *Queer* sözcüğü İngilizce'de önceleri eşcinsel bireyleri aşağılamak ve yalnızlaştırmak için kullanılan, garip, yamuk, tuhaf gibi anlamlar taşıyan, argoda *ibne* anlamına gelen sonrasında kendini kuramlaştırarak terim niteliği alan bir sözcük olmuştur. Butler'a göre bu terim, isimlendirdiği özneyi utandırmak ya da bu utandırıcı çağırma üzerinden bir özne üretmek amacıyla dilsel bir pratik olarak görülür. *Queer!* (İbne!) diyerek sataşan bir koro her zaman imgesel bir korodur, performatif queer, evlilik seremonisinin "sizi karı koca ilan ediyorum"uyla yan yana, onun bir deformasyonu olarak işlenmiştir (Butler, 1993, s.125). Kimliğin kategorize edilmesi ve bunun dışında kalanı dille fişlemesi bir süre sonra sorunun kendisi olmaya başlar. "Ben kimlik kategorilerini değişmez ayak bağları sayar ve onları ortaya çıkması kaçınılmaz dert yuvaları olarak kavrar, hatta öyle lanse ederim" (2007, s. 5) diyen Butler, bu sınıflandırmanın ister istemez dışlamayla yan yana ilerleyeceğine işaret etmektedir. Sözcük kullanana göre tanımlanır ve yöneltilen özne için hakaret veya tanıma olarak işler hale gelir.

Yılmaz, *Aşk, orda, derinde* derken hem hakaret hem tanıma açısından yaklaşır kelimeye: "Daha kimse bana küfretmemiş... Kelimeyi aynaya söylüyorum. Başka hiçbir şey yapmıyorum. Bazen bağırarak. Sayıklayarak. Bazense fısıldayarak. Ayna durgun. Kıpırtısız. Büyülenmiş gibiyim. Sayıklıyorum. Hep aynı kelime: İbne" (Yılmaz, 2013b, s. 10).

Aşık olunan ancak toplumsal cinsiyetini erkek olarak tamamlamak ve tanımlatmak isteyen Oğlan'ın ilk fırsatta travesti sevgilisini yargılaması ve aynı sözcüğe sarılması ise sözcüğün hakaret olarak dönüştürülmesinin sonucudur: "SANA NE İBNE! SANA NE! KİMİNLEYSEM KİMİNLEYDİM! HESAP MI VERCEM SANA İBNE! İbne. İBNE"¹ (Yılmaz, 2013b, s. 9).

Kaçar'ın iki *queer*in evlilik seremonisinin yol açtığı krizleri gülmece odaklı anlatan oyunu *Bu anlamlı günde*'de Tar

1 vurgu yazara aittir.

can spikere, “N’ooluyo öyle toptur, sapıktır, homodur, lezzodur? Kısaca gey deseniz olmuyor mu” (Kaçar, 2011, s. 42) diye çıkışıdır. Kelimenin dışlama değil, tanınma olarak kullanılmasını talep etmektedir. Ancak sözcük ele geçirilen heteroseksüel toplumsal cinsiyet taraftarınca yinelenmeye devam eder:

*Erkek Spiker: İbne olduğunuzu o zaman mı anladılar?
Tarcan: Gey canım gey (43).*

İbne sözcüğü argo bir sözcük olmakla birlikte oyunlarda toplumsal dışlanmanın dilsel dışavurumu olarak karşımıza çıkmıştır. Yazarlar bu sözcüğü, hem homofobik bir şiddet göstergesi olarak ele almışlar hem de oyunlardaki eşcinsel bireylerine kendi içlerinde bir tanınma ifadesi olarak kullanmışlardır. Sözcüğün, heteroseksüelliği norm olarak gören toplumsal algının dildeki karşılığı olarak oyunlarda yinlendiği görülmüştür.

1.3. Kaynağı homofobi olan sosyal dışlanma

Kalıpyargılar, belirli bir objeye ya da gruba ilişkin bilgi boşluklarını dolduran, böylece onlar hakkında karar vermeyi kolaylaştıran, önceden oluşturulmuş birtakım izlenimler, atıflar bütünü olarak zihnimizde oluşturduğumuz imgelerdir. Önyargı ise bir dış gruba ve o grubun üyelerine ilişkin tutumlardır ve genellikle bu tutumlar olumsuz yöndedir. Her türlü gerçek kanıttan yoksun olan peşin hükümlerdir ve bireyden ziyade bir topluluğa yöneliktir (Bilgin, 2003). Ayrımcılık, önyargıların ve kalıp yargıların davranışsal ifadeleri olarak karşımıza çıkar. Heteroseksüelliğin onaylanması ve doğru kabulü tüm eşcinsel ilişkileri ötekileştirmeyi getirir. Gordon Marshall (1999, s. 300), *Sosyoloji Sözlüğü*’nde heteroseksizmi, heteroseksüelliğe atfedilen ayrıcalıklı konum ve toplumsal pratikler olarak tarifler. Bu tanım, heteroseksüellerin toplumsal avantaj ve üstünlüklerine, heteroseksüeller için kazanımları olan toplumsal uygulamalara yani bu konudaki olumlu önyargılara dikkati çeker (Başar, Nil, Kaptan, 2010, s.74). Heteroseksizmi tek doğru olarak olumlama, homoseksüelliğin yadsınması anlamına gelir. Homofobi heteroseksüel olmayan her türden cinsel kimliğe yönelik bir saldırıdır. Bu çalışma kapsamında incelenen oyunlarda bu saldırı gösterilir.

Adam’ın Sesi: Bana bak, burası namuslu, çoluk çocuk sahibi insanların yaşadığı bir apartman (Yılmaz, 2013b, s. 3).

Yönetici Adam: Sizi istemiyoruz.

No 5: Burası aile apartmanı (Kılıcıoğlu, 2018, s. 17-18).

Yılmaz’ın farklı ötekilik halleri üzerine kurduğu oyunlarının birçoğu, heteroseksüel toplumda kendine alanlar açan eşcinselliği ele almaktadır. Yazar anlatısını farklı merkezler seçerek kurmuştur. Merkezin toplum mu yoksa eşcinsel birey mi olduğu bireyin kendi açılımını yapamamış, yani çatışmasını yaşayamamış olmasından ötürü netlik kazanmaz. Seçtiği mekânlar ve oyun kişileri ‘öteki’ olarak tanımlananlardır, öte yandan oyunu izleyen bu ötekilik durumunu inşa eden toplumun kendisi olduğu/olacağı ön koşuluyla kurgulanmıştır. Dildeki ötekilik ve ayrıcalık izleyene alternatif yaratmaya göre şekillendirilmiş gibidir: *Bizim de duygumuz var, biz de acı çekiyoruz!*

Bir şey oldu bize oyununda iki kadının ilişkisi, diğerleri tarafından (ki onlar da hem kadın hem seks işçisi olmaları nedeniyle iki kere ötekidir) yargılanır.

Bilmeyen birbirlerini kolluyorlar sanır. Aynı evde yaşamaya falan başladılar sonra. Meğer neler varmış altında... tiksindim valla... (Yılmaz; 2014b, s. 12)

Oyunlarda *homofobi*, normatif olanın öteki’ni, öteki’nin öteki’yi yargıladığı noktalarda işlenir. 1972’de Weingberg bu kelimeyi “eşcinsellerle aynı ortamda bulunmaktan duyulan korku” şeklinde tanımlamıştır. Mark Freedman “eşcinsellere karşı aşırı bir öfke ve korku tepkisi” tanımını geliştirmiştir. Yazar Audre Lorde ise 1978’de daha derin bir yaklaşım getirerek homofobiyi “kişinin kendi cinsinden birine karşı duyduğu aşktan korkması ve bu yüzden başkalarında bu duyguyu gördüğünde nefretle karşılaşması” olarak tanımlamıştır (Akt. Baird, 2004, s.54).

Cadının bohçası oyununda Esmeray, Kars’ta kendini aşağılanmış hissederken İstanbul’daki dayının yanına geldiğinde onun sevecenlikle söylediği “yav bu çocuk kız gibi olmuş” sözü homofobinin, cinsel eğilimin normalleştirilmesi noktasında değiştirilebileceğine de işaret eder: “Sarılıyor, öpüyor. Dedim, dayım kafayı yemiş, köyde kıza benziyorum diye her gün dayak yiyorum. Kıza benziyorum diye dayım beni niye seviyor? Dedim, bu İstanbul’da bir keramet var” (Esmeray; 2013, s.20).

Celkan’ın *Kimsenin ölmediği günün ertesi* oyununda Umut, erkek dünyasından dışlanmayı eril tahakküm göstergesi olarak ele alır. “Baba, başka türlü olacağım beni dövme! Sonra gelen erkeklerin çoğu da dövdü zaten... İstanbul’a kadın olarak girdiğimden beri (Celkan, 2013, s. 27).

Home/Yuva'da G, "When my father saw the sign on my door, he broke it down. He yelled. He was yelling all the time" diye babasının kendisine yönelttiği homofobik şiddetten söz eder (Marçalı, 2017; 15).¹

Homofobik tutumun eril cinsiyete yönelik yaptırımlarının daha ağır olduğu düşünülür. Berens'e göre ise kadın eşcinselliğinin daha az dışlanmaya maruz kaldığı sanısı doğru değildir. Aksine kadının ikincil plana itildiği bir toplumda eşcinsel kadınların durumu daha da zor görünür. Erkek eşcinselliğine yönelik olan olumsuz tutumun kadına ait olan bir doğadan kaçınma isteğini de içinde barındırdığı düşünülürse mesele yine kadın cinselliğine dayanır. LGBTİ bireylere yönelik oluşturulan homofobi, büyük ölçüde cinsiyete dayalı kalıp yargılardan kaynaklanmaktadır (Berens, 2011, s. 15). *Bir şey oldu bize'*de Zehra ve Meryem'in gizli ilişkisi, *illüzyonu* bozarak seyirciye kendini açan oyun kişilerinin, tanıklık içeren bildirimleri alaycılıkla işlenen homofobik yargılar olarak ortaya konur:

Sevici dediler rahmetlinin arkasından. Zehra'yı bilmem. Günahsızsa melekler kefil olsun ona. Ama yeminlan Meryem'de yoktu öyle bi'sii. Hem olsa n'olur kız?! N'apacaklar ay kadın kadına! Birbirlerinin saçlarını örüp uyuyo'lardır işte koyun koyuna (Yılmaz; 2014b, s. 15).

Anca gullüm yaparsın bununla, olmadı similyasına bakar gülersin! (20).

Putgayı similyaya tercih edermiş— bildiğin sapıklık, orası ayrı (21).

Zeynep Kaçar'ın *Bu anlamlı günde* oyununda düğün günü vurulan damadın ve kaçan gelinin cinsel kimliklerini öğrenen ve bunu haberlerden heteroseksüel topluma duyuran spiker tarafsız değil, homofobik ve kışkırtıcıdır:

Kadın Spiker: Lezzoyla homonun düğünü. Ne günlere kaldık ya Rabbim! Kendi aralarında anlaşıp ayıplarını örtbas edecek bir de sapıklar (Kaçar, 2011, s. 41).

Sapık olma, norm dışı olmanın karşıtı olarak homofobik

¹ Babam kapımın üzerindeki işareti gördüğünde, bozuldu. Bağırды. Her zaman bağırıyordu.

bik bir yaklaşımla ortaya konan tanımdır. Oysa queer her türden ikilik dışındakileri kapsar.

1.4. Oyunlarda bir tanınma talebi olarak açılma (coming out):

Hanley-Hackenbruck *Psychotherapy and the "coming out" process* (1988) adlı makalesinde *coming out* sürecini genellikle ergenlik döneminde başlayan ve yetişkinlikle birlikte kapsamı genişleyen, bireyin cinsel yönelimini kabul etmesini takip eden olaylarla ilgili içsel ve kişilerarası dönüşümleri içeren karmaşık bir süreç olarak açıklamıştır (Hanley-Hackenbruck'tan akt. Kabacaoğlu, 2015, s. 13). Taylor *'Coming out' as a life transition: Homosexual identity formation and its implications for health care practice* (1999) adlı makalesinde ise açılma süreciyle ilgili önemli boyutları şu şekilde sıralamaktadır: (1) Bireyin hemcinslerine yönelik duygularının farkına varması, (2) ilk eşcinsel ilişkiler, (3) eşcinsel alt kültürüne katılım, (4) bireyin kendini eşcinsel olarak tanımlaması, (5) bireyin kimliğini kendisi için önemli kişilere açması. Bütün eşcinsel bireylerin açılma sürecinde bu boyutların mutlaka yer alacağı düşünülmelidir. Örneğin eşcinsel olduğunun farkında olan bir birey hayatı boyunca cinsel yönelimini kimseye açıklamayabilir (Taylor'dan akt. Kabacaoğlu, 2015, s. 26). Açılma, tanınma talebi bireylerin mücadelesini anlatmaya geçiş için önemli görünmektedir. Yeni metinlerde bu açılma süreci bazen aynaya, bazen tanımadık birine gerçekleştirilmiş olarak hızla geçiştirilir. Çatışma potansiyeli gözardı edilmiştir.

Yılmaz, *Kadınlar, aşklar, şarkılar*'da Günlük'le paylaşır oyun kişinin cinsel yönelimini: "Annem 'Bu yaz sünnet olacaksınız', dedi. Sünnetin ne olduğunu bilmiyordum. Sordum; pipimi keseceklermiş. Günlük, umutluyum" (2013a, s. 2).

Kılıcıoğlu'nun *Mahallemin şahane baskısı* oyununda, oyunun seyirciye açılan hikâye anlatma bölümünde bir tanınma talebiyle karşılaşılır. Travesti Buse mahalleli tarafından istenmeyen ilan edilmesine karşılık insan olmak istediğini haykırır:

Çok bir şey istemiyorum şu hayattan, millet piyango çıksın ister, tutkulu aşk ister falan.
Benim isteğim, normal insanlar gibi kabul görmek. İş bulmak.
Sinemaya gitmek, lokantaya gitmek, kitapçıya gitmek, arkadaşlarla gezmek, mezarlığa gitmek mesele...
Gittiğim yerlerde kınanmamak...

Gelip geçiyoruz dünyadan, insan gibi geçeyim (Kıl-
cıoğlu, 2018, s. 23).

Esmeray kendi hayat hikâyesinden yola çıkarak anlat-
tığı *Cadının bohçası* gösterisinde itirafı kendi azınlığına gerçek-
leştirdiğini söyler: “Ani bir refleksle, evet ibneyim, dedim. Oh
be! Sanki içimden bir şey koptu gitti. Platoniklik bitti. Sarıldık,
öpüştük, koklaştık, aralarına girdim, onlardan daha fazla kırıttı-
yorum. Ay ay ibneyim ay ay ayy...” (2013, s.35). Gerçek açılma
ise öz yaşam öyküsüyle sahneye çıkan ve seks işçiliğinden mid-
yeciliğe varan İstanbul serüveninde Esmeray’ın seyirciye ezber
bozan itirafıdır.

Hamamcıoğlu’nun *Garaj*’ında trans karakter Orkide,
adını aldığı çiçekle ilintili olarak cinsel yönelimini bir başka-
sına ilk defa ibne sözcüğüyle açıklar: “Doğru bildin, şipşak.
Rengi mor. İbneliğimi simgeliyor” (Hamamcıoğlu, 2015, s. 91).
Bu itirafın heteroseksüel toplumda norm dışı cinsel eğilimini
açıklayamayan bir gence (Kahraman’a) yönelmesi sırdaşlık
olarak değerlendirilebilir. Öte yandan kişinin kendini cinsel
yönelişine istinaden isimlendirmesi, toplumsal bir meydan
okumayı ve tanınma arzusunu içerir. Bu tanınma arzusunun se-
çilen isimlerin çoğunlukla fazla dışı ve cinsel çağrışımlı olması
düşünülerek izinin sürülmesi ayrıca mümkün.

Aynı tanınma talebi *Aşk, orda, derinde* oyunundaki
Travesti için de geçerlidir. Kendisine yokluktan çıkarıp evine
getirdiği Oğlan’la bir hayat düşler. Ancak öznel tarihleri ege-
men cinsiyetin çıkarlarıyla biçimlenmiş bir grup olarak bu bir-
likteliğin mekân dışı bir tanınma içermediklerinin farkındadır-
lar:

*TRAVESTİ II: Bir gün, şu kapıdan çıkan süt be-
besi, sırtlan gibi dalacak aynı kapıdan içeri. Baş-
kalarından öğreneceği utancın hesabını senden
soracak. Para isteyecek. Daha çok para isteyecek.
Sonra daha çok isteyecek. Hep daha çok isteyecek.
Sen onu daha çok sevdiğçe o senden daha çok tiksini-
cek. Daha çok tiksindikçe daha çok para isteye-
cek. Daha çoğunu hak ettiğini düşünecek* (Yılmaz,
2013b, s. 8).

Bu anlamlı günde oyununda Zeynep Kaçar, asker bir
babanın özgür kızı Ülkü ile mutaassıp bir babanın kılıbık oğlu
Mücahit’in düğününü bir itirafı karıştırır. Mücahit’in sevgilisi
Tarcan olayların etkisiyle Mücahit’e aşkını haykırmıştır. Kanlı
olay sonrası haberi yorumlayan Erkek Spiker “*homoymuş Müca-
hit, homo*” diye belirtir. Kadın Spiker de “*Senin kızın da lezbiyen,*

ne olmuş yani diye haykırdı” (Kaçar, 2011, s. 41) diye düğünde
söylendiği varsayılan bir cümleyi aktarır. Oyunda ilginç olan
komünist, terörist, muhafazakâr, Müslüman, milli, yabancı,
darbe gibi linç edici, ayrıştırıcı sözcüklerin çokça kullanıldığı,
silahların ortaya çıkıp insanların çatıştığı bir ortamda ölmek
üzere olduğunu hisseden Tarcan’ın, aşkını Mücahit’e dile
getirivermesidir. O anda dünya durur. Çatışmalar biter. Bütün
düğün ahali, bütün Türkiye bu üç azınlı vatan hainine kilitlenir.
Mücahit, Tarcan ve Ülkü cinsel yönelimleri sebebiyle asıl hede-
fe dönüşür ve herkesin öldürmek istediği o düşmanlar oluverir.

Ele alınan oyunlara bakıldığında queer bireyin dış-
lanmasının mahalle baskısına dayandırıldığı görülmüştür.
Kendilerini özgürce ifade etmeyi ancak queer mekânlarda ger-
çekleştirebildikleri gibi başka mekânlardaki durumlarına ilgi
duyulmamıştır. Heteroseksüel norm algısına sahip bireylerle
dramatik çatışma kurgusu içinde olmadıkları, kabullenmeye
açık oldukları ve bir direnişin olmadığı hatta bunun sorun ola-
rak kurgulanmadığı görülmüştür.

Sonuç

Bu çalışmada *coming out* ve cinsel eğilimler dolayısıyla dış-
lanma arayışı, Türkiye’de 2000’li yıllarla başlayan alternatif
tiyatro hareketleri sırasında özellikle 2010 sonrası yazılmış
olduğu saptanan, eşcinselliğin konu edinildiği tiyatro oyunları
üzerinden yürütülmüştür. Bu oyunların toplumsal cinsiyet ka-
lıplarıyla yıllarca ötekileştirilmiş bir alana temas ettiği görülür.
LGBTİ’nin örgütlü hale gelmesi, bir yanda üretilen feminist
tiyatro metinleri, etnisite, azınlık, kimlik sorunlarının dile
getirilmeye başlaması, küresel düzlemde söyleme dönüştü-
rülmesi, suratına tiyatronun örneklerinin seyirciyle buluşma-
sı ve cinselliğin konuşulabilir olması bu metinlerin üretimini
nicelik olarak çoğaltmıştır. Heteroseksüel toplumsal cinsiyet
performansını engelleyen farklı cinsel kimlikler, ele alınan bazı
oyunlarda (*Aşk orda, derinde, Tefuk mekan, Kadınlar, aşklar,
şarkılar, Garaj* gibi) heteroseksüel bakışla konumlandırılmıştır.
Klişe yani kendi durumlarına alaysı bakan, sempatik, sürekli
seks pazarı metası jargonuyla konuşan, öteki olmayı merkez-
dekinin gözüyle anlatan trans kimlikler “aşk” talepleriyle ve
reddediliş hüznleriyle ele alınırken hegemonik erkeklik vah-
şetiyle cezalandırılmış görünmektedirler. Oyunlarda, kırıyıcı
erkeklerin yaşadığı ve kalıp davranışlara maruz bırakıldıkları
toplum, aile ve devletin iktidarını uygulama araçlarının sor-
gulanması tercih edilmemiştir. Kapitalizmin bedeni metalaş-
tırması eşcinsel kimlik üzerinden dert edilmemiştir. Yazarların

genellikle sorunun aşk ya da sevdiği tarafından kabullenilmek olduğu sanısı duygusal ya da alaycı bir bakışı getirmiş gibidir. Bu mizah katlanma içeren arabesk bir isyanı içermektedir. Sahnede öteki olanı izleyen seyirciye gülme ve ağlama sonucuyla yaşatılan bu katharsis etkisinin alternatif tiyatro içerisindeki yeri sorgulanabilir.

Görülen şiddet, uygulanan zulüm, açılma neticesinde kabul edilmeyen tanınma talebi, dışlanma gibi konular toplumsal cinsiyet kalıplarıyla tekinsiz ilan edilen kimlikler aracılığıyla sahnede kendilerini gösterir. Çalışmanın ele aldığı oyunlardaki bu temsiliyetin bir ilk olma özelliği taşıdığı açıktır. Oyunların bizzat kendisinin tiyatro sahnesinde eşcinsel kimlikleri görünür kılma aşamasında estetik bir *coming out* yarattığı da söylenebilir. Oyunların her biri eşcinsel kimlikleri görünür kılma adına bir itiraf ve açılma niteliği taşır. Tiyatro sahnesinde farklı cinsel yönelimlere sahip bireylerin temsili 2010 sonrası Türkiye tiyatrosu içinde bir başlangıç noktasını da işaret eder. İngiliz tiyatrosunda suratına tiyatro oyunlarında karşımıza çıkan haykırış ailenin, toplumun, sistemin ve her türden iktidarın suç ürettiği düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Eşitsizlik durumunu okuma biçimlerinin zaman içinde farklılaşacağı ve suratına tiyatro benzeri bir çıkışın yazarların bir sonraki derdi olacağı da beklenebilir. Yeni metinler, bireyleri anlatı düzleminden çıkarıp dramatik çatışma içerisinde gösterecek bir damarın gelişeceğinin bildirisi olarak ele alınabilir.

Shayegan'ın İran örneğinde anlattığı ve üçüncü dünya aydınlarında bulunduğu şizofreniyi Doğu'nun bilinçdışı Batılılaşmasına yönelik bir kültürel şizofreni olarak burada anmak gerekir (Bkz: Shayegan, 1991 s; 54). Gerçeği kavramak, fikir üretmek yerine her şeyin üstünü örtmeye yönelik geleneksel düşünce tarzı postmodern zamanlarda kimlik problemine kabul ve katlanma pratiğiyle yaklaşabilmiştir. Halperin'in *coming out*'un bir direniş olduğu söylemi ve dışlanmaya itiraz, tiyatromuzun yeni metinlerinde henüz kuvvetle hayat bulamamıştır. Kullanılan jargon ve sahneye açılan kimliklerle orta sınıf seyirciye alternatif tiyatro deneyimi yaşatılıyormuş sanısı ise katharsis beklentisi içinde olmaları ve kendilerinden olana anlatma gibi sebeplerle alternatif görünememektedir. Temsil ettikleri yönelimleriyle oyun kişilerinin sahneye çıkartılması ise *coming out*'un tam da kendisidir. Yazarlar hala kimlikle ilgili potansiyel çatışmaları ellerinde tutmaktadır. Queer kimliğin sahnede –henüz- görünür kılınma aşamasında durulduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Baird, V. (2004). *Cinsel çeşitlilik*, çev. H. Doğan, Metis yayınları, İstanbul.
- Başar, K. Nil, M.Ş. Kaptan, E.E. (2010). *Eşcinsellik ile ilgili yaygın yanlışlar, bilimsel doğrular, Homofobi kimin meselesi*, Ankara: Kaos GL, 68-77.
- Belkıs, Ö. (2015). *Feminist tiyatro*, Mitos boyut yayınları, İstanbul.
- Berens, E. M. (2011). *Antik Yunan efsaneleri ve Roma mitleri*, çev. N. Benzergil, İlyaz İzmir yayınevi, İzmir.
- Bilgin N. (2003). *Sosyal psikoloji sözlüğü. Kavramlar, yaklaşımlar*, Bağlam yayınları, İstanbul.
- Biricik, A. (2013). Kamusal alanda mahrem taktikler, *Başkaldıran bedenler*, ed. Berfu Şeker, Metis, İstanbul, 187-200.
- Butler, J. (1993). Kritik queer, çev. Sevil Yardımcı, *Queer tahayyül (2013)*, Sel yayıncılık, İstanbul, 121-148.
- Butler, J. (2007), *Taklit ve toplumsal cinsiyete karşı durma*, çev. Osman Akınhay, Agora kitaplığı, İstanbul.
- Butler, J. (2008), *Olumsal temeller, Çatışan Feminizmler-Felsefi Fikir Alışverişi*, çev. Feride Evren Sezer, Metis Yayınları, İstanbul, 44-67.
- Celkan, E. N. (2013). *Kimsenin ölmediği günün ertesiydi*, Mitos boyut yayınları, İstanbul.
- Dökmen, Z.Y. (2009). *Toplumsal cinsiyet, sosyal psikolojik açıklamalar*. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Durudoğan, H. (2011). Judith Butler ve Queer Etiği, *Cogito: Cinsel yönelimler ve queer kuram*, YKY, İstanbul, sayı:65-66, sayfa:87-98.
- Esmeray (2013). *Cadının bohçası*, bgst yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (1993). *Cinselliğin tarihi 2*, çev. Hülya Tufan, Afa yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak*, Metis yayınları, İstanbul.
- Halperin, D. M. (1993). Cinselliğin bir tarihi var mıdır? çev. Özge Karlık, *Queer tahayyül (2013)*, Der. S. Yardımcı, Ö. Güçlü, Sel yayıncılık, İstanbul, 87-118.

- Halperin, D.M. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*, Oxford University press, Oxford.
- Hamamcıoğlu, K. (2015). *Garaj*, Artemis yayınları, İstanbul.
- Jackson, S. Scott, S. (2012). *Cinselliği kuramlaştırmak*, çev. Selen Serezli, Notabene yayınları, s:48.
- Kabacaoğlu, G. (2015). *Gey ve lezbiyenlerde açılma süreci: nitel bir çalışma*, Hacettepe Üniversitesi Eğitim bilimleri ana bilim dalı, Psikolojik danışma ve rehberlik bilim dalı yüksek lisans tezi. (danışman: Doç. Dr. İ. Keklik)
- Kaçar, Z. (2011). *Toplu oyunları 3*, Mitos boyut yayınları, İstanbul.
- Kılcıoğlu, C. (2018). *Mahallemin şahane baskısı*, Mitos boyut yayınları, İstanbul.
- Marçalı, S.B. (2017). *Home / Yuva*, yayınlanmamış oyun metni.
- Marshall, G. (1999), *Sosyoloji sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve sanat yayınları, Ankara.
- Öz, Y. (2009). Ahlaksızların mekânsal dışlanması, *Cins cins mekân*, ed. Ayten Alkan, Varlık, İstanbul, 284- 302.
- Revel, J. (2012). *Foucault sözlüğü*, çev. Veli Urhan, Say Yayınları, İstanbul,
- Seksenlerde lubunya olmak* (2012). Yayına haz. Erdem Gürsu, Sinan Elitemiz, Siyah Pembe Üçgen İzmir yayınları, İzmir.
- Sapancalı, F. (2005). *Sosyal dışlanma*. Dokuz Eylül yayınları, İzmir.
- Shayegan, D. (1999), *Yaralı bilinç*, çev. H. Bayrı, Metis yayınları, İstanbul.
- Sever, M. (2013), Queer teori ekseninde LGBTİ hareketi ve feminizm, *Birikim dergisi*, sayı:308; 42-47, İstanbul.
- Yardımcı, S. Güçlü, Ö. (2013), Giriş: Queer tahayyül, *Queer tahayyül*, Der. Yardımcı, S. Güçlü, Ö. Sel yayıncılık, İstanbul, 17-25.
- Yıldırım L. (2016). *Sosyal dışlanma karşısında eşcinsel kimliğin kurulumu*, Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens. yüksek lisans tezi.
- Yılmaz, Ş. (2013a). *Kadınlar, aşklar, şarkılar*, yayınlanmamış oyun metni.
- Yılmaz, Ş. (2013b). *Aşk orda, derinde*, yayınlanmamış oyun metni.
- Yılmaz, Ş. (2014a). *Tevafuk mekân*, yayınlanmamış oyun metni.
- Yılmaz, Ş. (2014b). *Bir şey oldu bize*, yayınlanmamış oyun metni.
- Yüksel, E. (2016). Güneşi gördüm ve Teslimiyet filmlerinde trans kimliklerin mekânsal örgütlenmesi ve sınırlılıkları, *Fe dergi* 8, no. 2; 138-148.

Tarihsel Süreçte Rebus ve Kullanım Alanları

Ece ÇALIŞ ZEĞEREK*

Zeğerek, E. Ç. (2019). Tarihsel süreçte rebus ve kullanım alanları. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s. 31-40

Derleme Makale / Review Article

Özet

Bireyler tarih boyunca birbirleriyle iletişim kurmak için değişik yollara başvurmuşlardır. İletişim süreci kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı olarak gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda rebus bir iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Alfabenin ve dilsel iletişimin olmadığı zamanlarda insanlık duygu ve düşüncelerini mağara duvarlarına resmederken bir bakıma rebus'un en ilkel halini de keşfetmiştir. Bu durum Sümer ve Mısır uygarlıklarının kullandığı yazının en ilkel örnekleri olan piktografik yazıların icadına kadar sürmüştür, sonraları rebus kullanımı Rönesans'ın başlangıcından günümüze kadar sanatsal ya da eğitim amaçlı kullanım alanlarında kendisini göstermiştir. Kimi zaman bir tabloda, kimi zaman bir mektupta, kimi zaman da grafik tasarım ürünü olan ticari bir logo tasarımında ortaya çıkmaktadır. Öte yandan teknolojinin gelişimi ve cep telefonlarının ortaya çıkmasıyla uluslararası bir iletişim dili olan 'emoji' karakterleriyle de rebus, varlığını günlük yaşamda da sürdürmekte ve başka mecralarda da sürdürmeye devam edecek gibi görünmektedir.

Anahtar sözcükler: Rebus, Resfebe, Resimli Bulmaca, Resimli Alfabe, İletişim.

The History of Rebus and Where It is Used

Abstract

Throughout history, people have employed varied methods for communication. The process of communication has sometimes been direct while at other times it has been indirect. Within this context, rebus catches attention as a means of communication. In the distant past, when there was no alphabets or linguistic communication, man used to paint their feelings and thoughts on cave walls. Those people were, in a way, discoverers of the most primitive form of rebus. That practice continued until the invention of pictographic writing, the most primitive example of the writing system used by the Sumerian and Egyptian civilizations. Much later, rebus was in use for either artistic or educational purposes from the beginning of the Renaissance to the present day. Sometimes we see them on a painting or in a letter or sometimes in a commercial logo design created by a graphic designer. In addition, with the emergence of mobile phones and other similar technological devices, rebus continues to exist through emogies images, a universal communication means, in everyday life and it seems that it will continue to exist in new areas of life in future.

Keywords: Rebus, Resfebe, Picture Puzzle, Illustrated Alphabet, Communication.

Giriş

Köklü bir geçmişe sahip olan, ancak ülkemizde çok fazla ele alınmamış bir konu olan ‘Rebus’ kelimesinin sözlük karşılığı, bir hecenin ya da sözcüğün temsili olarak sözü edilen sözcüğün ya da hecenin sesine benzeyen bir başka nesnenin resmi ile gösterilmesidir (Britannica, 2018). Bir başka tanıma göre rebus, kelimelerin alışılmış şekilleri dışında resimlerin, harflerin veya sembollerin belirli kelimeleri veya cümleleri temsil ettiği bir kod ya da referanstır. Rebus kelimesi, ‘kelimelerle değil, şeylerle’ anlamına gelen Latince ‘nōn verbīs sed rebus’ cümlesindeki ‘şeylerle’ kelimesine karşılık gelmektedir (Whiting, 2017). Heller ve Vienne’a (2016, s. 93) göre ise rebus; “anamlı bir kelime ya da kelime öbeği oluşturmak için görsellerle harfleri ve/veya kelime parçalarını bir formla birleştiren görsel bulmacalar olarak da tanımlanmaktadır”. Öyle ise hece, kelime veya kelime gruplarının rakam, harf ya da sembollerle/resimlerle gösterilmesi işlemi rebus olarak tanımlayabiliriz. Yazılışı ve okunuşu farklı olan dillerde rebus kullanımı daha yaygın ve kolaydır. Örneğin İngilizce’de ‘eye’ (tr:göz) kelimesi ile ‘I’ (tr:ben) kelimesinin telaffuz ediliş şekli aynıdır. ‘I’ kelimesi yerine göz resminin kullanılması yani bir kelimenin, aynı telaffuza sahip başka bir kelime ile ya da kelimenin görseli ile gösterilmesi bir rebus kullanımına olanak sağlamaktadır.

‘Resimli alfabe’ ya da ‘resimli bilmece’ olarak dilimize geçen rebus kelimesi, Türkiye’de ‘resim’ ve ‘alfabe’ kelimelerinin hecelerinin birleşiminden oluşturulan ‘resfebe’ kelimesi ile adlandırılmaktadır. Konu ile ilgili bazı internet kaynaklarında¹ resfebe kelimesinin Türkiye’de ilk kez Köksal Karakuş ve Cihan Altay tarafından kullanıldığı görülse de Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde yer almayan bu kelimenin kökeni hakkında akademik bir kaynağa ulaşılamamıştır. 2002 yılından itibaren yayında olan Akıl Oyunları Dergisi’nde ve Türk Beyin Takımı Yarışmaları’nda resfebe sorularına yer verilmiş, Türkiye Zeka Vakfı yarışmalarında da Emrehan Halıcı tarafından resfebe soruları hazırlanmıştır. Bunun yanı sıra Serkan Yürekli, Kahraman Gündüz, Hasan Yurtoğlu ve Oğuz Saygın gibi isimler de resfebe yazarları arasında yer almaktadır (Yurtoğlu, 2017). Öte yandan Latince kökenli olan bu kelime, dilimize her ne kadar resfebe (resimli alfabe) olarak geçmiş olsa da kavramın tarihsel süreç içerisindeki değişim ve gelişim sürecine bakıldığında ve

1 Bkz. <https://www.bilgikilavuzu.com/cocuklar-icin-altin-degerinde-ze-ka-oyunu-resfebe/>; <https://resfebekutuphanesi.com/sy3/>; <http://www.matematik.us/resfebe-nedir.html>; https://karesi.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2019_02/07171458_resfebe_bros807u776r.pdf

özellikle tasarım bağlamında yer alan örnekler incelendiğinde yalnızca resimli alfabe olarak tanımlamanın yetersiz kalacağı düşünülmektedir. Bu nedenle araştırma kapsamında daha evrensel bir kullanım olan ve ‘şeyler’ anlamına karşılık gelen ‘rebus’ kelimesi tercih edilmiştir.

Ülkemizde daha çok eğitim-öğretim sürecinde, öğrencilerin analitik düşünme becerisini ve hayal gücünü eğlenceli bir biçimde geliştirmek amacıyla rebuslara başvurulmaktadır. Ancak Türkçe’de yapısı gereği -yazım ve telaffuzun aynı olması nedeni ile- rebus ilkesini uygulamak, okunuşu ve yazılışı farklı olan dillere göre daha zordur. Dilimizde eşyazımlı² ve eşsesli³ kelimeler ile rebus oluşturulabilmektedir. Örneğin eşyazımlı bir kelime olan ancak farklı anlamlara gelen ‘yüz’ kelimesi bilindiği gibi rakam anlamında, surat anlamında ve yüzmek fiili anlamında kullanılabilir. Yüzmek anlamına gelen yüz kelimesi için rakam ile 100 yazılması ya da taşınabilir bir telefon ağını belirten ve yabancı dilden gelen ‘Aycell’ kelimesi yerine kişi ismi olan ‘Aysel’ kelimesinin yazılması ise (Günay, 2007, s. 203) eşsesli bir kelime örneğidir. Dilimizde en bilinen rebus örneklerinden biri ‘C1=Cebir’ bilmecesidir. ‘C’ harfi ve ‘1’ rakamının okunuşları (ce+bir) ‘Cebir’ kelimesini oluşturmaktadır. K10 (Kon), 12M (Birikim) örnekleri de harf ve rakamın birlikte kullanılması ile oluşturulan rebus örnekleridir (Yurtoğlu, 2017).

Hayal gücü ve zekânın buluşma noktası olan rebuslar ile amaçlanan zihnin farklı düşünme şekillerini ortaya çıkararak yaratıcılığı, bilgi ve hafıza ile birleştirmek, aynı zamanda eğlenceli bulmacalar çözmek/oluşturmaktır (Yurtoğlu, 2017). Saygın ve Saygın’a (2017, s. 6) göre rebus; “hayal gücünü geliştiren, bilgi ve kavram gelişimini destekleyen, analitik düşünme becerisini geliştiren, stratejik düşünme kapasitesini, algılama ve muhakeme becerisini arttıran, dikkat ve konsantrasyonu destekleyen, aktif düşünme süreçlerini de hızlandıran” bir zihin oyunu olarak görülmektedir. Nitekim günümüzde bu zihin oyunu eğitim-öğretim sürecini desteklemek ve eğlenceli oyunlar oynamak amacıyla kullanılmaktadır.

Oldukça eski bir geçmişe sahip olan rebus’un ülkemizde kullanımının detaylı bir biçimde ele alınmamış olması bu çalışmanın

2 Eşyazımlı (fr. Homographie): Anlamları farklı, sesletimleri farklı ancak yazılışları aynı olan sözcükler için kullanılır (Günay, 2007, s. 201).

3 Eşsesli (fr. Homophonie): Anlamları ve yazılışları farklı, sesletimleri aynı olan sözcükler için kullanılır (Günay, 2007, s. 203).

ortaya çıkış amacıdır. Dolayısıyla bu çalışmanın alanyazındaki bir eksikliği gidererek farklı disiplinlerdeki araştırmacılara yol göstereceği düşünülmektedir.

Geçmişten Günümüze Rebus ve Kullanım Alanları




Rebusun ilk kullanım amacının, yazının icadından önceki dönemlerde iletişimi sağlamak için olduğu düşünülmektedir. Resimli bulmaca olarak adlandırılan bu ilkel dil, tüm alfabelerin temelini oluşturmaktadır. Nitekim *Yazı, İnsanlığın Belleği* (Jean, 2018) adlı kitapta yazının temel taşına dönüşecek bir çocuk oyunu olan resimli bulmacalardan söz edilmekte ve bütün gerçek yazıların temelinde bu önemli buluşun yattığı vurgulanmaktadır:

Sümerler'in ya da eski Mısırlılar'ın hayranlık uyandıran incelikleri, bir çocuk oyunu kadar basit bir yöntemi, resimli bulmaca yöntemini kullanmaları olmuştur. Doğrudan doğruya nesneyi canlandıran bir resimden değil de, ses açısından ona yakın bir nesneden yararlanma düşüncesi böylece ortaya atılmıştır. Tıpkı bizim resimli bulmacalarımızda bir kedi ve bir çömlek resminin, aslangillerden bir hayvana ve bir saklama kabına değil de ses benzeşiminden dolayı şapkaya gönderme yapması gibi. (Fransızca 'chat' (kedi) ve 'pot' (çömlek) sözcüklerinin birlikte söylenişi 'chapeau' (şapka) sözcüğünün okunuşunu verir) (Jean, 2018, s. 16).

M.Ö. 3500 yıllarında uygarlığın hızla geliştiği Sümer'de ve Mısır'da kullanıldığı bilinen resim-yazıların yani piktografların, rebusların ilk örnekleri oldukları söylenebilir. Sözü edilen piktograflar bir araya getirildiğinde çoğu zaman bir düşünceyi de ifade edebildiği için 'ideogram' (düşünce yazısı) olarak da adlandırılmıştır (Jean, 2018, s. 14). Sümer'de çivi yazısı, Mısır'da ise hiyeroglif yazı haline gelen ve yan yana sıralanmış şekillerden oluşan resim-yazıları güneş, ay, rüzgar gibi geniş kavramları veya bir kelimeyi anlatmaktadır. Şekilleri sadeleştirilerek kolay çizilebilen resimler haline gelen bu yazıların çoğalmasında ve her şeklin bir kelimeye karşılık gelmesi ile resim-yazıları değişime/gelişime uğramış, zamanla 'kelime yazısı' (logografi), 'hece yazısı' (fonografi) ve 'harf yazısı' (akrofoni) halini alarak soyut kavramların anlatımı kolaylaşmış, günümüz alfabesinin de oluşumuna önemli bir katkı sağlamıştır.

İlk yazılı göstergelere muhasebe kayıtlarını tutan kil tabletlerde rastlanan Sümer'de çoğunlukla tek heceli kelimelerden meydana gelen kelime yazısına (logografi) rastlanmaktadır. Örneğin bir öküzü ifade etmek için öküz başını

gösteren basitleştirilmiş resimler birer kelime yazısıdır (Resim 1) (Jean, 2018, s. 14).



Resimsel İşaretler M.Ö. 3100	Yorum	Çivi Yazısı İşareti M.Ö. 2400 civarı	Çivi Yazısı İşareti M.Ö. 700 civarı (İşaret 90 derece döndürülmüş)	Ses Değeri	Anlam
	Boğa Başı			gu ₁	Öküz

Resim 1. Sümerler yazısında öküz başı sembolü.

Eski Mısır buluntularından olan Rosetta (Reşit) Taşı'nın 1822 yılında Jean-Francois Champollion tarafından deşifre edilmesiyle birlikte ise hiyeroglif yazıların da heceli ve ideografik bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Örneğin Kral Narmer tabletinde 'Narmer' ismi hece yazısı (fonografi) ile yani N'r; Nar (balık) ve Mr; Mer (yontma kalemi) anlamına gelen iki hiyeroglif sembol ile gösterilmiştir. Bu sembollerin sessel ifadesi ile de Kral Narmer'in ismi oluşturulmuştur (Voight, 2015, s. 270) (Resim 2).



Resim 2. Kral Narmer Tablet ve Narmer isminin yazılışı, Antik Mısır, M.Ö. 3100. Ramses Heykeli ve Ramses isminin yazılışı, (1290-1224 BC) (in the Cairo Antiquity Museum).

Mısır firavunlarından II. Ramses'in tabletlerinde olduğu gibi ünlü heykelinde de hece yazısı kullanılmıştır. Heykelde Horus'u simgeleyen bir şahin figürü altında oturan ve elinde bir bitki tutan çocuk figürü görülmektedir (Resim 2). Heykelin kaidesi üzerinde, bir kartuş (oval çerçeve) içerisinde yer alan hiyeroglif semboller ise Ramses ismine işaret etmektedir: Ramses (Ramesses/Ramessu) isminin bu heykel üzerinde 'Ra' olarak telafuz edilen güneş tanrısı, Horus sembolü, 'mes' olarak telafuz edilen çocuk sembolü  ve 'su' olarak telafuz edilen bitki sembolü  olmak üzere üç işaretten oluştuğu görülür (Imhotep, 2012, s. 17). Bu sembollerin deşifresi ile de Ra-mes-su kelimesi ortaya çıkar.

Sümer ve Mısır uygarlıklarında görülen ve aslında rebus özellikleri taşıyan bu resim-yazıların erken dönem Çin piktografları, Maya hiyeroglifleri gibi başka kültürlerde de kullanıldığı araştırmacılar tarafından vurgulanmaktadır (Voight, 2015, s. 270). Örneğin Danimarkalı dilbilimci Dienhart, Maya hiyerogliflerinin birleşik bir anlamı olduğunu ileri sürmektedir: 'Yıldırım çakması' anlamına gelen 'lemba' kelimesinin ilk

kısmı olan 'lem' (vessel) yük gemisi ve ikinci kısmı olan 'ba' bone (kemik) anlamına gelmektedir. Sessel benzerliğe sahip olan iki kelimenin bir araya gelmesi ile oluşan yeni kelime ise yer isimlerinde, şehir adlarında kullanılmakta veya diğer dünyaya açılan kapı olarak adlandırılmaktadır. Sözü edilen bu toplumlarda rebus, alfabetik bir iletişim aracı olarak kullanılmakta iken, zaman içerisinde gelişerek Ortaçağ Avrupası'nda imza ve armaların yanı sıra edebi metinler ile plastik sanatlarda da birer bilmece unsuru ya da şifre olarak kullanılmış, özellikle aileleri temsil eden hanedanlık isimlerinin/soyadlarının ifade edilmesi için popüler bir yöntem olmuştur. Nitekim İngiltere'nin Norwich kentinde yaşamış olan piskopos Walter Lyhart'ın (d.-ö.1472) soy isminin Ly+Hart şeklinde hecelenmesi ile 'uzanmak' ve 'geyik' kelimeleri ortaya çıkmaktadır. Nitekim Norwich Katedrali'nde taşa oyulmuş olarak görülen ve bir su birikintisi içerisinde yer alan geyik resmi, Lyhart soy ismini temsil eden bir rebus'dur. Benzer bir şekilde Exterel Katedrali'nin duvarında piskopos Hugh Oldham'ın (1519) rebusu, owl (baykuş) ve dom şeklinde hecelenerek, bir baykuşun ağzında tuttuğu kağıt üzerindeki 'dom' yazısı ile birlikte resmedilmiştir (Boutell, 1863, s. 118). Sessel benzerliklerden yararlanılarak oluşturulan ve soy ismi niteleyen William Bolton'a (1509-1532) ait bir başka rebusta ok anlamına gelen 'bolt' kelimesi ile fıçı anlamına gelen 'tun' kelimelerinin birlikte telaffuz edilmesi ile oluşan soy isim, bir fıçının içerisinde geçen ok sembolü ile gösterilmiştir (Resim 3) (Crow, 1994, s. 20-21).



Resim 3. W. Lyhart Rebusu, Norwich Katedrali, 15. yy. Hugh Oldham Rebusu, Exterel Katedrali, 16. yy. William Bolton Rebusu, 16. yy.

Rebus bir eğlence, bilmece ya da şifre olmasının yanı sıra okuma-yazma bilmeyenlere, özellikle çocuklara hitap edebilmesi açısından da sıklıkla kullanılmıştır. 15. yy.'da İngiltere'de *The Book of Hours* kitabında Richard Shearman'ın ismi, ry-car-d şeklinde hecelere ayrılarak ve 'car' hecesi için eşesli başka bir kelime kullanılarak gösterilmiştir (Resim 4). Soyadını temsil etmek için ise shear (makas) ve man (adam) kelimelerini karşılayan resimler kullanılmıştır. 1783 yılında

yine İngiltere'de Hodson yayınevinden çıkan ve çizimlerini İngiliz illüstratör Thomas Bewick'in yaptığı, çocuklar için resimli-bulmacalardan oluşan İncil Kitabı yayımlanmıştır. 1788 yılında ise Amerikalı yazar Isaiah Thomas hiyeroglif İncil Kitabı'nı üretmiştir (Resim 4) (Olaf, 2013).



Resim 4. The Book of Hours', Richard Shearman, 15.yy. Isaiah Thomas, 1788.

İtalyan Rönesans'ı ile Fransa ve ardından da Almanya'da Geç Rönesans dönemlerinde plastik sanatlarda, resimli bilmecelerin (pictorial riddles) kullanımı oldukça popüler hale gelmiştir (Voigt, 2015, s. 269). Kimi zaman sanatçının imzası olarak kimi zaman ise resimdeki bir nesneye atıfta bulunarak rebus oluşturulduğu görülmektedir. Öyle ki İtalyan ressam Lorenzo Lotto'nun 'Lucina Brembati Portresi'nde sol üst köşede yer alan ay (İtalyanca: Luna) resmi, içerisinde tam ortaya yazılan CI harfleri ile birleştirildiğinde 'LuCIna' sözcüğü okunmaktadır (Resim 5).



Resim 5. The Book of Hours', Richard Shearman, 15.yy. Isaiah Thomas, 1788.

İtalyan sanatçı ve bilim insanı Leonardo da Vinci de fırsat buldukça not defterlerinde resim ve harfleri bir araya getirerek kelimeler üretmiş ve cümleler yazmıştır. Leonardo da Vinci'nin rebus eskizleri, yaratıcılığına katkı sağlamak amacıyla eğlenceli zihin egzersizleri yapmış olabileceğinin bir göstergesi olabilir. Da Vinci'nin günümüze ulaşan ve Windsor Kraliyet Kütüphanesi'nde korunan eskizleri arasında yaklaşık olarak 160'tan fazla rebus çizimin olduğu (Spinelli, 1983), bu rebusların deşifresinin ise Augusto Marinoni tarafından yapıldığı bilinmektedir (Winternitz, 1982, s. 90). 'O' harfi ve yanına çizdiği armut (İtalyanca: 'pera') ile 'Opera' kelimesini; alevler içerisinde bir aslan ve hemen yanında yer alan masa ile de (İtalyanca: 'leon, arde, deschi=lionardeschi') 'Leonardo' keli

mesini oluşturmuştur. Yapmış olduğu çizimleri kelime, hece ve harflerle birleştirmenin yanı sıra müzik notaları ile de sıkça birleştirmiştir. Örneğin gam dizisindeki çizimleri ve notaları peş peşe sıralayarak İtalyanca ‘aşk beni eğlendiriyor’ (l’amore mi fa sollazzare) cümlesi gibi birçok resimli bulmaca oluşturmuştur (bkz. Winternitz, 1982, s. 90-93). Resim 5’te yer alan Leonardo da Vinci’nin diğer bir rebusunda nota dizisi üzerinde bir balık kancası (İtalyanca: ‘amo’) çizimi yer almakta, ardından ‘re sol la mi fa re mi’ notaları gösterilmektedir. Son olarak yine nota dizisi üzerinde ‘rare’ kelimesi ile rebus cümle tamamlanmakta ve ortaya ‘Amore sola mi fa remirare’ (Love alone makes me remember: Yalnız aşk yeter hatırlamama) sözleri ortaya çıkmaktadır.

Tarihte bazı ünlü kişiler de isimlerini simgeleyen imzalarını atarken rebusu kullanmıştır. En bilinen örneklerden birisi Romalı düşünür ve yazar Marcus Tullius Cicero’nun mektuplarını üç küçük daire ile imzalamasıdır. Öyle ki Cicero kelimesi Latince’de bezelye anlamına gelmektedir. Öte yandan mektuplarını ortak selamlama sözcüğü olan ‘Salutem’ kelimesi ile bitirmek yerine kelimenin ambigramı olan “Metulas” kelimesine karşılık gelen çizimlerle bitirmesi Cicero’nun bilmeceye olan ilgisini ortaya koymaktadır (Voight, 2015, s. 270).

Farklı kültürlerde yaratıcı ve özgün biçimlerde karışımıza çıkan rebus kullanımı Japonya’da Edo dönemi (1603-1868) boyunca ‘Hanjimon’ olarak adlandırılmıştır. Ukiyo-e sanatçısı olan Kunisada’nın ‘Aktör bulmacaları’ (Yakusha Hanjimon) olarak adlandırılan eseri rebus özellikleri taşıırken, Kabuki tiyatrosunda da oyuncuların giymiş oldukları kıyafetler üzerinde rebuslu piktografik resimlerin yer aldığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra ‘Egoyomi’ olarak adlandırılan takvimler de, okuma yazma bilmeyen insanlar tarafından okunabilmesi için rebus içeren resimler ile hazırlanmıştır (Voight, 2015, s. 270).

18. yüzyılda Fransa’da bir iletişim aracı olarak ve bir statü göstergesi ya da sosyal çevrenin belirleyicisi olarak kullanılan buluşma kartları resimli bulmacaların kullanıldığı bir başka önemli örnektir. 19. ve 20. yüzyılın başlarında Avrupa, İngiltere ve Doğu Amerika’ya hızla yayılarak popülerleşen ve ziyaret kartları olarak da adlandırılan buluşma kartları (escort card/calling card), birinci sınıf bir yaşamın vazgeçilmez bir simgesi olmuştur. Özellikle İngiltere’de Viktorya döneminde kullanılan bu kartlar, günümüzdeki sosyal medyanın ilkel bir biçimi olarak tanımlanabilecek bir yapıya sahiptir. Kimi za-

man bir akşam yemeği sonrasında teşekkür etmek, kimi zaman geçmiş olsun demek ya da başsağlığı dilemek, kimi zaman ise tanışmak ya da sadece bir merhaba demek için kullanılan kartlar, rebus yöntemi ile mesaj bırakmanın olanaklarını sergilemektedir. Resim 6 örneğinde; ‘I’ ([/aɪ/] tr:ben) kelimesi, eşsesli bir kelime olan ‘eye’ ([/aɪ/] tr:göz) kelimesini temsil eden bir göz çizimi ile; ‘see’ ([/si /] tr:görmek) kelimesi, eşsesli okunan C harfi ([/si /] ile; ‘dear’ ([/d ə/] tr:sevgili) kelimesi, eşsesli bir başka kelime olan ‘deer’ ([/d ə/] tr:geyik) kelimesini temsil eden geyik çizimi ile; ‘home’ (tr:ev) kelimesi için ise bir ev resmi kullanılmıştır. Kartta ortaya çıkan mesaj ise ‘May I see you home, my dear?’ (Seni evde görebilir miyim, sevgilim?) cümlesidir. Burada rebus ile verilmek istenen mesaj karmaşık bir biçimde temsil ediliyor gibi görünse de aslında kendi içinde bir bütünlük vardır ve her bir kelime/harf/resim bu bütüne hizmet etmektedir (Brantley, 2015, s. 289).

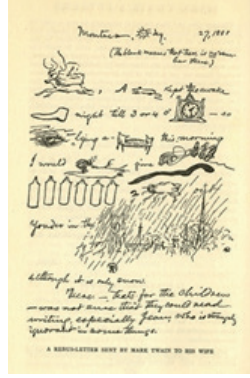


Resim 6. Buluşma Kartları, ‘May I See You Home My Dear?’, 1860-1970. I am _____. Who The Devil Are You?, 1877.

Tom Sawyer’ın Maceraları hikayesinin yazarı Mark Twain ve Alice Harikalar Diyarı’nda hikayesinin yazarı Lewis Carroll dahil olmak üzere birçok ünlü yazarın rebusları mevcuttur. Twain’in 1881 yılında Montreal’den, karısı Livy’ye rebuslar içeren bir mektup yazmıştır (Resim 7). Mektupta kimi yerlerde kelime ya da hecelerin yerine resim-yazıları kullanmış olması, okuma-yazma bilmeyen çocuklarına da hitap etmesi içindir. Rebus mektupta yazılanlar şu cümlelere karşılık gelmektedir:

Livy dear, a mouse kept me awake last night till 3 or 4 o’clock—so I am lying abed this morning. I would not [a log with a “knot”] give sixpence [the nibs of six pens] to be out yonder in the storm, although it is only snow.

There -that’s for the children- was not sure that they could read writing, especially Jean, who is strangely ignorant in some things.



Resim 7. Mark Twain, Rebus Mektup.

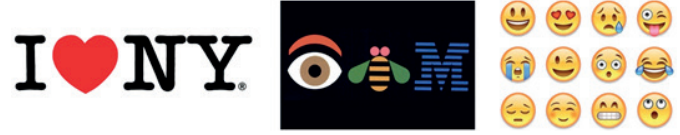
Bu görsel bilmecelerin kent isimlerini simgelemek için de kullanıldığı, özellikle 20. yüzyıla doğru gelindiğinde Avrupa'da örneklerinin çoğaldığı bilinmektedir. Almanya'da bir kent olan ve Wolf (Kurt) ile Burg (Kale) kelimelerinin birleşiminden oluşan Wolfsburg'un armasına bakıldığında kale ve kurt çizimlerinden oluşturulduğu görülmektedir. Benzer bir şekilde Fransa'da bir kent olan Châteaurenard'ın, Château (Kale) ve Renard (Kurt) kelimelerinden oluşan kent armasında da kale ile kurt resimleri kullanılmıştır (Resim 8).



Resim 8. Wolfsburg (Wolf's Castle) Kent Arması, (Wolf: Kurt, Burg: Kale). Châteaurenard Kent Arması, (Château = kale; Renard = kurt).

Günümüze doğru gelindiğinde, ticari firmaların bazı tasarımlarında rebus ilkesi ile hareket ettikleri görülmektedir. En bilinen rebus tasarım örnekleri arasında Amerikalı grafik tasarımcılardan Milton Glaser'in New York Eyaleti Ticaret Bakanlığı için yapmış olduğu 'I NY' (I Love New York) tasarımı ile Paul Rand'ın 1981 yılında IBM şirket çalışanları için yapılan bir etkinliği tanıtmak amacıyla harf ve sembollerden yararlanarak tasarlanmış olduğu afiş tasarımı (Resim 9) yer almaktadır (Heller, Vienne, 2016, s. 93). Sözü edilen bu afiş tasarım ve slogan örneğinin yanı sıra başta logo tasarımları olmak üzere reklam

kampanyaları için üretilen birçok grafik tasarım ürününde de rebus ilkesinin kullanımına rastlanmaktadır. Bilinen en güncel örnek ise dijital çağın modern hiyeroglifleri olarak da adlandırabileceğimiz 'emoji'lerdir (Resim 9).



Resim 9. New York için slogan, Milton Glaser, USA, 1975. IBM Afiş Tasarımı, Paul Rand, USA, 1981. Emoji tasarımları, 2000'li yıllar.

Türkiye'de Rebus Kullanımı

Ülkemizde rebus ilkesi ile oluşturulan üretilere bakıldığında konu hakkında referans olarak nitelendirilebilecek bir kaynak bulunmadığı için ne zaman yapılmaya başlandığı ile ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır. Ancak Latin harflerine geçilen 1928 yılına kadar olan Cumhuriyet'in ilk yıllarında yayımlanan Resimli Dünya Dergisi'nde Osmanlıca harflerin yer aldığı rebus örneklerine rastlanmıştır. Nitekim 1924 yılından itibaren Orhan Seyfi Orhon ile yayın hayatına başlayan fenni, edebi, terbiyevi ve mizahi nitelikli haftalık bir çocuk dergisi olan Resimli Dünya Dergisi'nde çocukların eğlenceli zaman geçirmeleri ve zihinsel gelişimleri için çeşitli bulmacalara yer verilmiştir. Bu bulmacalar arasında rebus ilkesi oluşturulan bulmacalar da yer almaktadır (Resim 10). Öte yandan derginin bu bilmecelerin çözümleri için müsabakalar yaptığı da bilinmektedir (Sarıkaya, 2018, s. 18; Yıldırım, 2013, s. 39).



Resim 10. 'Resimli Muamma Sorusu', Resimli Dünya Dergisi. 41 buçuk Mizah Dergisi, 1952, No: 1.

Sözü edilen dergide 'resimli muamma' sorusu olarak yer alan bir rebus bulmaca ile ilgili olarak Sarıkaya aşağıdaki açıklamaya yer vermektedir:

'Resimli Muamma' sorusu ise günümüzde Resfebe (rakam, harf ve resimle karışık verilen sözcük, deyim veya atasözü bilmece) olarak adlandırılan oyunun aynısıdır. Sözel yetenekleri yani hayal gücünü ve görsel zekâyı, edebi bilgisiyle ilişkilendirme algısı arttırılmak istenen çocuğa, bu oyunla keşfetme duygusunun yanında dil ve ifade gelişimi fırsatı da verilmektedir. Soruda sözel yetenek, hayal gücü ve akıl yürütme becerisini kullanan çocuğa resimdeki ipuçlarını bulma ve bunları edebi bilgi şekline getirme kabiliyeti kazandırılmaktadır (Sarıkaya, 2018, s. 19).

1922 yılında yayın hayatına başlayarak, haftada iki kez çıkan siyasi ve sosyal içerikli olan mizahi Aydede Dergisi'nde de (Kocabaşoğlu, 2012) rebus ilkesi ile oluşturulmuş bulmacaların yer aldığı görülmektedir. Aydede Dergisi'nin 1948 yılındaki sayılarında yayınlanan ve 'fikir oyalama için bir bulmaca' ismi verilen bulmacaların birer rebus örneği olması dikkat çekicidir. Resim 11'de yer alan 91-11 numaralı örneğin deşifresi yapıldığında 'Minel bab ilel mihrab'ı okuyunuz' cümlesinin yazdığı tespit edilmiştir. Sözü edilen cümlede yer alan Minel Bab İlel Mihrab (Kapıdan Mihraba), derginin yaratıcısı olan Refik Halit Karay'ın bir kitabının ismidir. 91-9 numaralı örnekte ise 'Ata arpa yiğide pılav' atasözü karşımıza çıkmaktadır (Resim 11).



Resim 11. Aydede Dergisi, 02.06.1948, No:91-8 / 12.06.1948, No: 91-11 / 05.06.1948, No: 91-9.

Resimli Dünya ve Aydede Dergileri'nde yer alan bu bulmacalar, çocukların yaratıcı düşünebilmesini, fikir yürütebilmesini, parça-bütün ilişkisini kurabilmesini desteklemektedir. Bu yönü ile sözü edilen bulmacalar, rebusun harf inkılabı öncesinde ve sonrasında eğitim amacıyla ülkemizde kullanıldığının birer göstergesidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında belki de daha öncesinde yayımlanan mizah ya da çocuk dergilerinde rebus kullanımına ne sıklıkla yer verildiği tam olarak bilinmemektedir.

Eğitici işlevinin yanı sıra estetik kaygılar ile üretilen grafik tasarım ürünlerinde konuya uygun örnekler karşımıza çıkmaktadır ki 41buçuk Mizah Dergisi'nde rebusun resimli bul-

maca olarak eğitim amacıyla değil kapakta yer alan dergi logosunda kullanıldığı görülmektedir. İlhan Selçuk-Turhan Selçuk tarafından yaratılan ve 1952 yılında yayın hayatına başlayan dergide, ismin 41,5 ya da kırk bir buçuk biçiminde yazılması yerine bir kısmı rakam, bir kısmı ise kelime kullanılarak yazılmıştır (Resim 10). Her iki yazım biçiminin sessel ifadesi aynı olduğundan dergi isminin rebus özelliği taşıdığı söylenebilir.

20. yüzyılın en büyük grafik tasarımcılarından biri olan Ivan Chermayeff tarafından tasarlanan Koç Holding logo tasarımı, rebus ilkesine uygunluk açısından oldukça iyi bir örnektir. Dünyaca bilinen birçok logo tasarımı ve kurumsal kimlik tasarımına imzasını atan, tasarımlarında sadeliği ön plana çıkaran Ivan Chermayeff'in 1984 yılında tasarlamış olduğu Koç Holding logosunda (logobook, 2019) yer alan 'koç başı' sembolü rebus logo olarak adlandırılabilir (Resim 12). Nitekim kelimenin yerine kelimeyi doğrudan niteleyen bir sembolün bir başka deyişle 'kelime yazısı'nın (logografi) kullanılması gibi, tasarımda şirket isminin yani 'koç' kelimesinin biçimsel karşılığının kullanılması, logo tasarımının hiyeroglif resim-yazılarına benzer bir bakış açısı ile üretildiğinin göstergesidir. Koç Holding'in yanı sıra Pelikan Yayınları, Mavi Kirpi Yayınları, 4gen Ağ ve Güvenlik Yazılımları, F2R (Fikir) isimli youtube kanalı, G3 Mimarlık, 5Yıldız gibi daha birçok uluslararası, ulusal ya da yerel markalar da tasarımda bir anlatım biçimi olarak bu ilkeyi kullanmayı tercih etmiştir.



Resim 12. Rebus Logo Örnekleri; Koç Holding, Fikir Youtube Kanalı, Mavi Kirpi Yayınları.

Hem dünyada hem de ülkemizde farklı disiplinlerde, farklı amaçlarla kullanımı olan rebus ilkesi ile ilgili ulusal kaynaklara bakıldığında Oğuz Saygın ve Ekrem Saygın'ın *Resfebe Resimli Kelime Oyunları* (2017), Elvin Öven'in İnci'nin *Resfebe Merakı* (2018) gibi çocuklar için eğlenceli zeka oyunları içeren kitaplar bulunmaktadır. Akademik yayınlara bakıldığında ise konuyu doğrudan ele alan herhangi bir kapsamlı bir kaynağa rastlanmamıştır. Ancak 'Özel Yetenekli Öğrencilerin Coğrafya Derslerinde Bir Farklılaştırma Örneği Olarak Resfebenin Kullanımı' başlıklı makalede (Yurteri ve Mertol, 2018) bir öğretim metodu olarak; 'Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk Yıllarında Yayımlanan Çocuk Dergilerindeki Akıl Oyunları Örnekleri' başlıklı

makalede (Sarıkaya, 2018) çocuklar için yayınlanan bulmaca örneği olarak; 'Afişte İllüstrasyonun Anlatım Biçimleri' başlıklı makalede (Gedik ve Taşçıoğlu, 2018) ise 'Anlam Oyunları ve Nükte ile Anlatım' başlığı altında afiş tasarımı bir anlatım biçimi olarak kısaca söz edildiği görülmüştür.

Sonuç

Yüzyıllardır göstergeler ve tasvirler aracılığı ile iletişim kurmanın birçok yöntemi bulunmuş ve kullanılmıştır. Bu yöntemlerden biri olan rebusun Mezopotamya'da başlayan serüveni, diğer toplumlarda da zamanla gelişerek değişime uğramıştır. Hesap kaydı tutmak gibi çok basit bir nedenden doğarak rebus ilkesi doğrultusunda oluşan yazı, zamanla farklı medeniyetler tarafından piktogramlar, ideogramlar, fonogramlar gibi değişik şekillerde yorumlanarak günümüze kadar gelmiştir. Dolayısıyla yazının temel taşı olan ve sesi temel alan birer gösterge olan resimli bulmacalar yani rebuslara farklı amaçlarla başvurulsa da, ilk kullanım amacının iletişim kurmak olduğu açıktır. Okuma-yazma oranının düşük olduğu dönemlerde yine iletişim kurma amacı taşıyan, sonraları özellikle çocuklara hitap eden rebusların üretilmesi ile iletişim kurması ile birlikte eğitici ve eğlendirici bir işlevinin de olduğunu göstermektedir. Öte yandan birçok yazar, sanatçı gibi dönemlerinin önemli şahsiyetleri tarafından kullanılması ise rebusun sözü edilen işlevlerine ek olarak, kimi zaman şifre oluşturmak, kimi zaman zihin egzersizleri yapmak, kimi zaman da estetik kaygılar nedeniyle üretilildiğini göstermektedir. İçinde bulunduğumuz görsel iletişim çağında tıpkı Picasso'nun resimleri ile mağara duvar resimlerine bir dönüşün görüldüğü gibi, ilk yazının ortaya çıkış ilkesi olan rebusların da cep telefonlarının mesaj uygulamalarında ideogram içeren emoji olarak kendisini güncelleyerek karşımıza çıkması, bu ilkel iletişim dilinin hiç ölmeyeceğini ve her dönemde farklı şekillerde yine karşımıza çıkacağını düşündürmektedir. Günümüzde birçok gelişmiş yazılı/sözlü iletişim dili olmasına rağmen neden rebusların hala bir başvuru kaynağı olarak kullanıldığı sorusu gündeme gelmektedir. Bu durum görsel iletişim bağlamında düşünüldüğünde, rebus ilkesi ile oluşturulan emoji karakterleri gibi üretilimleri, kimi zaman yazıdan kimi zaman ise sözden daha etkili ve/veya dili destekleyen bir iletişim aracı olarak görülebilir.

Kaynakça

Boutell, C. (1863). *Heraldry, Historical and Popular*, Second Edition, London: Winsor and Newton, https://books.google.com.tr/books?redir_

[esc=y&hl=tr&id=VcEYAAAAMAAJ&q=oldham#v=snippet&q=oldham&f=false](https://books.google.com.tr/books?redir_esc=y&hl=tr&id=VcEYAAAAMAAJ&q=oldham#v=snippet&q=oldham&f=false) (25.12.2018).

- Brantley, J. (2015). "In Things:The Rebus in Premodern Devotion", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 45:2, USA: Duke University Press, DOI 10.1215/10829636-2880899, 287-322.
- Britannica, (2018). *Encyclopedi Britannica*, "Rebus - Writing Principle", <https://www.britannica.com/topic/rebus-writing-principle> (23.11.2018).
- Crow, M. (1994). "The Rebus", *Anchester Magazine*, Vol: 12, Number:1, 19-21 https://books.google.com.tr/books?id=CA6MxrsK81gC&pg=PT19&lpg=PT19&dq=rebus+of+Bishop+Walter+Lyhart&source=bl&ots=oWQ7E18x00&sig=qUmHnEAoXDkEnd06QOrVlhh9nU0&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiq_9HPnZbfAhUohaYKHYwpCHOQ6AEwCXoECACQAQ#v=onepage&q=william&f=false (19.12.2018).
- Gedik, M. B. ve Taşçıoğlu M. (2018). "Afişte İllüstrasyonun Anlatım Biçimleri", *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Dergisi*, <http://dergi.park.gov.tr/download/article-file/621124> (10.02.2019).
- Günay, V. D. (2007). *Sözcükbilime Giriş*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Heller S. ve Vienne V. (2016). "Fikir No 43: Bilmeceler ve Görsel Bulmacalar", *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*, (Çev. Bengisu Bayrak), ISBN: 9789750407024, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Imhotep, A. (2012). "Egypt in Its African Context Note 3: Towards A Method For Vocalizing Mdw Ntr Symbols", *The MOCHA-Versity Institute of Philosophy and Research*, <http://www.asarimhotep.com/documentdownloads/egyptInItsAfricanContextNote3.pdf> (20.11.2018).
- Jean, G. (2018). *Yazı İnsanı'nın Belleği*, 9. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kocabaşoğlu, U. (2012). "Aydede'den", Taha Tos Arşivi, Dosya No: 87-Refik Halit Karay, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/27024/00151475>

- 6006.pdf?sequence=1
- Logobook, (2019). Koç Holding, <http://www.logobook.com/logo/koc-holding/> (12.02.2019).
- Munis, E. (1966). *Evrımı ile Yazı Sanatı*, Ankara: Sevinç Matbaası.
- Olaf, A. (2013). History of Rebus Puzzles, <http://voopluzzles.blogspot.com/2013/03/history-of-rebus-puzzles.html>, (30.11.2018).
- Öven, E. (2018), İnci'nin *Resfebe Merakı*, 1. Baskı, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Sarıkaya, M. (2018). "Türkiye Cumhuriyeti'nin İlk Yıllarında Yayımlanan Çocuk Dergilerindeki "Akıl Oyunları Örnekleri", *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/615891>, (10 Şubat 2019).
- Saygın O. ve Saygın. E. (2017). *Resfebe Resimli Kelime Oyunları*, 2. Baskı, Ankara: Hayat Yayıncılık.
- Spinelli, A. (1983). "I rebus di Leonardo per divertire Ludovico il Moro", *II Corriere Sella Sera*, 16.01.1983, <http://www.franuvolo.it/sito/rassegnastampa/rassegna-leonardo> (23.12.2018).
- Voigt, V. (2015) "Rebus - Charms - Evil Forces - Magic", *Folklore Tanszék*, Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary, 269-274, http://www.folklore.ee/~liisa/too/Ry2015/articles/Ry2015_26_Voigt.pdf (29.11.2018).
- Whiting, J. (2017). "Encountering Rebuses a Path of Discovery From One Little Children's Book", *National Library of Australia*, <https://www.nla.gov.au/blogs/behind-the-scenes/2017/02/06/encountering-rebuses>, (23.11.2018).
- Winternitz, E. (1982). *Leonardo da Vinci as a Musician*, Yale University Press, New haven and London, https://www.academia.edu/27695054/Leonardo_da_Vinci_as_a_musician (23.12.2018).
- Yıldırım, İ. O. (2013). *Eski Harfli Çocuk Dergilerinden Resimli Dünya Dergisi*, Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kilis.
- Yurteri ve Mertol, (2018). "Özel Yetenekli Öğrencilerin Coğrafya Derslerinde Bir Farklılaştırma Örneği Olarak Resfebenin Kullanımı", *Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, https://sbdergi.ahievran.edu.tr/makaleler/4t7_uzuz_tammetin.pdf (20.01.2018).
- Yurtoğlu, H. (2017). "Resfebe ve Zeka Oyunu", *ODTÜ Dönem Arası Seminerleri Sunumu*, Ankara, 16.02.2017.

Resim Kaynakları

Resim 1. Sümerler yazısında öküz başı sembolü.

<https://kaynaklartarih.blogspot.com/2018/03/sumer-yazsnn-kokeni-gelisimi-analizi.html>.

Resim 2. Kral Narmer Tableti ve Narmer isminin yazılışı, Antik Mısır, M.Ö. 3100. Ramses Heykeli ve Ramses isminin yazılışı, (1290-1224 BC) (in the Cairo Antiquity Museum).<https://apuntesdeartedebachillerato.blogspot.com/2017/11/arte-egipcio-diapositivas.html>https://c1.staticflickr.com/8/7258/7731902190_cf41a025ea_b.jpg.<http://dangxia.org/englishfile/origin.html>

Resim 3. W. Lyhart Rebusu, Norwich Katedrali, 15. yy. Hugh Oldhoam Rebusu, Exeter Katedrali, 16. yy. William Bolton Rebusu, 16. yy.

<https://i.pining.com/originals/9c/73/6d/9c736d381b7de5cbe7ac1e6aff62fcbd.jpg>.

https://books.google.com.tr/books?redir_esc=y&hl=tr&id=VcEYAAAAMAAJ&q=lyhart#v=snippet&q=lyhart&f=false.https://books.google.com.tr/books?id=CA6MxrsK81gC&pg=PT19&lpg=PT19&dq=rebus+of+Bishop+Walter+Lyhart&source=bl&ots=oWQ7E18x00&sig=qUmHnEAoXDkEnd06QOrVlh9nU0&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwiq_9HPnZbfAhUohaYKHYwpCHOQ6AEwCXoECACQAQ#v=onepage&q=william&f=false.

Resim 4. 'The Book of Hours', Richard Shearman, 15.yy. Isaiah Thomas, 1788.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&ILLID=58315>.
<https://www.loc.gov/exhibits/stjohnsbible/images/sjb0040b.jpg>.

Resim 5. Lorenzo Lotto, Lucina Brembati Portresi, 1523. Leonardo da Vinci Rebus Yazısı: 'Amore sola mi fa re mirare'.

<http://shows.we-envision.com/aa/2big/LOTTO,%20Lorenzo/b76911.JPG>.
<https://www.tuttartpitturascolturaepoesiamusica.com/2015/09/Leonardo-da-Vinci-Trattato-della-Pittura.27.html#more>.

Resim 6. Buluşma Kartları, ‘May I See You Home My Dear?’, 1860-1970.
 I am _____. Who The Devil Are You?, 1877.
https://cdnnatgeo.nikkeibp.co.jp/news/16/010600002/ph_thumb.jpg?_scale=w:500,h:231&_sh=0a90860f00;
<https://blog.victoriantradingco.com/2016/02/01/flirtation-cards/>.<https://static1.squarespace.com/static/5672361ad8af10a9410683b3/t/589c50ede3df285dc9169901/1486639347837>.

Resim 7. Mark Twain, Rebus Mektup.
<http://bancroft.berkeley.edu/Exhibits/mtatplay/lite/rarymischief/rebusletter.html>.

Resim 8. Wolfsburg (Wolf’s Castle) Kent Arması, (Wolf: Kurt, Burg: Kale). Châteaurenard Kent Arması, (Château= kale; Renard = kurt). http://media05.myheimat.de/2013/09/15/2826520_web.jpg.
<https://simple.m.wikipedia.org/wiki/Châteaurenard>.

Resim 9. New York için slogan, Milton Glaser, USA, 1975.
 IBM Afiş Tasarımı, Paul Rand, USA, 1981. Emoji tasarımları, 2000’li yıllar.
http://nnpconference.org/wpcontent/uploads/2016/01/ILNYlogo_horizontal.jpg.
<https://pbs.twimg.com/media/DZpvURzU8AAUPv2.jpg:large>.
<http://www.startribune.com/why-use-words-emojis-convey-health-just-fine-mayo-finds/464063023/>.

Resim 10. ‘Resimli Muamma Sorusu’, Resimli Dünya Dergisi. 41 buçuk Mizah Dergisi, 1952, No: 1.
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/615891>.
https://c1.staticflickr.com/9/8367/8558724460_7e7b58bb87_b.jpg.

Resim 11. Aydede Dergisi, 02.06.1948, No:91-8 / 12.06.1948, No: 91-11 / 05.06.1948, No: 91-9. İstanbul Mizah Müzesi, Aydede Dergisi, Yıl: 1948-49, Cilt 1-2 FS.

Resim 12. Rebus Logo Örnekleri; Koç Holding, Fikir Youtube Kanalı, Mavi Kirpi Yayınları.
<https://www.koc.com.tr/tr-tr/koc-gundem/koc-toplulugu-marka-iletisim/logolar?TermStoreId=8c9329d1-69ab-4175-b88c-024843c73990&TermSetId=75bd7bc9-856e-4298-9c9b-9bdfa053e58d&TermId=fed7525e-0a92-47b8-ac1b-eb86c19967c7>.
<https://www.youtube.com/channel/UCa p13u40cw1qrScNy9AMjWA>; http://mavikirpi.com.tr/wp-content/uploads/2017/09/mavi_kirpi.jpg.

Doğal Boya Uygulamalarının Değişen Yüzü ve Yenilikçi Yaklaşımlar*

Özlenen ERDEM İŞMAL*

Erdem İşmal, Ö. (2019). Doğal boya uygulamalarının değişen yüzü ve yenilikçi yaklaşımlar, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s. 41- 58.

Derleme makale / Review article

Özet

Günümüzde doğal boya uygulamaları bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile kimya, fizik, biyoloji, biyoteknoloji, elektrik-elektronik gibi farklı bilim dalları arasındaki disiplinlerarası çalışmaların bir sonucu olarak, bilinen geleneksel uygulamaların çok ötesine geçmiştir. Bu çalışmada doğal boya uygulamalarına ilişkin bazı görüş ve öneriler sunulmuş, gıda, içecek, tarımsal ve endüstriyel atıkların/yan ürünlerin doğal boyamada kullanımı, biyomordanlar, tekstil ürünlerine çok işlevli bitim işlemi etkileri kazandırılması (antibakteriyel, UV koruyucu, haşere kovucu, koku giderici) ve ekolojik modern yöntemlerin (plazma, enzim, ozon, kitosan, ultrason, mikrodalga, UV, gama ışınları vd.) uygulanması konularındaki bazı güncel gelişmeler ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Doğal boya, atık/yan ürün, mordan/biyomordan, işlevsel (fonksiyonel) tekstil ürünleri, plazma, mikrodalga, enzim, ultrason

Changing Face of Natural Dye Applications and Innovative Approaches

Abstract

Nowadays, natural dye applications have gone beyond well known traditional practices as a result of scientific and technological developments and interdisciplinary studies among different disciplines such as chemistry, physics, biology, biotechnology, electric-electronics. In this study, some opinions and suggestions about natural dyeing applications are presented, usage of food, beverage, agricultural and industrial wastes/by-products in natural dyeing, biomordants, imparting multifunctional finishing effects to textiles (antibacterial, UV protection, insect repellent, deodorizing) and some recent developments in the application of modern ecological methods (plasma, enzyme, ozone, chitosan, ultrasound, microwave, UV, gamma rays, etc.) are discussed.

Keywords: Natural dye, waste/by-product, mordant/biomordant, functional textiles, plasma, microwave, enzyme, ultrasound

Giriş

Tekstil ürünlerinin renklendirilmesinde doğal boyaların tarihsel, kültürel, ekonomik bir önemi ve değeri vardır. Her ülkenin kendine özgü yerel doğal boya kaynakları bulunmaktadır ve bunlar yüzyıllar boyunca göçler, kültürel ve ticari alışverişler yoluyla dünya üzerinde yayılarak gelişim göstermişlerdir. Endüstriyel gelişime bağlı olarak ortaya çıkan küresel ısınma, hava ve su kaynaklarının kirlenmesi gibi çok farklı boyutlardaki zararlı çevresel etkiler, her alandaki üretim ve araştırmaların ekolojik boyutunun dikkate alınmasını zorunlu kılmaktadır. Ekolojik kısıtlamalar azalan su kaynakları ve kimyasal atık sorunları tekstil sektörünü değişik alternatifler aramaya itmiştir. Bu yaklaşım farklılıkları güneş enerjisi kullanımından organik lif seçimine, çevre dostu üretim yöntemlerinden, geri dönüşümle kazanılan lif, su, boya, kumaş ve doğal boyalara uzanan geniş bir çerçevede yapılan araştırmaları kapsamaktadır.

Doğal boyalar sadece tekstil ürünlerinin renklendirilmesinde değil, eczacılık, kozmetik, gıda gibi birçok alanda kullanılmaktadırlar. Doğal boya hammaddesinin büyük miktarlarda elde edilmesi ve sürekliliğinin gerekmesi, standardizasyon zorlukları, kullanılan doğal boya kaynağına bağlı olarak yüksek olabilen boyama maliyetleri ve sınırlı olabilen renk paleti gibi bazı olumsuz genel kabuller söz konusudur. Ancak yenilebilir kaynaklardan elde edilebilmeleri, doğayla uyumlu olmaları ve kolay parçalanabilmeleri, UV ışınlarından koruma, antibakteriyel özellikleri gibi avantajları doğal boyaları cazip hale getirmektedir.

Bilimsel araştırmalar ekolojik bir yaklaşımla biyoteknoloji ve diğer modern teknikleri kullanarak renk verimi ve haslık özelliklerinin artırılması suretiyle doğal boyalarla renklendirme sonuçlarının iyileştirilebildiğini göstermektedir. Güncel durum dikkate alındığında doğal boyarmaddelerin hayata geçirilmesine yönelik çalışmaların oldukça geniş bir yelpazeye yayıldığı görülmektedir. Renk ve haslık incelemelerinin yapıldığı laboratuvar çalışmaları, tekstil işletmeleriyle işbirlikleri, çevresel etki değerlendirmeleri, su-enerji tüketimi gibi ekolojik ve mali analizlerin gerçekleştirilmesi, metal ve kimyasal içeriklerin incelenmesi ile ilgili çok sayıda araştırma vardır. Doğal boyaların tekstilde kullanımına yönelik çalışmaların esas olarak aşağıda belirtilen konular üzerinde odaklandığı görülmektedir:

- Tarihsel öneme sahip geleneksel doğal boya bitkilerinin yeniden canlandırılması ve tarımlarının yapılması,
- Gıda/içecek/tarım gibi endüstriyel atıklardan ve yan ürünlerden doğal boya elde edilmesi,

- Alternatif yeni doğal boya kaynaklarının ortaya çıkartılması,
- Metal mordanlara alternatif olarak yeni doğal mordanların ortaya çıkartılması,
- En uygun (optimum) özütleme (ekstraksiyon) ve boyama işlem koşullarının (yöntem, sıcaklık, süre, pH, kullanılan boya, mordan, yardımcı maddeler vd.) belirlenmesine yönelik optimizasyon yöntemlerini uygulayarak çevresel etki ve maliyetlerin azaltılması,
- Ultrason (US, ses ötesi dalgalar), plazma, ozon gazı, enzim, mikrodalga, gama ışınları, ultraviyole (UV, mor ötesi ışınlar) gibi çevre dostu yeni ve alternatif modern teknolojileri kullanarak boyama/haslık özelliklerinin iyileştirilmesi, bu yöntem ve teknolojiler sayesinde kullanılan metal mordan miktarlarının azaltılması,
- Doğal boyaların bazı dezavantajlarının ortadan kaldırılmasına yönelik olarak daha ekonomik ve ekolojik boyama sistemlerinin ortaya koyulması,
- Geleneksel olarak doğal liflere uygulanmakta olan doğal boyaların yapay (rejenere ve sentetik) liflerin renklendirilmesinde de kullanılmaları,
- Tekstil ürünlerini doğal boyalarla renklendirirken yapısal özellikleri sayesinde aynı zamanda bitim işlemi etkileri sağlanması; koku güzelleştirici/önleyici, antimikrobiyal, güve/böcek/haşare kovucu, UV ışınlarından koruyuculuk gibi işlevsel (fonksiyonel) ve çok işlevli özellikler kazandırılması.

Başlıca bitkisel esaslı doğal boyarmadde kaynakları üç grupta ele alınabilir:

- 1) Tarım yoluyla elde edilen boyarmadde içeren bitkiler (kök boya, indigo, muhabbet çiçeği vd.)
- 2) Tarım ve orman ürünlerinden elde edilen atıklar ve yan ürünler (kereste atıkları, ağaç kabukları, tarımsal hasat sonrası artakalan bitkisel kısımlar/kabuklar/saplar vd.)
- 3) Gıda ve içecek endüstrisinden elde edilen atıklar ve yan ürünler (konserve ve meyve suyu üretiminden gelen sebze-meyve posaları, çekirdekler, zeytinyağı üretiminden gelen posalar ve atık sular, vd.)

Doğal boyalar klasik olarak bitkisel, hayvansal, mineral esaslı olarak ele alınmakla birlikte yeni araştırmalar ve gelişmeler ışığında bunlara bakteriler/mantarlar/likenlerden elde edilen doğal boyaları da eklemek gerekir.

Mikrobiyal pigmentlerin doğal boya olarak tekstil boyacılığında kullanımı ilgi çekmektedir. Doğal boya kaynağı olarak mikrobiyal pigmentlerin güncel durumu ve olası gelişmeler değerlendirilmiştir (Tuli, Chaudhary, Beniwal, & Sharma, 2015). Bu konuda çeşitli araştırmalar vardır. *Tricho-*

derma virens, *Alternaria alternata* ve *Curvularia lunata* esaslı üç mantardan (Sharma, Gupta, Aggarwa & Nagpal, 2012), *Serratia marcescens*'den (Ren, Gong, Fu, Zhang, Fang, & Liu, 2018) ve *Talaromyces spp.*'den (Oyervides, Oliveira, Gallagher, Zavala, & Montanez, 2017) izole edilen bakteriyel pigmentler tekstil boyamacılığında kullanılarak olumlu sonuçlar elde edilmiştir.

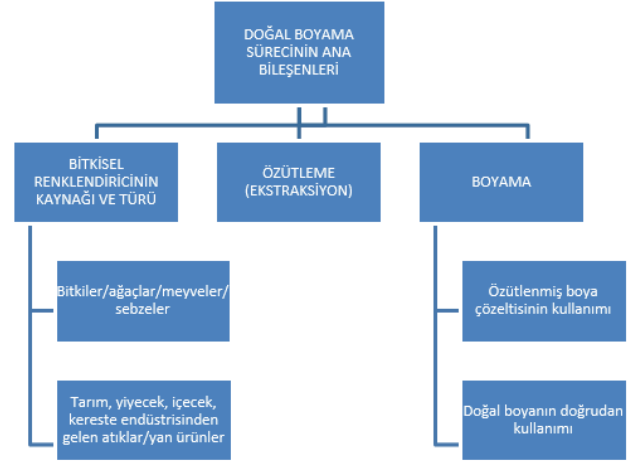
Özellikle son 10-15 yıldır yapılan doğal boyaların tekstil ürünlerinin renklendirilmesinde kullanımıyla ilgili araştırmalar doğal boyama yöntem ve teknikleriyle ilgili görünümü önemli ölçüde değiştirerek farklı bakış açılarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bugün artık, ileri tekniklerin kullanıldığı daha gelişmiş ve çok yönlü doğal boyama süreçleri söz konusudur. Doğal boyalarla yapılan işlevsel bitim işlemleri, gıda boyaları ve ışığa duyarlı boyalardan yapılmış güneş pilleri son gelişmeler arasında sayılabilirler. Doğal boyaların kozmetik, sağlık, kimya alanlarında da yaygın olarak kullanımları söz konusudur.

Bu çalışmada, doğal boyaların uygulamaları ile ilgili bir takım görüş ve saptamaların yanı sıra, son yıllarda yapılan bilimsel araştırmalar ışığında; atıkların doğal boyarmadde kaynağı olarak değerlendirilmesi, biyomordan kullanımı ve metal mordanlara alternatif arayışları, ekolojik modern yöntemler/teknolojilerin kullanımı ve doğal boyalar sayesinde tekstil ürünlerine bazı işlevsel bitim işlemleri etkileri kazandırılması kapsamında genel bir değerlendirme yapılmıştır. Bazı araştırmaların bunların kombinasyonlarını içerdiği görülmektedir.

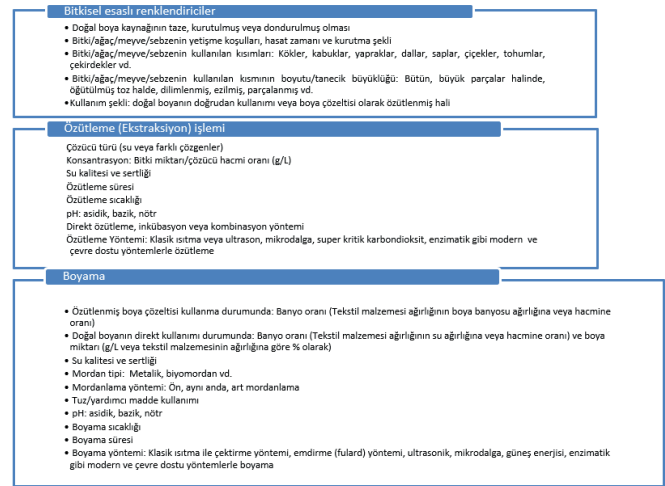
Doğal Boyamacılıkta Boyama Sonuçlarını Belirleyen Etkenler

Doğal boya kaynağının cinsi, kurutma şekli, kullanılan kısmı, özütleme (ekstraksiyon) şekli ve koşulları (su/kimyasal çözgen kullanımı, nötr/asidik/bazik ortam (pH), sıcaklık, süre), boyama koşulları (nötr/asidik/bazik ortam (pH), sıcaklık, süre) elde edilecek sonuçları etkileyen başlıca etkenlerdir.

Şekil 1'de daha yaygın kullanımları açısından bitkisel boyarmadde kaynakları esas alınarak, doğal boyama sürecinin ana bileşenleri, Şekil 2'de ise bu bileşenlerde renk verimi (koyuluğu), renk koordinatları ve haslık özelliklerini belirleyen değişkenler görülmektedir. Ayrıca, klasik ön terbiye işlemlerinin (haşıl sökme, hidrofilleştirme, ağartma, mer-serizasyon vd.) yanı sıra, boyama öncesinde kumaşa/boyaya plazma, enzimatik işlem, UV ve gama ışınları uygulama gibi ön işlemler de etkili olmaktadır.



Şekil 1. Doğal boyama sürecinin ana bileşenleri



Şekil 2. Doğal boyama bileşenlerinde boyama sonuçlarını belirleyen etkenler.

Mordanlar boya alımını ve fiksajını iyileştiren, elde edilen rengi ve haslık özelliklerini belirleyen metal tuzları, metal iyonları içeren doğal bileşikler veya diğer kompleks oluşturu maddelerdir. Renk verimi ve koordinatları mordan cinsi ve mordanlama yöntemine önemli derecede bağlıdır. Her mordan farklı boyarmadde kompleksi meydana getirerek tamamen farklı renkler ve haslık özellikleri elde edilmesini sağlar (İşmal ve Yıldırım, 2019).

Mordan maddesinin cinsine, türüne ve mordanlama yöntemine (ön, aynı anda, art mordanlama) bağlı olarak bir doğal boya ile oldukça geniş bir aralıkta değişik renkler, koyuluklar ve renk haslık değerleri elde edilebilmektedir. Sadece mor-

dan türünü değiştirerek bile aynı doğal boya ile birbirinden çok farklı boyama sonuçları elde edilebilir. Geleneksel mordan maddelerinin birçoğu alüminyum, demir, bakır, kalay, krom gibi ağır metallerin tuzlarıdır. Bunların çevre ve insan sağlığı üzerindeki zararlı etkileri eleştirilmektedir. Daha eski yıllarda bakır sülfat ve potasyum bikromat gibi toksik etkili metal tuzları yaygın şekilde kullanılmaktayken günümüzde ekolojik konuların önem kazanması nedeniyle bu mordan maddelerinden kaçınılmaktadır ve neredeyse yasaklanmış durumdadırlar. Kalayın sınırlı şekilde kullanımına izin verilmektedir. Potasyum alüminyum sülfat (şap), alüminyum sülfat, alüminyum asetat gibi alüminyum bileşikleri ve demir sülfat gibi demir içeren bileşikler ekolojik olarak daha güvenli ve tercih edilen metal mordanlardır. Ancak bunların da mümkün olabilecek en düşük miktarlarda kullanılmasına dikkat edilme-lidir.

Günümüzde klasik ön terbiye, boya, baskı ve bitim işlemlerinde toksik, alerjen ve zararlı etkileri olduğu bilinen bazı sentetik boyarmaddeler, kimyasallar, tuzlar, asitler, bazik maddeler, yardımcı maddeler, deterjanlar, haşıl sökücü/ağartıcı/kompleks oluşturucu/ıslatıcı/yumuşatıcı/bitim işlemleri/yıkama maddeleri kullanılmaktadır. Zararlı etkileri nedeniyle eleştirilen UV ışınları, ozon, metaller, formaldehit vd. doğada; toprakta, havada, suda, bitkilerde, meyve ve sebzelerde de bulunmaktadır. Dolayısıyla maddelerin kullanım ve maruz kalınan konsantrasyonları önem kazanmaktadır. Bu bağlamda bazı metaller ve kimyasal maddelerin kullanımı tamamen yasaklı olmayıp, Oekotex® resmi sitesinde (https://www.oeko-tex.com/en/business/certifications_and_services/ots_100/ots_100_limit_values/ots_100_limit_values.xhtml) görülen standartlardaki ekolojik kriterlere göre belirli sınırlar içinde kullanımlarına izin verilmektedir. Geleneksel reçete ve yöntemler sorgulanıp gözden geçirilerek daha az boya/kimyasal/yardımcı maddenin kullanıldığı, daha az su-enerjinin tüketildiği ekolojik ve sürdürülebilir üretim yöntemleri uygulanabilir.

Her deneysel çalışmada ve araştırmada olduğu gibi doğal boya uygulamalarında da optimizasyon yapılması gereklidir. Optimizasyon belirli koşullarda bir işi en iyi şekilde yapmak yani en iyi sonuçları elde etmek için en uygun çalışma koşullarını/değişkenlerin en iyi değerlerini belirlemek olarak tanımlanabilir. Bu, hem ekonomik hem ekolojik olarak önemli bir yaklaşımdır.

Günümüzde de doğal boyaların olumlu/olumsuz özellikleri ve uygulama koşullarıyla ilgili olarak, bir kısmı bilimsel

çalışmalara, ölçümlere dayandırılmayan ve günümüze kadar aktarılagelen bazı genel kabuller ve basmakalıp söylemler olduğu görülebilir. Örneğin doğal boyaların renk paletlerinin kısıtlı olduğu, renk haslıklarının çok düşük olduğu, daha pahalı oldukları, ekolojik oldukları gibi genellemeler söz konusudur. Öte yandan, tüm doğal maddelerin tamamen güvenli ve çevre dostu olduklarını söylemek de mümkün değildir. Bu bağlamda doğal boyalar da dahil olmak üzere hiç bir lif/madde/üretim süreci vd. için Yaşam Döngüsü Analizi (Life Cycle Assessment, LCA), bilimsel ölçümler ve değerlendirmeler yapmadan ekolojik oldukları ya da olmadıkları konusunda kesin yargılardan kaçınmakta yarar vardır.

Özellikle daha eski yıllara ait geleneksel uygulamalar ve kaynaklar incelendiğinde, daha çok genel kabuller üzerinden giderek daha önceki reçeteleri aynen uygulayarak benzeri boya ve mordan miktarlarını kullanma eğiliminin olduğu görülmektedir. Günümüzde ise her bir doğal boya için optimizasyon yapıp en verimli sonuçların elde edildiği reçeteleri elde etmenin önemi açıktır. Reçeteler ve boyama koşulları doğrudan doğruya elde edilen rengin cinsini, koyuluğunu ve renk haslık değerlerini (yıkama, ışık, sürtünme, ter vd.) etkilediği için daha dar renk paletlerinin elde edilmesine yol açabileceği gibi, daha iyi koyuluk ve haslık değerlerinin elde edilmesini de engelleyebilir. Dolayısıyla, doğal boyaların renk paletlerinin darlığı, haslık değerlerinin düşüklüğü gibi yaygın kanıların bir kısmının bunlardan kaynaklanmış olduğu da düşünülebilir.

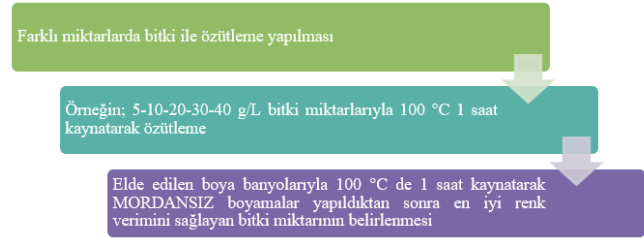
Metalik mordanlar doğal boya uygulamalarının ekolojik zarar konusunda en çok eleştirilen noktalarından bir tanesidir. Ancak burada kullanılan metal mordan konsantrasyonunun kritik öneme sahip olduğu söylenebilir. Tekstile bağlanan ve atık suda bulunan metal mordan miktarlarını analiz ederek metal içeriklerinin eko standartlarda izin verilen sınırlar içinde olup olmadıklarını kontrol ederek yorum yapmakta yarar vardır. Optimizasyon yapmaksızın daha önce yapılmış çalışmalardan yararlanarak doğrudan, örneğin; % 10-20 gibi yüksek miktarlarda mordan kullanımından kaçınılması daha iyi bir yaklaşım olabilir. Farklı mordan konsantrasyonlarını deneyerek boyama verimi ve haslık kontrolundan sonra mümkün olan en düşük miktar kullanılmalıdır. Zira mordan miktarı arttığında doğru orantılı olarak renk koyuluğu ve haslık yükselir şeklinde bir kural yoktur. Benzeri durum kullanılan doğal boya miktarı için de geçerlidir. Doğal boya ve mordan cinsine bağlı olarak tersi de olabilmekte ve belirli bir konsantrasyona kadar koyuluk artmakta ondan sonra ise hiçbir değişiklik olmamaktadır. Bu durumda en koyu rengi veren en düşük miktarı kullanmak

hem ekolojik hem de ekonomik olarak önemlidir. Kullanılacak doğal boya kaynağı miktarına karar verirken geleneksel uygulamalara dayanarak genellikle 1:1 (lif ağırlığı/bitki ağırlığı) oranına uyulduğu yani boyanacak lif ağırlığı kadar doğal boya kullanıldığı görülmektedir. Bademin dış yeşil kabukları ile yapılan çalışmalarda (İşmal ve Yıldırım, 2012; İşmal, Özdoğan & Yıldırım, 2013; İşmal, Yıldırım, & Özdoğan, 2014, İşmal, Yıldırım & Özdoğan, 2015) optimizasyon işleminin bir sonucu olarak hem bitki hem metal mordan miktarları genel kabullerin çok daha altına düşürülmüştür. Kumaş ağırlığının üçte biri kadar toz kabuk kullanılmış miktar artırıldığında ise rengin açıldığı belirlenmiştir. Metal mordanlar (şap, demir vd.) 0,2 ve 0,4 g/L (kumaş ağırlığına göre % 1 ve % 2) gibi oldukça düşük konsantrasyonlarda kullanılarak tatmin edici sonuçlar alınmıştır. Mordan miktarının artırılması durumunda ise renkte açılma olduğu görülmüştür. Ancak, bu bulgular tüm doğal boyarmaddeler için genelleştirilmemelidir. Her boyarmadde bağımsız ele alınarak mümkün olması öngörülen en düşük boya ve mordan konsantrasyonlardan başlayıp farklı konsantrasyonlarda denemeler yaptıktan sonra elde edilen renk cinsi, koyuluğu ve haslık değerlerine göre karar verilmelidir. Optimizasyon için araştırmacılar tarafından farklı deneysel tasarımlar ve yöntemler kullanılmaktadır. Şekil 3-11'de, en basit şekilde, suyla özütleme ve klasik ısıtmalı sistemle çektirme yöntemine göre yapılan bir doğal boyama örneğinde en uygun koşulların saptanması için izlenebilecek bazı temel adımlar görülmektedir. Burada verilen konsantrasyon, süre, sıcaklık gibi değişkenler sadece örnekleme olup yapılacak çalışmaya göre uygulayıcıların belirleyeceği aralıklar içinde değişiklik gösterebilirler. Bunlar daha da çeşitlendirilerek özütleme ve boya banyosu için en uygun pH değerleri, özütleme yöntemi, yardımcı madde kullanımı vd. gibi adımlar şeklinde genişletilebilir. Ayrıca, boyama sonrasındaki yıkama işlemlerinin (yıkama sayısı, süre, sıcaklık, yıkama maddesi konsantrasyonu) en uygun koşullarda yapılmasının da renk, haslık, su-enerji tüketimi ve maliyet üzerinde önemli etkisi vardır.

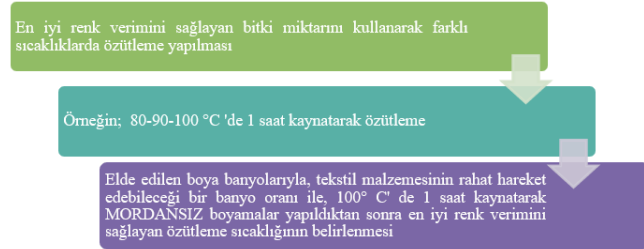
Bir işlemden faktörlerin etkisini etkisini incelerken ve bir optimizasyon yapılırken değişkenleri aynı anda değil teker teker değiştirmek, diğerlerini sabit tutmak gereklidir. Aynı anda birden fazla faktörü, örneğin hem süreyi hem sıcaklığı değiştirmek farkın hangi değişkenden geldiğinin anlaşılmasına engel olmaktadır.

Diğer renklendirme işlemlerinde olduğu gibi doğal boyama sonucunda da rengin görsel olarak değerlendirilmesinin

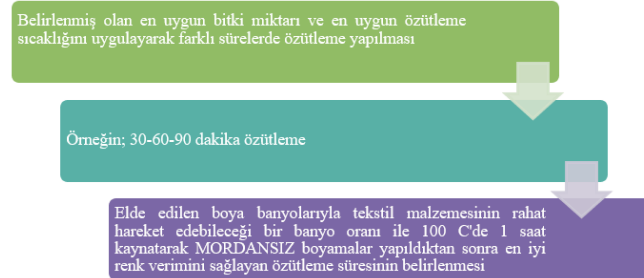
yanı sıra spektrofotometrede renk ölçümü yapılarak renk verimi (K/S) ve renk koordinatları (CIEL*a*b*C*h°) belirlenmekte, standartlara uygun olarak istenilen renk haslık testleri (yıkama, ışık, sürtünme, ter vd.) yapılmaktadır.



Şekil 3. En uygun doğal boya miktarının belirlenmesi.



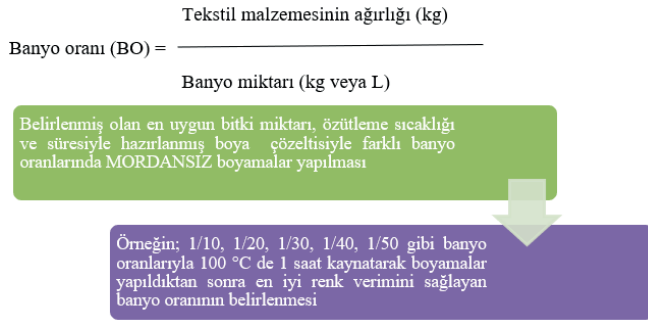
Şekil 4. En uygun özütleme sıcaklığının belirlenmesi.



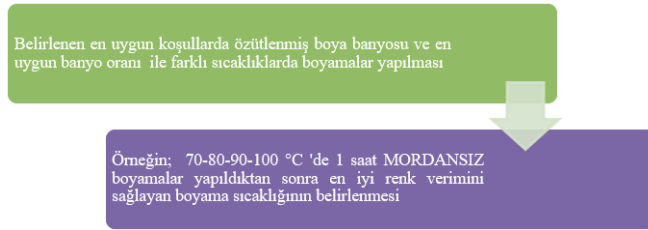
Şekil 5. En uygun özütleme süresinin belirlenmesi.

Boyama banyosunun tekstil malzemesinin çözelti içinde rahat hareket etmesini sağlayacak ve üzerini örtecek miktarda olması gerekmektedir. Bunu belirlerken de banyo oranı hesaplaması yapılmalıdır. Banyo oranı, 1 kg kuru tekstil malzemesi için kullanılacak olan çözelti miktarını belirtmektedir. Örneğin; 1/20 banyo oranı denildiğinde 1 kg kumaş için 20 L veya kg banyo/çözelti kullanılması gerektiği anlaşılmaktadır. En uygun banyo miktarını bulmak için, değişik oranlarda boyamalar yapılarak en yüksek renk verimini sağlayan banyo oranı seçilebilir. Banyo oranının gereğinden yüksek olması renk verimini olumsuz şekilde etkilediği gibi su tüketimini

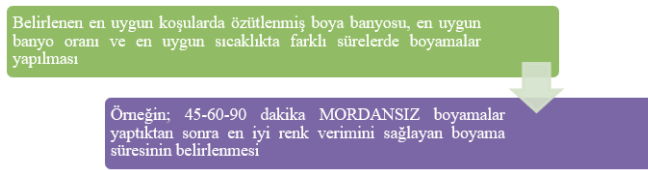
de artırmaktadır. Doğal boyamacılıkta boyarmadde ve mordan maddesi miktarı genellikle tekstil malzemesi ağırlığına göre % olarak kullanılmakla birlikte, boya banyosu miktarına bağlı şekilde g/L olarak da hesaplanabilmektedir. Bu durumda, boyamalarda kullanılacak boya, mordan, tuz, kimyasallar ve yardımcı madde miktarları su miktarına bağlı olduğundan hem ekolojik hem maliyet açısından da en uygun banyo oranını kullanmanın önemi açıktır.



Şekil 6. En uygun banyo oranının belirlenmesi.



Şekil 7. En uygun boyama sıcaklığının belirlenmesi.



Şekil 8. En uygun boyama süresinin belirlenmesi.

En uygun özütleme (doğal boya miktarı, sıcaklık, süre) koşullarında hazırlanmış boya banyosuyla en uygun koşullarda (banyo oranı, sıcaklık, süre) mordan maddesi kullanmadan boyanan kontrol numunesi (kör deneme), hem doğal boyanın kendi renginin ve haslık özelliklerinin görülmesi hem de kullanılacak olan mordan maddelerinin etkilerinin kıyaslanması açısından önemlidir.

- 1) ÖN MORDANLAMA YÖNTEMİNE GÖRE BOYAMA: Farklı konsantrasyonlarda, örneğin; 0,2-0,5-1-2-3-4-5 g/L mordan (şap, demir vd.) ile 100 °C'de 1 saat ön mordanlamadan sonra en uygun özütleme ile en uygun boyama koşullarında (banyo oranı, sıcaklık, süre) boyanmış örnekleri kıyaslayarak en iyi renk verimini sağlayan mordan konsantrasyonunun belirlenmesi
- 2) AYNI ANDA MORDANLAMA YÖNTEMİNE GÖRE BOYAMA: En uygun özütleme koşullarında hazırlanmış boya banyolarında farklı konsantrasyonlarda örneğin; 0,2-0,5-1-2-3-4-5 g/L mordan (şap, demir vd.) ile en uygun boyama koşullarında (banyo oranı, sıcaklık, süre) boyama yapıldıktan sonra en iyi renk verimini sağlayan mordan konsantrasyonunun belirlenmesi
- 3) SONRADAN MORDANLAMA YÖNTEMİNE GÖRE BOYAMA: En uygun özütleme ve boyama koşullarında boyamalar sonrasında farklı konsantrasyonlarda, örneğin; 0,2-0,5-1-2-3-4-5 g/L mordan (şap, demir vd.) ile 100 °C de 1 saat art mordanlamadan en iyi renk verimini sağlayan mordan konsantrasyonunun belirlenmesi

Şekil 9. En uygun mordan konsantrasyonunun belirlenmesi.

- 1) ÖN MORDANLI BOYAMA: En uygun mordan (şap, demir vd.) miktarı ile farklı sıcaklıklarda örneğin; 70-80-90-100 °C de 1 saat mordanlamadan sonra en uygun özütleme ve en uygun boyama koşullarında (banyo oranı, sıcaklık, süre) boyanmış örnekleri kıyaslayarak en iyi renk verimini sağlayan mordanlama sıcaklığının belirlenmesi
- 2) AYNI ANDA MORDANLI BOYAMA: En uygun koşullarda özütlemiş boya banyosuyla mordan kullanmaksızın belirlenmiş olan en uygun boyama koşullarındaki sıcaklık esas alınarak en uygun mordan (şap, demir vd.) miktarları ile boyamaların yapılması. Bu sayede başka bir değişken etkisi olmaksızın mordan cinsinin etkisi görülebilir.
- 3) ART MORDANLI BOYAMA: En uygun özütleme ve boyama koşullarında boyamalardan sonra en uygun mordan miktarı ile farklı sıcaklıklarda, örneğin; 70-80-90-100 °C de 1 saat art mordanlama yaparak en iyi renk verimini sağlayan mordanlama sıcaklığının belirlenmesi

Şekil 10. En uygun mordanlama sıcaklığının belirlenmesi.

- 1) ÖN MORDANLI BOYAMA: En uygun mordan (şap, demir vd.) miktarı ile en uygun sıcaklıkta farklı sürelerde örneğin; 30-60-90 dakika mordanlamadan sonra en uygun özütleme ve boyama koşullarında boyanmış örnekleri kıyaslayarak en iyi renk verimini sağlayan mordanlama süresinin belirlenmesi
- 2) AYNI ANDA MORDANLI BOYAMA: En uygun koşullarda özütlemiş boya banyosuyla mordan kullanmaksızın belirlenmiş olan en uygun boyama koşullarındaki süre esas alınarak en uygun mordan (şap, demir vd.) miktarları ile boyamaların yapılması. Bu sayede başka bir değişken etkisi olmaksızın mordan cinsinin etkisi görülebilir.
- 3) ART MORDANLI BOYAMA: En uygun özütleme ve boyama koşullarında boyamalar sonrasında en uygun mordan miktarı ile farklı sürelerde örneğin; 30-60-90 dakika art mordanlama yaparak en iyi renk verimini sağlayan art mordanlama süresinin belirlenmesi

Şekil 11. En uygun mordanlama süresinin belirlenmesi.

Boya ve mordan cinsine bağlı olarak üç mordanlama yöntemiyle değişik renkler ve haslıklar elde edildiğinden bir doğal boyamada en uygun mordanlama yönteminden söz etmek yanıltıcı olabilir. Ayrıcalıklı durumlar olmakla birlikte, genellikle ön ve art mordanlama yöntemlerine göre boyamalarda daha koyu renkler elde edilmekte ve mordanlama yöntemlerinin her birinde oldukça farklı renk tonları ortaya çıkmaktadır ki bu durum renk paletinin genişletilmesi açısından önemlidir.

Doğal boyamanın daha pahalı olduğuna dair somut verilere dayandırılmayan ya da sadece boyarmadde fiyatına bakılarak varılmış olan yaygın kanılar söz konusudur. Maliyet hesaplanırken bütünsel bir yaklaşımla; boyarmadde fiyatının yanı sıra boyama ve yıkama işlemlerinde tüketilen su-enerji, kimyasal maddeler de dikkate alınmalıdır. Bu durumda doğal boyamanın maliyeti sentetik boyarmaddeninkinden daha düşük olabilir. Zeytinyağı üretiminin ucuz bir yan ürünü olan prina ile yünün boyama maliyeti hesaplanarak (İşmal, 2017) sentetik boyarmadde ile boyamaninkinden daha düşük olduğu belirlenmiştir.

Atıkların Doğal Boya Kaynağı Olarak Değerlendirilmesi

Dünyada geleneksel boya bitkilerinin canlandırılması ve tarımlarının tekrar yapılmasına yönelik çabalar olmakla birlikte, gıda maddeleri üretimi açısından önemli olan tarım alanlarının bu amaçlarla kullanımı tartışılabilir. Geri kazanımın çok daha fazla önem kazandığı günümüzde atıkların değerlendirilmesi güncel ve incelemeye değer bir konudur. Gıda ve içecek endüstrisinden çıkan bitkisel atıklar ile tarımsal atıkların doğal boya kaynakları olarak değerlendirilmesi ilgi çekmektedir. Endüstriyel atıkların yenilenebilir bir hammadde kaynağı olarak doğal boya üretiminde kullanımı sürdürülebilir temiz üretim stratejisi anlamına geldiği gibi aynı zamanda atık yönetimi ve değerlendirilmesine yönelik ekonomik bir yaklaşımdır.

Tarımsal üretim, kereste ve gıda endüstrisi atıkları (Bechtold, Mahmud, Ganglberger & Geissler, 2008), gıda ve içecek endüstrisinden açığa çıkan frambuaz, vişne, mürver, kuş üzümü, siyah çay ve siyah havuç atıkları (Bechtold, Musak, Mahmud, Ganglberger & Geissler, 2006), karamuk, Canadian golden rod, kökboya, gül hatmi, yabancı leylak, ceviz, diş budak ağacı, akça ağaç (Bechtold, Turcan, Ganglberger & Geissler, 2003) yün ve ketenin boyanmasında doğal boya kaynağı olarak kullanılmışlardır.

Tarımsal bir atık olarak bademin dış yeşil kabukları ilk kez metal mordanlarla birlikte yünün boyanmasında kullanılarak geniş bir renk paleti elde edilmiştir (İşmal ve Yıldırım, 2012). Bademin dış yeşil kabuklarıyla boyanmış pamuklu kumaşlar çocuk giysilerinde de kullanılmıştır (Yıldırım ve İşmal, 2017). Zeytinyağı üretiminin bir yan ürünü olarak prina ilk kez yünün boyanmasında metal mordanlarla birlikte kullanılmış (İşmal, 2014) daha sonra biyomordan olarak biberiye, mazi, valeks, süsen, nar kabuğunun etkisi ve incelenerek metal mordanlara alternatifler sunulmuştur (İşmal, 2017).

Pamuklu kumaşların boyanmasında nar kabuğu (Kanchana, Fernandes, Bhat, Budkule, Dessai & Mohan, 2013), keten kumaşta doğal bitkisel atık olarak kestane kabuğu (Lijuan, Jian, Hao, 2009) ile boyamalar yapılarak olumlu sonuçlar elde edilmiştir.

Siyah havuç ve yaban mersini posası yün, pamuk ve soya liflerinin boyanmasında kullanılmıştır (Kayahan, Karaboyacı & Dayık 2016).

Prina ve zeytin atık suyu zeytinyağı üretimi sırasında yüksek miktarlarda açığa çıkan ve olumsuz çevresel etkilere sahip gayet ucuz yan ürünlerdir. Prina (İşmal, 2014; İşmal,

2017) ve zeytin atık suyu (Meksi, Haddar, Hammami & Mhenni, 2002) alternatif doğal boyarmadde kaynakları olarak tekstil boyamacılığında kullanılarak iyi sonuçlar elde edilmiştir. Zeytin atık suyu, akrilik liflerinin (Haddar, Baaka, Meksi, Elksibi, & Mhenni, 2014) ve ultrasonik enerjiyle poliamid (naylon) liflerinin (Haddar, Baaka, Meksi, Ticha, Guesmi, & Mhenni, 2015) boyanmasında da kullanılmıştır.

Badem atıkları ile yün, ipek, poliamid (naylon) kumaşlar (Moussa, Baaka, Nouredine, Khiari, Moussa, Mortha, & Mhenni, 2018) ve optimum deney tasarımı yöntemini kullanarak ceviz ağacı kabuklarıyla yün lifleri boyanmıştır (Haji, Nasiriboroumand, & Qavamnia, 2018).

Berberis vulgaris L. tarımsal atıkları pamuğun boyanması ve aynı zamanda antibakteriyel bitim işlemi etkisi yaratılması için kullanılmıştır (Haji, Nasiriboroumand, & Qavamnia 2018). Yapraklar, ceviz, zeytin, biberiye, fındık, badem gibi 100 % tarımsal üretim atıklarından yenilenebilir doğal boyarmaddeler piyasaya sürülmüştür (<https://sourcingjournal.com/topics/raw-materials/archroma-launches-fully-traceable-dyes-made-natural-waste-td-20547/>).

Gül yağı üretiminden kalan gül posaları katyonikleştirilmiş pamuklu kumaş (Oktav Baydar, & Akar 2013), lavanta yağı ve kırmızı şarap üretiminden kalan posalar (Karaboyacı ve Uğur, 2014), biberiye, lavanta (Oktav ve Akar, 2013) ve şeker üretim atığı olarak melas şurubu (Kayahan & Karaboyacı, 2014) yünün boyanmasında kullanılmıştır.

Plazma işlemiyle yüzey yapısı etkilenecek boya alımı artırılan yün lifi asma yapraklarıyla boyanmıştır (Haji, Qavamnia, & Bizhaem, 2016). İpek liflerinin mango yaprakları (Uddin, 2015) ve tatlı mor patates (Yin, Jia, Wang, & Wang, 2017) ile boyanma özellikleri incelenmiştir.

Bir atık olarak muz kabuğu poliamid/elastan karışım kumaşın doğal boyanmasında kullanılmıştır. Metal mordanların, asitlerin, amonyum sülfat ve sodyum asetatın boyamadaki etkileri incelenerek renk paleti oluşturulmuş, aynı zamanda metal mordanlara alternatifler değerlendirilmiştir (Yıldırım ve İşmal, 2019).

Biyomordan Kullanımı

Life bağlanma ve haslık özelliklerinin artırılması amacıyla doğal boyaların bir çoğu için mordan kullanımı gerekmektedir. Geleneksel mordan maddeleri olarak kullanılan bazı metal tuzları ise ekolojik açıdan eleştirilen ve doğal boyaların kullanımına getirilen en önemli eleştiri noktalarından birisi-

dir. Bu nedenle alternatif olarak metal içeren çeşitli bitkilerin biyomordan olarak kullanılması ve ekolojik zararlarının daha az olduğu bilinen şap, demir gibi bazı kimyasal mordanların kullanımları tercih edilmektedir.

Mordan konsantrasyonu, rengin verimini/koyuluğunu (K/S) ve koordinatlarını yani rengin cinsini, açıklığını, nüansını, doygunluğunu (CIEL*a*b*C*h°) belirleyen önemli bir etkidir. Ancak, mordan konsantrasyonu ile elde edilen renk koyuluğu arasındaki ilişki için kesin bir kural yoktur. Kullanılan bitki ve mordan cinsine bağlı olarak aralarında doğru veya ters orantı olabilir (İşmal, 2017).

Doğal boyanın, lifin ve mordanın cinsine bağlı olarak bazı alternatif mordanlar ve modern yöntemler metal mordanların yerine kullanılabilir. Şap, demir sülfat, kalay klorür gibi metal mordanların kullanım miktarlarının genellikle % 0,5-40 arasında değiştiği bilinmektedir (İşmal, Yıldırım 2019).

Biyomordanlar, tanen, tannik asit, tartarik asit ve metal içeren bitkiler, biyoatıklar ve yan ürünler olarak ele alınabilirler. Tatmin edici boyama ve haslık özellikleri sağlayan biyomordanlar metal mordanlara karşı çevre dostu alternatifler olarak önerilmektedirler (İşmal, Yıldırım 2019).

Bir araştırmada doğal mordan olarak kullanılacak alüminyum içerikli bitkiler belirlenmiştir (Cunningham, B., Maduarta, Howe, Ingram, & Jansen, 2011).

Bademin dış yeşil kabukları ile yünün boyanmasında biyomordanların (biberiye, nar kabuğu, valeks, mazı) etkisi incelenmiş metal mordanlara alternatifler sunulmuştur (İşmal vd. 2014).

Biyomordanlar cins ve kullanım miktarına bağlı olarak aynı metalik mordanlar gibi renk verimini/koyuluğunu ve haslıkları iyileştirebilirler, azaltabilirler veya belirgin bir değişiklik yaratmayabilirler. Renk/haslık özellikleri ve doğal boyamanın maliyeti (reçete, su-enerji tüketim miktarları), doğal boya kaynağı (bitki/atık/yan ürün, vd.), mordanın cinsi, kaynağı ve konsantrasyonu, özütleme koşulları/yöntemi, mordanlama yöntemi ve boyama koşulları (sıcaklık, süre, pH, banyo oranı vd.) gibi birçok etkene bağlı olarak değişir (İşmal, 2017).

Biyomordanlarla aynı anda mordanlama yöntemine göre boyamada elde edilen sonuçlar metal mordanlarla eşdeğer olabilmekte hatta mordanın cinsine ve mordanlama yöntemine bağlı olarak bazı durumlarda daha iyi değerler sağlamaktadır. Biyomordanlar birlikte kullanıldıkları doğal boyaya bağlı olarak farklı sonuçlara yol açabilirler (İşmal, 2017).

Zerdeçal (*curcuma longa*) ile boyamada kurutulup toz

haline getirilen muz çiçeğinin taç yaprakları krom yerine doğal mordan olarak kullanılmıştır. (Mathur ve Gupta, 2003)

Mangrov ağaç kabuğu özütü kullanılarak metal içermeyen yeni bir azoik boya sistemi pamuğun doğal boyamasında kullanılmıştır. Düzgün bir boyama sonucunun yanı sıra, iyi haslık özellikleri, daha koyu ve parlak renkler elde edilmiştir (Vuthiganond, Nakpathom, & Mongkholrattanasit, 2018).

Palmiye çekirdeklerinden elde edilen boya ile biyomordan olarak meşe palamudu, klorofil ve bademin yeşil kabukları kullanılarak pamuk boyanmış ve şap, çinko sülfat, bakır sülfat metal mordanlarıyla kıyaslanmıştır. Optimizasyon yapılan bu çalışmada biyomordanlarla boya alımı ve renk haslıkları yükseltilmiştir (Souissi, Guesmi, & Moussa, 2018).

R. Cordifolia doğal boyası ile metal mordanların yerine geleneksel bir biyomordan olan *Eurya acuminata* (Nausankhee, Turku) yaprakları kullanılarak pamuk boyanmıştır. Ultrason ve biyomordan kullanılarak çevre dostu doğal bir boyama yöntemi geliştirilmiştir (Vankar, Shanker, Mahanta, & Tiwari, 2008). Kabuklu bir deniz canlısı olan Antarktika krili'nden (*Antarctic krill, Euphausia superba*) yağ elde edilmesinden açığa çıkan proteinik yan ürün pamuğun *Xylocarps granatum* ile boyanmasında ön mordanlamada kullanılmıştır. Hem daha iyi boyanmış hem UV koruyucu özellik kazandırılmıştır. Antarktika krili proteini metalik mordan ve katyonik fiksaj maddelerine alternatif olarak sunulmuştur (Pisitsak, Tungsombatvisit, & Singhanu, 2018).

Limon suyu-bakır sülfat, limon suyu-potasyum bikromat, limon suyu-kalay (II) klorür, limon suyu-potasyum bikromat (Singh ve Purohit, 2012; Singh ve Purohit, 2014) ve myrobolan-nikel sülfat, myrobolan-şap, myrobolan-potasyum bikromat, myrobolan-demir sülfat, myrobolan-kalay(II)klorür (Kumaresan, Palanisamy,& Kumar, 2011) gibi doğal ve metal mordan karışımlarının kullanıldığı çalışmalar da vardır.

Catechu, zerdeçal ve kadife çiçeği ile pamuk baskısında kitosan (Teli, Sheikh, & Shastrakar 2013), poliesterin kökboya ile boyanmasında ise meşe odunu külü, yeşil çay, siyah çay, sumak ve meşe palamudu (Gedik, Avinç, Yavaş, & Khoddami, 2014) biyomordan olarak kullanılmışlardır.

Bentonit tipi kil (Barani, 2018; Gashti, Katozian, Shaver,& Kiumarsi, 2013) yünün kökboya ile boyanmasında kullanılarak nanokilin ekonomik ve ekolojik açılarından uygun bir alternatif mordan olabileceği bildirilmiştir.

Çay atıkları biyomordan olarak yumurta kabuğu ve zerdeçal ile birlikte kullanılmıştır. Ayrıca boyama atık suyu-

nun biyolojik oksijen ihtiyacı (BOD5), kimyasal oksijen ihtiyacı (COD), ağır metal içeriği gibi ekolojik kriterlere göre değerlendirilmesi yapılmış ve doğal boyamadan elde edilen atık suyun daha avantajlı olduğu görülmüştür (Chan, Yuen, & Yeung, 2002).

Doğal mordan olarak fermente edilmiş hamur özütü ile ön işlemin, soğan kabuğu ile yün boyamada renk koyuluğu ve haslık özellikleri üzerine etkisi incelenerek iyi sonuçlar elde edildiği belirtilmiştir (Önal, Yılmaz, & Eser, 2018).

Kahverengi bir doğal boya kaynağı olarak arjuna kabuğu kullanılmıştır. İpek kumaşlar ve arjuna kabuğuna mikro dalga enerjisi uygulandıktan sonra metal mordanlar (şap ve demir) ve biyomordanlar (zerdeçal ve nar kabuğu) ile boyamalar yapılarak iyi renk verimleri ve haslıklar elde edilmiş, mikrodalganın ve metal mordanlara alternatif olarak biyomordanların etkisi incelenmiştir (Adeel, Rehman, Hameed, Habib, Kiran, Zia, & Zuber, 2018).

Yünün safran ve kökboya ile boyanmasında özütleme ve boyama işlemlerinde mikrodalga enerjisi kullanımının boyama koyuluğu ve haslıklar üzerindeki etkileri incelenerek çevre dostu ve sürdürülebilir bir yöntem olarak önerilmiştir (Adeel, Salman, Bukhari, Kareem, Rehman, Hassan, & Zuber, 2018).

Muzun kabukları ve çiçek sapları pamuğun boyanmasında boyarmadde ve biyomordan olarak incelenmiştir (Repon, Al Mamun, & Islam, 2016; Barhanpurkar Bhat, Kumar, Purwa, 2015).

Neem ağacı (*Azadirachta indica*) kabuğundan boya özütleyerek ipeği metal ve biyomordanlar ile boyamada mikrodalga uygulamanın etkisi incelenmiştir (Zuber, Adeel, Rehman, Anjum, Muneer, Abdullah & Zia, 2019).

Doğal Boya Uygulamalarında Alternatif Yöntemler ve Modern Teknolojiler ile Sağlanan Avantajlar

Geleneksel doğal boyamacılık çoğunlukla klasik ısıtmalı sistemle çektirme yöntemine göre kaynatarak yapılagelmiştir. Gelişim sürecine bakıldığında, boyamada ve boyarmaddenin özütlenmesinde kaynatma gibi geleneksel yöntemlerin yanı sıra, fulard yöntemiyle boyama, alternatif olarak ultrason ve mikrodalga enerjilerinden yararlanılması, yüksek sıcaklık ve basınçta (HTHP), temas ettirerek (kontakt) /eko boyama ve baskı gibi yeni uygulamaların da olduğu görülmektedir.

Ökalyptus yapraklarından özütlenen doğal boya, geleneksel kaynatma yerine fulard makinesinde emdirme-soğuk bekletme ve emdirme-kurutma yöntemleriyle yünün boyanması

ve UV koruyucu özellik kazandırılmasında kullanılmıştır. (Rungruangkitkrai, Tubtimthai, Cholachatpinyo & Mongkhorrattanasit, 2012)

Nar kabuğu, fındık kabuğu, portakal ağacı yaprakları, havaciva and papatyadan elde edilen doğal boya ağartılmış ve merseze edilmiş pamuğun pigment baskı sistemine göre baskısında kullanılmıştır. Boyayı fikse etmek için mordan yerine binder kullanılarak güzel renkler ve yeterli haslıklar elde edilmiştir. (Bahtiyari, Benli, Yavaş, & Akça, 2017).

Kökboya çeşitli doğal liflerin baskısında kullanılarak konsantrasyon, mordan türü, mordanlama yöntemi, fiksaj sıcaklık ve sürelerinin etkisi incelenmiş ekolojik bir alternatif olarak sunulmuştur. (Özgüney, Seçim, Demir, Gülümser, & Özdoğan, 2015)

Temas ettirerek (kontakt)/eko baskı ve boyama klasik doğal boyamacılığa farklı bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Bu konuda çeşitli çalışmalar vardır (Kadolph ve Casselman, 2004; İşmal, 2016; Bilir, 2018).

Daha çok yün ve ipek kumaşların kullanıldığı ve özellikle tekstil tasarımcıları ve sanatçıları tarafından uygulanan kontakt baskı/eko baskı pamuk, viskon, Tencel™ ve Tencel™/pamuk karışım kumaşlara uygulanmıştır. Çeşitli /ağaç/bitki/meyve/sebzelerin farklı bölümlerini kullanarak kumaş yüzeylerinde özgün baskı desenleri başarılı bir şekilde elde edilmiş ve mordan, sıcaklık, süre, fiksaj yöntemi gibi çalışma koşullarının desen/reng üzerindeki etkileri incelenmiştir. (İşmal, 2016).

Gelişmelerin bir kısmı çeşitli ön ve art işlemlerle doğal ve sentetik liflerin yapılarının modifiye edilerek renk verimi, haslıklar ve işlevsel özelliklerin geliştirilmesine yönelik uygulamalardır. Bu işlemlerde katyonik, anyonik maddeler, sentetik ve doğal polimerler kullanılabilirler.

Biyopolimerler, plazma ve ışın ile işlem teknolojileri gibi modern çevre dostu yüzey modifikasyon teknikleriyle yapılan ön işlemler sayesinde, klasik kimyasal modifikasyon yöntemlerine göre daha üstün özelliklere ve yüksek verime sahip sonuçlar elde edilebilmektedir.

Yapılan araştırmalarda doğal boyamacılıkta ultrason, plazma, ozon gazı, enzim, mikrodalga, gama ışınları, UV ışınları gibi modern ve ekolojik yöntemleri kullanarak hem boyarmadde özütlenmesi hem boyama işlemlerinde önemli zaman ve enerji tasarrufları sağlanabildiği hem de daha verimli boyama sonuçları elde edilebildiği gösterilmiştir. Özellikle, atık bir maddenin boyarmadde potansiyelinin değerlendirilmesinde metal mordanlar yerine enzim, ultrason, plazma, mikrodalga

gibi ekolojik ve modern yöntemlerin kullanılması çevre dostu bir yöntem ortaya koyulmasını destekleyici bir yaklaşımdır.

Lak ile doğal boyamada ultrason enerjisi sayesinde daha koyu renkler elde edilmiştir (Kamel, El-Shishtawy, Yussef, & Mashaly, 2005). Pamuğun kırmızı calico yapraklarıyla boyanmasında gama ışınları uygulaması ve lif yüzey modifikasyonu sayesinde daha yüksek renk verimi ve haslıklar sağlanmıştır. (Khan, Iqbal, Adeel, Azeem, Batool, & Bhatti, 2014)

Ultrasonik enerji; kırmızı lahana ile pamuğun boyanmasında (Ben Ticha, Haddar, Meksi, Guesmi, & Mhenni, 2016), üzüm posasıyla yünün boyanmasında (Baaka, Haddar, Ben Ticha, Amorim, & MHenni, 2017) ve kırmızı sandal ağacından doğal boya özütlemeye (Sivakumar, Rani, & Kumari, 2017) kullanılmıştır.

Doğal boyamada pamuklu kumaş ve boyarmaddeye gama ışınları uygulamanın koyuluğu yıkama, ışık ve sürtme haslıklarını artırdığı görülmüştür (Bhatti, Adeel, Jamal, Safdar, Abbas, 2010; Naz, Bhatti, & Adeel, 2011).

Pamuk kumaşlar, safran ile ultrasonik yöntemle boyanarak ön mordanlama, aynı anda mordanlama ve art mordanlama yöntemlerine göre boyamalarınkinden daha yüksek renk verimi sağlamıştır (Kamel, Helmy, & El Hawary, 2009). Bu da iki adımlı boyama yönteminden kurtularak enerji, zaman, işçilik tasarrufu ve ekolojik avantaj anlamına gelmektedir.

Enzimatik işlemler sürdürülebilir ve çevre dostu yöntemler olarak tekstil ürünlerinin renklendirilmesi ve işlevsel (fonksiyonel) özellikler kazandırılmasında kullanılmaktadırlar. Enzimatik ön işlem yapılan yün, keçi lifi, angora tavşanı ve ipek lifi sumak, myrobalan, meşe palamudu, mazi gibi tanen içeren bitkilerle boyanmış ve enzimatik işlem gören liflerde enzim tipi ve bitkiye bağlı olarak boyama veriminde yaklaşık % 15-80 arasında artış sağlanmıştır (Akçakoca Kumbasar, Atav, & Bahtiyari, 2009).

Yün lifine poly(propylene imine) dendrimer ve plazma ile ön işlem yapıldıktan sonra koşnil boyarmaddesi ile boyama mekanizması incelenmiştir (Sajeda, Haji, Mehrizic, & Boroumand, 2018).

Selülaz enzimiyle ön işlem yapılmış keten liflerinin boyanmasında kestane kabukları kullanılmıştır (Zhao, Feng, & Wang, 2014).

Hem doğal boyamanın koyuluğunu hem de UV koruma özelliğini artırmak için pamuklu kumaşa plazma ön işlemi ardından zerdeçal ve yeşil çay özütleriyle boyama yapılarak

renk verimi, haslıklar ve UV koruma özelliklerinde iyileşme olduğu gösterilmiştir (Gorjanc, Mozetic, Vesel, & Zaplotnik, 2018).

Yünün karides kabuğu özütü ile boyanmasında β -çiklodekstrin aşılama ve plazma işleminin etkisi incelenmiştir (Molakarimi, Khajeh, & Haji, 2016).

Yün lifinin kök boya ile boyanmasında plazma işlemini renk verimini ve haslığı yükseltmiştir. Bu işlem enerji, zaman ve maliyet avantajı sağlamaktadır. En iyi sonuçların elde edildiği bakır uygulanan plazma yöntemi, boyama öncesindeki mordanlama yöntemine bir alternatif olarak önerilmiştir (Shahidi, Wiener, & Motaghi, 2009).

Plazma, UV, gama ışınları, UV/ozon ve elektron demeti ile meta-aramid ve polipropilen lif yüzeyleri modifiye edilerek doğal boyama üzerindeki etkileri incelenmiştir (Shahidi, Wiener, & Ghoranneviss, 2013).

Pamuklu kumaşa enzimatik işlem sonrası *Acacia catechu* and *Tectona grandis* ile ultrasonik boyama yapılarak metal mordanlarla elde edilenden daha yüksek boya alımı (% 39 ve % 52) ile yıkama ve ışık haslıklarında da belirgin bir iyileşme sağlanmıştır (Vankar ve Shanker, 2008).

Pamuklu ve ipekli kumaşlar tannik asit enzim kompleksiyle ön işlemle sonra *Terminalia arjuna*, nar kabuğu ve *Rheum emodi* ile ultrasonik yöntemle boyanmış, enzimatik işlem sayesinde renk verimi daha yüksek elde edilmiş, ultrasonik boyama ise en iyi sonuçları vermiştir. Bu çalışmada yapılan tek adımlı tannik asit-enzim-ultrasonik doğal boyama ile çevre dostu bir yöntem ortaya koyulmuştur. Pamuk ve ipeğin enzim-tannik asit, ultrason kombinasyonu ile boyanması endüstriyel olarak da önerilmektedir (Vankar, Shanker, & Avani, 2007).

Ananas liflerine enzimatik ön işlem ve beş farklı doğal boya ile boyama yapılmıştır. Liflere boyama öncesinde pektinaz ve selülaz enzimleri ile ön işlem yapılarak doğal boyama uygulanmış enzimler daha fazla boya alımı, daha yüksek dayanım, daha açık renkler ama benzer ışık haslıkları sağlamışlardır. Bu çalışmada geri kazanım açısından ananas liflerinin değerlendirilmesi ve enzimatik ön işlemin desteklenerek çevreye zararlı sudkostik ve metal mordana alternatif olarak sunulması çevre dostu bir yaklaşımdır. Enzimatik işlemin metal mordanlarla benzer ışık haslıklarını vermesi ilginç bir sonuçtur (Sricharussin, Ree-iama, Phanomchoenga, & Poolperm, 2009).

Yerel adı Chap shaw sheng olan *Malus sikkimensis* bitkisi ile pamuk, ipek ve yüne metal mordanla birlikte ultrasonik etki

uygulanarak yaratılan sinerji ile daha iyi boya alımı ve haslık özellikleri elde edilmiştir. Ultrasonik etkiden yararlanarak kullanılan metal mordan miktarının azaltılması da önemli bir olumlu bir sonuçtur (Vankar, Shanker, Dixit, & Mahanta, 2009).

Pamuklu kumaşa kitosan ile ön işlem yapılarak *Ruellia tuberosa* Linn. ile boyanmış ve kumaşların hem boya alımı hem haslıkları artmıştır (Kampeepappun, Phattarittigul, Jitrong, & Kullachod, 2010).

Doğal boyaların ışık ve yıkama haslıklarının geliştirilmesi konusunda yapılan çalışmaların yanı sıra bunların yeni teknolojilere adaptasyonu konusunda da çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Geleneksel baskı tekniklerine göre ekolojik avantaj sağlayan dijital baskı uygulamalarında doğal boyaların kullanım olanakları üzerine de araştırmalar vardır (Savvidis, Zarkogianni, Karanikas, Lazaridis, Nikolaidis, & Tsatsaroni, 2012).

Kaynakçaya yeni kazandırılan bir doğal boya kaynağı olarak bademin dış yeşil kabukları ile plazma ile ön işlem görmüş yünlü kumaşlar boyanarak metal mordanlara alternatif olabileceği durumu incelenmiş daha iyi renk verimi sağlanmıştır (İşmal vd., 2013). Ultrasonik ortamda biyomordan ve metal mordanlarla bademin dış yeşil kabukları ile yün boyanarak renk özellikleri ve haslıklar incelenmiştir. Klasik ısıtmalı boyama ve ekstraksiyon yöntemi ile ultrasonik yöntem, biyomordanlar ile de metal mordanlar kıyaslanarak alternatifler sunulmuştur (İşmal vd., 2015).

Harmala (*Peganum harmala*) tohumlarının pamuğun metal mordanlar (şap ve demir) ve biyomordan olarak akasya ile boyanmasında mikrodalga enerjisi ile daha koyu renkler ve daha iyi haslık değerleri elde edilmiştir. (Adeel, Zuber & Rehman, & Zia, 2018)

Poliester kumaşa kitosan ve/veya plazma ile ön işlem yapılarak doğal boyama uygulandığında metal mordan daha yüksek boyama verimi ve daha kısa boyama süresi elde edilmiştir (Park, Koo, Kim, & Choe, 2008). Poliester kumaş yüzeyinin plazma ve UV ile ön aktivasyonu sayesinde lif yapısında hidrofil gruplar oluşmasını sağlayarak daha koyu renkli doğal boyama sonuçları elde edilmiştir (Kerkeni, Behary, Perwuelz, & Gupta, 2012).

UV absorbe ediciler ve antioksidan maddelerin kullanımıyla bazı doğal boyaların düşük olan ışık haslıklarının geliştirilebileceği gösterilmiştir (Cristea ve Vilarem, 2006; Lee, Lee, Eom, & Kim, 2001).

Doğal boyalar geleneksel olarak pamuk, yün ipek gibi doğal liflerle üretilmiş kumaşların boyamalarında kullanılırken günümüzde sadece doğal liflerin değil poliester, poliamid ve poliakrilnitril gibi sentetik liflerin renklendirilmesinde de kullanılmaktadır. (Purwar, 2016; Nateri, Hajipour, Dehnavi, & Ekrami, 2014).

Kına ve soğan kabuğu ile pamuk, poliester ve poliester/pamuk karışımı kumaşlara yapılan boyamalarda yüksek ışık ve yıkama haslığı sonuçları elde edilmiştir. (Mohamed, 2010)

Muhabet çiçeği ve nar kabuğu poliamid (nylon) kumaş boyanmasında kullanılmıştır. (Nateri, Hajipour, Dehnavi, & Ekrami, 2014)

Susamdan elde edilen doğal boya ile boyanan ön mordanlı poliamid (nylon) kumaşa iyi renk haslık özellikleri kazandırılmıştır (Zhou, Zhang, & Kan, 2019). İndigo, zerdeçal, kamala ve kına gibi bitkisel esaslı doğal boyarmaddeler poliamid (nylon) boyanmasında kullanılmıştır. (Agrawal, 2012).

Doğal Boyalar ile Tekstil Ürünlerine İşlevsel Özellikler Kazandırma Olanakları

Sağlık, hijyen ve konfor konularında tüketici beklentilerinin artması nedeniyle koku güzelleştirici/önleyici, antimikrobiyal, güve/böcek/haşare kovucu ve UV koruyucu bitim işlemleri de önem kazanmıştır. Tekstil ürünlerine bu işlevsel özelliklerin kazandırılması için kullanılan kimyasal maddeler ise ekolojik nedenler ve çevreye olan etkileri nedeniyle eleştirilmektedir. Özellikle son yıllarda yapılan çalışmalara bakıldığında, doğal boyarmaddelerin sadece renklendirme amaçlı değil, tekstil ürünlerine işlevsel (fonksiyonel) bir takım bitim işlemi özellikleri kazandırmak için de kullanılabileceğine dair çok sayıda çalışma bulunmaktadır.

Yün ve diğer hayvansal lifler sıcak tutma, yumuşaklık ve güç tutuş özellikleri nedeniyle kışlık giysi, halı battaniye gibi tekstil ürünlerinin vaz geçilmez lifleri olmakla birlikte güve ve benzeri böceklerin zararına uğrayabilmektedirler. Güve ve benzeri böceklerin dirençli ve bunları uzaklaştırıcı etkiler ekolojik olarak eleştirilen çeşitli kimyasallarla sağlanabilmektedir. Yapılan araştırmalar doğal renklendiricilerin bu konuda alternatif olarak kullanılabileceğini göstermektedir.

Doğal boyalarla antimikrobiyal (Singh, Jain, Panwar, Gupta, & Khare, 2005) haşare kovucu (Kato, Hata, Tsukada, 2004), koku önleyici (Hwang, Lee, & Kim, 2008; Lee, Hwang, Jung,

Do, & Kim, 2008) tekstil ürünleri elde edilmiştir.

Ucuz atık maddelerden elde edilmiş doğal boyarmaddelerle tekstil ürünlerine birden fazla işlevsel özellikler kazandırılabilir. Muz kabukları pamuğun boyanmasında kullanılarak aynı zamanda anti bakteriyel ve UV ışınlarından koruyucu özellik elde edilmiştir (Salah, 2012).

Mordanlanmış pamuk ve poliamid kumaşların doğal boya ile boyanabilirliği ve antibakteriyel özellikleri incelenerek mükemmel antibakteriyel özellik kazandırıldığı belirlenmiştir (Shahidi, 2016).

Portakal kabuğunun UV ışınlarını da absorbe eden bir doğal boyarmadde olarak kullanılabilceği gösterilmiştir (Hou, Chen, Cheng, Xu, Chen, & Yang, 2013).

Jüt liflerine metal ve biyomordanlar ile ön mordanlama sonrasında, yerel bitkiler olan manjistha, annatto, ratanjot ve babool ile boyama yapılarak UV ışınlarından koruyucu özellik sağlanmıştır (Chattopadhyay, Pan, Roy, Saxena, & Khan, 2013).

Rheum emodi, gardenya ve zerdeçal ipeğin doğal boyanmasında kullanılarak aynı zamanda UV koruyucu özellik kazandırılmıştır (Zhou, Zhang, Tang, & Zhang, 2015).

Kökboya (*Rubia tinctorum*), indigo (*Indigofera tinctoria*) ve koşnil böceğinin (*Dactylopius coccus*) pamuğu boyama ve aynı zamanda UV koruyucu özellik kazandırma etkisi incelenerek indigonun daha yüksek UV koruma değeri sağladığı görülmüştür (Sarkar, 2004).

Nar kabuğu, gardenya, *Cassia tora. L.* ve kahve tortularının koku giderici etkisi incelenmiş ve narın daha iyi etki sağladığı görülmüştür (Hwang, Lee, & Kim, 2008).

Nar kabuğu özütü ile boyanmış pamuk, ipek ve yün kumaşlara çok iyi koku giderici (Lee, Hwang, Baek, Lee, Lee, Jung, & Kim, 2013) ve meşe palamudu (Lee, Hwang, Baek, Jung, & Kim, 2015) ile boyanmış kumaşlara hem koku giderici hem mükemmel bir antibakteriyel olmak üzere çok işlevli özellik kazandırıldığı bildirilmiştir.

Safran çiçeği, soğan kabuğu, kına, nar kabuğu, kökboya, myrobolan, gümüş meşe yaprağı, ceviz, altınmühür çiçeği doğal boyamada aynı zamanda güve kovucu etkisi incelenmiş gümüş meşe yaprağı, cevizin dış kabuğu ve nar kabuğunun en iyi sonuçları verdiği belirlenmiştir (Shakyawar, Raja, Kumar, & Pareek, 2015).

Koşnil, kökboya, indigo, ceviz, kestane, fustic ve bakkam ağacı yün boyanmasında kullanılarak siyah halı böceklerine karşı test edilmişlerdir. İndigo dışındaki tüm boyarmaddeler böcek kovucu etkiyi artırmıştır. Metal mordanların ve flavonoid yapıdaki bakkam ağacının pek etkili olmadığı, koşnil, kökboya

cevizin halı böceğine karşı oldukça etkili olduğu belirlenmiştir (Park, Gatewood, & Ramaswamy, 2005).

Hindistan cevizi kabuğu (Teli ve Pandit, 2017) ve piriç kepeği (Kadam, Sharma, Islam, Bramhecha & Sheikh, 2019) ile yüne işlevsel bitim işlemi etkileri kazandırılmıştır.

Yabani ipek lifleri meşe ağacı kabuğu ile boyanarak işlevsel özellikler kazandırılması incelenmiştir (Jia, Liu, Cheng, Li, Huang, & Lu, 2017).

Metal mordanlar ve kadife çiçeği (*Tagetes erecta*) ile boyanan yünlü kumaşta UV koruma ve antioksidan bitim işlemi etkisi elde edilmiştir (Shabbir, Rather, Mohammad, 2018).

Neem ağacı (*Azadirachta indica*) kabuğundan boya özütleyerek ipeği metal ve biyomordanlar ile boyamada mikrodalga uygulamanın etkisi incelenmiştir (Zuber, Adeel, Rehman, Anjum, Muneer, Abdullah & Zia, 2019).

Sonuç

Doğal boyalar araştırmacılar, mühendisler, tekstil tasarımcıları, tekstil sanatçıları ve hobi olarak ilgilenen kişiler için hayal gücü ile yaratıcılığın sınırsız şekilde kullanılabilceği, son derece özgün uygulamaların yapılabildiği ilginç ve heyecan verici bir çalışma alanıdır. Özgün tekstil tasarımları ve katma değeri yüksek ürünlere olan talebin artması, sürdürülebilirlik ve ekoloji açısından önemli bir potansiyele sahip olduklarının düşünülmesi doğal boyaların gelişim sürecini hızlandırmıştır. Doğal boyalar tekstil ürünlerinin renklendirme ve desenlendirilmesinde bir zenginlik kaynağı olması açısından özellikle katma değeri yüksek özgün ve kişiye özel tasarımların yaratılmasında bir avantaja dönüştürülebilir.

Günümüzde doğal boya uygulamalarına ilişkin araştırmalar ve bakış açıları bilinen geleneksel yaklaşımların çok ötesine geçmiş durumdadır. Fizik, kimya, biyoloji, biyoteknoloji, mühendislik, tasarım ve sanat gibi birçok disiplinlerarası etkileşimlerin bir sonucu olarak doğal boyalarda hem geleneksel uygulamaların dışına çıkmış hem de daha önce gündemde olmayan amaçlarla farklı alanlarda kullanımları ortaya çıkmıştır. Ancak, farklı yapısal özelliklere sahip çok sayıda doğal boya kaynaklarının optimum şekilde kullanımı, laboratuvar çalışmaları, niş pazar ve küçük çaplı üretimlerin yanısıra Ar-Ge çalışmalarından elde edilen verilerin ticari ve endüstriyel üretime uyarlanmasına yönelik sistematik araştırmaların artırılması gibi teknik çözümlerin yapılması gereklidir. Tüm bu çalışmaların sonucunda doğal boyarmaddelerin daha fazla endüstriyel anlam ve önem

kazanabileceği düşünülebilir.

Doğru değerlendirmeler yapılabilmesi açısından uygulamalarda sürecin başından sonuna kadar optimizasyon yapılarak en uygun ve ekolojik çalışma koşullarının belirlenmesi sayesinde en iyi renklendirme sonuçlarının alınması önem taşımaktadır. Yeni bir çalışmaya başlarken bir fikir vermesi için daha önceki araştırmalardaki çalışma koşulları denenebilir ancak her çalışmaya özgü olarak optimizasyon işlemleri yapılması daha sağlıklı bir yaklaşım olabilir. Benzer şekilde, doğal ve sentetik boyları maliyet (su-elektrik-enerji tüketimi, işçilik vd.) ve çevresel etkiler gibi açılardan kıyaslamak için de analizler sonucu ortaya koyulmuş somut veriler üzerinden o çalışmaya özgü sonuçlar çıkartılmasında yarar vardır.

Doğal boyların tamamen sentetik boyların yerini alarak tekstil endüstrisinde tek başına yer alması öngörülen bir durum değildir. Modern ve ekolojik yöntemlerle metal mordan kullanımının azaltılması/ortadan kaldırılması, daha iyi boyama sonuçlarının elde edilmesi, tarımı yapılan boya bitkilerine göre çok daha ucuz olan çeşitli endüstriyel/tarımsal atıkların, yan ürünlerin doğal boya kaynakları olarak değerlendirilmesi, biyomordanlar, renklendirmeye aynı anda işlevsel bitim işlemi etkileri sağlanması, ticari ve endüstriyel uygulamalara adaptasyon çalışmaları araştırmaya değer başlıca konular arasında sayılabilir ve bunların artarak devam etmesi beklenmektedir.

Kaynakça

- Adeel S., Rehman F., Hameed A., Habib N., Kiran S., Zia K. M. and Zuber M. (2018). Sustainable extraction and dyeing of microwave-treated silk fabric using arjun bark colorant, *Journal of Natural Fibers*, DOI: 10.1080/15440478.2018.1534182
- Adeel S., Zuber M., Rehman, F., and Zia, K. M. (2018). Microwave-assisted extraction and dyeing of chemical and bio-mordanted cotton fabric using harmful seeds as a source of natural dye, *Environmental Science and Pollution Research*, 25, 11100–11110.
- Adeel, S., Salman M., Bukhari, S. A., Kareem K., Rehman, F., Hassan, A. and Zuber, M. (2018). Eco-friendly food products as source of natural colorant for wool yarn dyeing, *Journal of Natural Fibers*, DOI: 10.1080/15440478.2018.1521762
- Agrawal B. J. (2012). Commercial viability for colouration of nylon substrate with natural vegetable dyes, RMUTP International Conference: Textiles & Fashion, Bangkok, Thailand.

- Akar, E., Oktav, M. (2013). Bazı tekstil boya bitkilerinin antibakteriyel özellikleri ve aktivitesi için kullanılan test yöntemleri, *Süleyman Demirel Üniversitesi, Teknik Bilimler Dergisi*, 3 (2), 1-6.
- Akçakoca Kumbasar, E.P., Atav, R., and Bahtiyari, M.İ. (2009). Effects of proteases on dyeing properties of different types of proteous materials with natural dyes, *Textile Research Journal*, 79(6), 517-525.
- Baaka, N., Haddar, W., Ben Ticha, M., Amorim, M.T.P., and MHenni, M.F. (2017) Sustainability issues of ultrasonic wool dyeing with grape pomace colourant, *Natural Product Research*, 1655-1662.
- Bahtiyari M. İ., Benli H., Yavaş A., Akça C. (2017). "Use of different natural dye sources for printing of cotton fabrics", *Tekstil ve Konfeksiyon*, 27(3), 259-265.
- Barani, H. (2018). Modification of bentonite with different surfactants and substitute as a mordant in wool natural dyeing, *Chiang Mai Journal of Science*, 45(1), 492-504.
- Barhanpurkar, S., Bhat, P., Kumar, A., and Purwa, R. (2015). Studies of Banana SAP used as mordant for Natural Dye, *International Journal on Textile Engineering and Processes*, 1(4), 56-62.
- Bechtold T., Turcan A. Ganglberger, E., and Geissler S. (2003). Natural dyes in modern textile dyehouses-how to combine experiences of two centuries to meet the demands of the future?, *Journal of Cleaner Production*, 11, 499-509.
- Bechtold, T., Mahmud-Ali A., Ganglberger E., and Geissler S. (2008). Efficient processing of raw material defines the ecological position of natural dyes in textile production, *International Journal of Environment and Waste Management*, 2/3, 215-232.
- Bechtold, T., Mussak, R., Mahmud, A., Ganglberger, E., and Geissler, S. (2006). Extraction of natural dyes for textile dyeing from coloured plant wastes released from the food and beverage industry, *Journal of the Science of Food and Agriculture*, 86/2, 233-242.
- Ben Ticha, M., Haddar, W., Meksi, N., Guesmi, A., and MHenni, M.F. (2016). Improving dyeability of modified cotton fabrics by the natural aqueous extract from red cabbage using ultrasonic energy, *Carbohydrate Polymers*, 154 287–295.
- Bhatti, I.A., Adeel, S., Jamal, M.A., Safdar, M., and Abbas, M. (2010). Influence of gamma radiation on the colour strength and fastness properties of fabric using turmeric (*Curcuma longa* L.) as natural dye, *Radiation Physics and*

- Chemistry*, 79(5), 622-625.
- Bilir, M. Z. (2018). Ekolojik Boyama Esaslı Çok Renkli Yüzey Tasarımı. *YEDİ Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (20), 63-73.
- Chan, P.M., Yuen, C.W.M. and Yeung, K.W. (2002). The effect of natural dye effluent on the environment, *RJTA*, 6 (1), 57-62.
- Chattopadhyay, S.N., Pan, N.C., Roy, A.K., Saxena, S., Khan, A. (2013). Development of natural dyed jute fabric with improved colour yield and UV protection characteristics. *Journal of Textile Institute*, 104(8), 808-818.
- Cristea, D., Vilarem, G. (2006). Improving light fastness of natural dyes on cotton yarn, *Dyes and Pigments*, 70, 238-245.
- Cunningham A., B., Maduarta I. M., Howe J., Ingram W., and Jansen S. (2011). Hanging by a thread: natural metallic mordant processes in traditional Indonesian textiles, *Economic Botany*, 65(3), 241-259.
- Gashti, M.P., Katozian, B., Shaver, M., and Kiumarsi, A. (2013). Clay nanoadsorbent as an environmentally friendly substitute for mordants in the natural dyeing of carpet piles, *Coloration Technology*, 130, 54-61.
- Gedik, G., Avinç, O., Yavaş, A., and Khoddami, A. (2014). A novel eco-friendly colorant and dyeing method for poly(ethylene terephthalate) substrate, *Fibers and Polymers*, 15 (2), 261-272.
- Gorjanc M., Mozetic M., Vesel A., and Zaplotnik R. (2018) Natural dyeing and UV protection of plasma treated cotton, *The European Physical Journal D*, 72(41), <https://doi.org/10.1140/epjd/e2017-80680-9>
- Haddar, W., Baaka, N., Meksi, N., Ticha, M., Guesmi, A., Mhenni, M.F. (2015). Use of ultrasonic energy for enhancing the dyeing performances of polyamide fibers with olive vegetable water, *Fibers and Polymers*, 16(7), 1506-1511.
- Haddar, W., Baaka, N., Meksi, N., Elksibi, I., and Mhenni, M. F. (2014). Optimization of an ecofriendly dyeing process using the wastewater of the olive oil industry as natural dyes for acrylic fibres, *Journal of Cleaner Production*, 66, 546-554.
- Haji, A., Nasiriboroumand M., and Qavamnia S. S. (2018). Cotton Dyeing and Antibacterial Finishing Using Agricultural Waste by an Eco-friendly Process Optimized by Response Surface Methodology, *Fibers and Polymers*, 19(11), 2359-2364.
- Haji, A., Nasiriboroumand M., and Qavamnia S. S., (2018). The use of D-optimal design in optimization of wool dyeing with Juglansregia bark, *Industria Textila*, 69(2), 104-110.
- Haji, A., Qavamnia, S.S., and Bizhaem, F.K. (2016). Optimization of oxygen plasma treatment to improve the dyeing of wool with grape leaves. *Industria Textila*, 67 (4), 244-249.
- Hou, X, Chen X, Cheng Y, Xu H, Chen L and Yang Y (2013), Dyeing and UV-Protection Properties of Water Extracts from Orange Peel, *Journal of Cleaner Production*, 52, 410-419.
- <https://sourcingjournal.com/topics/raw-materials/archroma-launches-fully-traceable-dyes-made-natural-waste-td-20547/> (10.06.2018)
- Hwang E.K., Lee Y.H., and Kim H.D. (2008). Dyeing, fastness, and deodorizing properties of cotton, silk, and wool fabrics dyed with gardenia, coffee sludge, Cassia tora. L., and pomegranate extracts, *Fibers and Polymers*, 9(3), 334-340.
- İşmal, Ö.E., Yıldırım L. (2012). Almond shell as a natural colorant, *Indian Journal of Fibre&Textile Research*, 37(4), 358-363.
- İşmal, Ö.E., Özdoğan E., Yıldırım L. (2013). An alternative natural dye, almond shell waste: effects of plasma and mordants on dyeing properties, *Coloration Technology*, 129(6), 431-437.
- İşmal, Ö.E. (2014). A route from olive oil production to natural dyeing: valorisation of prina (Crude olive cake) as a novel dye source, *Coloration Technology*, 130(2), 147-153.
- İşmal, Ö.E., Yıldırım L., Özdoğan E. (2014). Use of almond shell extracts plus biomordants as effective textile dye, *Journal of Cleaner Production*, 70(1), 61-67.,
- İşmal, Ö.E., Yıldırım L., Özdoğan E., (2015). Valorisation of almond shell waste in ultrasonic biomordanted dyeing: alternatives to metallic mordants, *The Journal of The Textile Institute*, 106(4), 343-353.
- İşmal, Ö. E., (2016). Patterns from Nature: Contact Printing, *Journal of the Textile Association*, 77(2), 81-91.
- İşmal, Ö. E. (2017). Greener natural dyeing pathway using a by-product of olive oil: prina and biomordants, *Fibers and Polymers*, 18(4), 773-785.
- İşmal, Ö.E., Yıldırım L. (2019). "Metal mordants and biomordants". In Shahid ul-Islam - Bhupendra Singh Butola (Ed.) , *The Impact and Prospects of Green Chemistry*

- for *Textile Technology* (p.57-82), England: Elsevier, Woodhead Publishing,
- Jia, Y., Liu, B., Cheng, D., Li, J., Huang, F., and Lu, Y. (2017). Dyeing characteristics and functionability of tussah silk fabric with oak bark extract. *Textile Research Journal*, 87, 1806-1817.
- Kadam, S., Sharma, A., Islam, S., Bramhecha, I., and Sheikh, J. (2019). Utilization of rice straw as a source of biomolecules for sustainable multifunctional finishing via a vis dyeing of wool, *Journal of Natural Fibers*, DOI: 10.1080/15440478.2019.1581120
- Kadolph S. J., Casselman K. D. (2004). In the bag: contact natural dyes, *Clothing and Textiles Research Journal*, 22 (1/2), 15-21.
- Kamel M.M., El-Shishtawy R.M., Yussef B.M., and Mashaly H. (2005). Ultrasonic assisted dyeing: III. Dyeing of wool with lac as a natural dye, *Dyes and Pigments*, 65(2), 103-110.
- Kamel, M., Helmy, H.M., El Hawary, N.S. (2009). Some studies on dyeing properties of cotton fabrics with *Crocus Sativus* (saffron flowers) Using an Ultrasonic Method, *AUTEX Research Journal*, 9(1), 29-35.
- Kampeerappun P., Phattarattigul, T., Jitrong S., and Kullachod D. (2010). Effect of chitosan and mordants on dyeability of cotton fabrics with *Ruellia tuberosa* Linn., *Chiang Mai Journal of Science*, 38(1), 95-104.
- Kanchana, R., Fernandes, A., Bhat, B., Budkule, S., Dessai, S., and Mohan, R. (2013). Dyeing of textiles with natural dyes-an eco-friendly approach, *International Journal of ChemTech Research*, 5(5), 2102-2109.
- Karaboyacı, M., Uğur, Ş. (2014). Ecological wool dyeing with pulps of lavender, broom, and red wine, *The Journal of The Textile Institute*, 105(8), 821-827.
- Kato, H., Hata, T., Tsukada, and M., (2004). Potentialities of natural dyestuffs as antifeedants against varied carpet beetle, *Anthrenus verbasci*, *Japan Agricultural Research Quarterly*, 38, 241-251.
- Kayahan E., Karaboyacı, M. (2014). Melastan elde edilen boyarmadde ile ekolojik yün boyama, *Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi*, 8(1), 8-22.
- Kayahan E., Karaboyacı, M., Dayık M. (2016). Bitkisel atıklar kullanılarak yün, pamuk ve rejenere soya lifleri için ekolojik boyama, *Tekstil ve Mühendis*, 23(102), 112-125.
- Kerkeni, A., Behary, N., Perwuelz, A., and Gupta, D. (2012). Dyeing of woven polyester fabric with curcumin: effect of dye concentrations and surface pre-activation using air atmospheric plasma and ultraviolet excimer treatment. *Coloration Technology*, 128, 223-229.
- Khan A.A., Iqbal N., Adeel S., Azeem M., Batool F., and Bhatti I.A. (2014). Extraction of natural dye from red calico leaves: gamma ray assisted improvements in colour strength and fatness properties, *Dyes and Pigments*, 103, 50-54.
- Kumaresan, M., Palanisamy, P.N., and Kumar, P.E. (2011). Application of ecofriendly natural dye on silk using combination of mordants, *International Journal of Chemistry Research*, 2 (1), 11-14.
- Lee Y.H., Hwang E.K., Baek Y.M., and Kim H.D. (2015). Deodorizing function and antibacterial activity of fabrics dyed with gallnut (*Galla Chinensis*) extract, *Textile Research Journal*, 85(10), 1045-1054.
- Lee Y.H., Hwang E.K., Baek Y.M., Lee M.S., Lee D.J., Jung Y.J., and Kim H.D. (2013). Deodorizing and antibacterial performance of cotton, silk and wool fabrics dyed with *Punica granatum* L. extracts, *Fibers and Polymers*, 14(9), 1445-1453.
- Lee, J.J., Lee, H.H., Eom, S.I., Kim, J.P., (2001). UV absorber aftertreatment to improve lightfastness of natural dyes on protein fibres, *Coloration Technology*, 117, 134-138.
- Lee, Y.H., Hwang, E.K., Jung, Y.J., Do, S.K., and Kim, H.D. (2008). Dyeing and deodorizing properties of cotton, silk, wool fabrics dyed with *Amur Corktree*, *Dryopteris crassirhizoma*, *Chrysanthemum boreale*, *Artemisia* extracts, *Journal of Applied Polymer Science*, 115, 2246-2253.
- Lijuan, W., Jian, L., and Hao, F. (2009). Dyeing of flax fabric with natural dye from chestnut shells, *Pigment & Resin Technology*, 38(6), 347-352
- Mathur, J.P., Gupta, N.P. (2003). Use of Natural Mordant in Dyeing of Wool, *Indian Journal of Fibre and Textile Research*, 3, 28, 90-93.
- Meksi, N., Haddar, W., Hammami, S., and Mhenni, M.F. (2002). Olive mill wastewater: A potential source of natural dyes for textile dyeing. *Industrial Crops and Products*, 40, 103-109.
- Mohamed A. S. (2010). An Economical Dyeing Process For Cotton, Polyester and Cotton/Polyester Blended Fabrics, *Journal of Textile Apparel, Technology and Management*,

- 6(4), 1-11.
- Molakarimi, M., Khajeh Mehrizi, M., and Haji, A. (2016). Effect of plasma treatment and grafting of β -cyclodextrin on color properties of wool fabric dyed with Shrimp shell extract, *The Journal of The Textile Institute*, 107(10), 1314-1321.
- Moussa, I., Baaka, N., Khiari, R., Moussa, A., Mortha, G., and Mhenni, M. F. (2018). Application of Prunus amygdalus by-products in eco-friendly dyeing of textile fabrics, *Journal of Renewable Materials*, 6(1), 55-67.
- Nateri, A. S., Hajipour, A., Dehnavi, E., and Ekrami, E., (2014). Colorimetric Study on Polyamides Dyeing With Weld and Pomegranate Peel Natural Dyes, *Clothing and Textiles Research Journal*, 32, 2, 124-135.
- Naz S., Bhatti I.A., and Adeel, S. (2011). Dyeing properties of cotton fabric using un-irradiated and gamma irradiated extracts of Eucalyptus camaldulensis bark powder, *Indian Journal of Fibre and Textile Research*, 36(2), 132-136.
- https://www.oeko-tex.com/en/business/certifications_and_services/ots_100/ots_100_limit_values/ots_100_limit_values.xhtml
- Oktav, M., Baydar, H., Akar E. (2013). Katyonikleştirilmiş Pamuklu Kumaşın Gül Posası ile Doğal Boyanması ve Haslık Özelliklerinin İncelenmesi, *Erciyes Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 29 (3), 213-219.
- Oyervides, L.M., Oliveira, J., Gallagher, M. S., Zavala A. M., and Montanez, J. C. (2017). Assessment of the dyeing properties of the pigments produced by Talaromyces spp., *Journal of Fungi*, 3(3), 38, 1-9.
- Önal, A., Yılmaz, M., and Eser F. (2018). Use of Fermented Dough Extract in The Dyeing of wool Fabrics, *Indian Journal of Fibre and Textile Research*, 43, (1), 132-135.
- Özgüney A. T., Seçim P., Demir A., Gülümser, T., Özdoğan E. (2015). Ecological printing of madder over various natural fibres, *Tekstil ve Konfeksiyon* 25(2), 166-171.
- Park, Y., Koo, K., Kim, S., and Choe, J. (2008). Improving the colorfastness of poly(ethylene terephthalate) fabrics with the natural dye of Caesalpinia sappan L. Wood extract and the effect of chitosan and low-temperature plasma, *Journal of Applied Polymer Science*, 109, 160-166
- Park, J.H., Gatewood, B.M., and Ramaswamy, G.N. (2005). Naturally occurring quinones and flavonoid dyes for wool: insect feeding deterrents, *Journal of Applied Polymer Science*, 98(1), 322-328.
- Pisitsak, P., Tungsombatvisit, N., and Singhanu, K. (2018). Utilization of waste protein from Antarctic krill oil production and natural dye to impart durable UV-properties to cotton textiles, *Journal of Cleaner Production*, 174, 1215-1223.
- Purwar, S. (2016). Application of natural dye on synthetic fabrics: A review, *International Journal of Home Science*, 2(2), 283-287.
- Ren, R., Gong, J., Fu, R., Zhang J., Fang, K., and Liu X. (2018) Antibacterial dyeing of silk with prodigiosins suspension produced by liquid fermentation, *Journal of Cleaner Production*, 201, 648-656
- Repon, R., Al Mamun, A., and Islam, T. (2016). Eco-friendly cotton coloration using Banana (Musa Sapientum) waste: Optimization of Dyeing Temperature, *Universal Journal of Engineering Science* 4(1),14-20.
- Rungruangkitkrai, N., Tubtimthai, N., Cholachatpinyo, A., Mongkholrattanasit, R. (2012). UV protection properties of wool fabric dyed with eucalyptus leaf extract by the padding techniques, *RMUTP international conference: textiles and fashion*, Bangkok, Tayland.
- Sajeda T., Haji A., Mehrizic M.K., and Boroumand M. N. (2018). Modification of wool protein fiber with plasma and dendrimer: Effects on dyeing with cochineal, *International Journal of Biological Macromolecules*, 107, 642-653.
- Salah, S. M. (2012). Antibacterial Activity and UV Protection Property of Some Egyptian Cotton Fabrics Treated with Aqueous Extract from Banana Peel, *International Journal of Clothing Science*, 1 (1),1-6.
- Sarkar, A.K. (2004). An evaluation of UV protection imparted by cotton fabric dyed with natural colorants, *BMC Dermatology*, 4:15, 1-8.
- Savvidis G, Zarkogianni M, Karanikas E, Lazaridis N, Nikolaidis, Tsatsaroni E. (2012). Digital and conventional printing and dyeing with the natural dye annatto: optimisation and standardisation processes to meet future demands, *Coloration Technology*, 129, 55-63.
- Shabbir, M, Rather, L. J., Mohammad, F. (2018). Economically viable UV-protective and antioxidant finishing of wool fabric dyed with Tagetes erecta flower extract: Valorization of marigold, *Industrial Crops & Products*, 119, 277-282.
- Shahidi S., Wiener J. and Ghoranneviss M. (2013). "Surface modification methods for improving the dyeability of textile fabrics". In: Günay, M. (Ed.), *Eco-Friendly Textile Dyeing and Finishing*, IntechOpen, DOI: 10.5772/53911,

- http://cdn.intechopen.com/pdfs/41409/InTech-Surface_modification_methods_for_improving_the_dyeability_of_textile_fabrics.pdf.
- Shahidi S., Wiener J., and Motaghi Z. (2009). Application of Low Temperature Plasma on Dye Ability of Wool with Madder, *Iranian Physical Journal*, 3(2), 17-23.
- Shahidi, S. (2016). Antibacterial Efficiency of Mordant-Treated Cotton and Polyamide Fabrics, Before and After Dyeing, *Journal of Natural Fibers*, 3(5), 507-519.
- Shakyawar, D.B., Raja, A.S., Kumar, A., Pareek, P.K. (2015). Antimoth finishing treatment for woollens using tannin containing natural dyes, *Indian Journal of Fibre and Textile Research*, 40(2), 200-202.
- Sharma, D., Gupta, C., Aggarwa S., and Nagpal, N. (2012). Pigment extraction from fungus for textile dyeing, *Indian Journal of Fibre and Textile Research*, 37(1), 68-73.
- Singh, R., Jain, A., Panwar, S., Gupta, D., and Khare, S.K. (2005). Antimicrobial activity of some natural dyes, *Dyes and Pigments*, 66, 99-102.
- Singh, S.V., Purohit, M.C. (2012). Applications of eco-friendly natural dye on wool fibers using combination of natural and chemical mordants, *Universal Journal of Environmental Research and Technology*, 2 (2), 48-55.
- Singh, S.V., Purohit, M.C. (2014). Evaluation of colour fastness properties of natural dye extracted from *Symptococ racemosa* (Lodh) on wool fibres using combination of natural and synthetic mordant, *Indian Journal of Fibre and Textile Research*, 39, 97-101.
- Sivakumar, V., Rani, K., Kumari, M. (2017). Efficient extraction of natural dye from red sandal wood (*Pterocarpus Sandalinus*) using ultrasound, *International Wood Products Journal*, 8(1), 6-9.
- Souissi, M., Guesmi, A., and Moussa, A. (2018). Valorization of natural dye extracted from date palm pits (*Phoenix dactylifera*) for dyeing of cotton fabric. Part 2: Optimization of dyeing process and improvement of colorfastness with biological mordants, *Journal of Cleaner Production*, 204, 1143-1153.
- Sricharussin W., Ree-iama P., Phanomchoenga W., and Poolperm S. (2009). Effect of Enzymatic Treatment on the Dyeing of Pineapple Leaf Fibres with Natural Dyes, *Science Asia*, 35, 31-36.
- Teli, M. D., Pandit P. (2017). Novel method of ecofriendly single bath dyeing and functional finishing of wool protein with coconut shell extract biomolecules, *ACS Sustainable Chemistry and Engineering*, 5 (9), 8323-33.
- Teli, M.D., Sheikh, J., and Shastrakar, P. (2013). Exploratory investigation of chitosan as mordant for eco-friendly antibacterial printing of cotton with natural dyes, *Journal of Textiles*, 1-6.
- Tuli, H.S., Chaudhary, P., Beniwal, V., and Sharma, A.K. (2015). Microbial pigments as natural color sources: current trends and future perspectives, *Journal of Food Science and Technology*, 52, 4669-4678.
- Uddin, M.G. (2015). Extraction of eco-friendly natural dyes from mango leaves and their application on silk fabric. *Textiles and Clothing Sustainability*, 1(7), 1-8.
- Vankar, P. S., Shanker R. (2008). Ecofriendly Ultrasonic Natural Dyeing of Cotton Fabric with Enzyme Pretreatments, *Desalination*, 230, 62-69.
- Vankar, P. S., Shanker R., Dixit, S., Mahanta, D. (2009). Sonicator Dyeing of Cotton, Wool and Silk with the Leaves Extract, *Journal of Textile and Apparel Technology and Management*, 6, 1-11.
- Vankar, P.S., Shanker R., and Avani, V. (2007). Enzymatic Natural dyeing of cotton and silk fabrics without metal mordants, *Journal of Cleaner Production*, 15, 1441-1450.
- Vankar, P.S., Shanker R., Mahanta D., and Tiwari S.C. (2008). Ecofriendly Sonicator Dyeing of Cotton with *Rubia cordifolia* Linn. using biomordant, *Dyes and Pigments*, 76, 207-212.
- Vuthiganond N., Nakpathom M., Mongkhorrattanasit R. (2018). Metal-free Dyeing of Cotton Fabric Using Mangrove Bark Polyphenols via Azoic Dyeing, *Fibers and Polymers*, 19(12), 2524-2532.
- Yıldırım, L., İşmal, Ö.E. (2017). Tasarıma Ekolojik Bir Yaklaşım: Atık Biyomateryalle Renklendirilmiş Çocuk Giysileri. Akdeniz Üniversitesi, II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu, Doğal Boya Sempozyumu-Çalıştay-Sergisi.
- Yıldırım, L., İşmal, Ö.E. (2019). Banana Peel in Dyeing of Polyamide/Elastane Blend Fabric, *Research Journal of Textile and Apparel*, 23(2), 124-133. DOI: 10.1108/RJTA-07-2018-0043.
- Yin, Y., Jia, J., Wang, T., Wang, C. (2017). Optimization of natural anthocyanin efficient extracting from purple sweet potato for silk fabric dyeing, *Journal of Cleaner Production*, 149, 673-679.

- Zhao, Q., Feng, H., and Wang, L. (2014) . Dyeing properties and color fastness of cellulase treated flax fabric with extractives from chestnut shell, *Journal of Cleaner Production* 80, 197-203.
- Zhou, C. E., Zhang, Q., and Kan, C. W. (2019). A study of behavior of sesame dyeing on nylon, *AATCC Journal of Research*, 6 (1), 21-28.
- Zhou,Y., Zhang, J., Tang, R.C., and Zhang, J. (2015). Simultaneous dyeing and functionalization of silk ith three natural dyes, *Industrial Crops and Products*, 64, 224-232.
- Zuber, M., Adeel, S., Rehman, F., Anjum, F., Muneer M., Abdullah, M., and Zia K. M. (2019). Influence of microwave radiation on dyeing of bio-mordanted silk fabric using neem bark (*Azadirachta indica*)-based tannin natural dye, *Journal of Natural Fibers*, DOI: 10.1080/15440478.2019.1576569

Cyrano De Bergerac: Rebecca Dautremer'in “Cyrano” İllüstrasyonlarında Karakter Betimlemeleri*

Tülay KAYABEKİR*

Kayabekir, T. (2019). Cyrano'nun resimli albümü: Rebecca Dautremer'in Cyrano illüstrasyonlarında karakter betimlemeleri, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s. 59-68

Derleme makale / Review article

Özet

Cyrano De Bergerac, Edmund Rostand tarafından yazılmış 1897'de ilk gösterimi yapılmış tiyatro eseridir. “Cyrano” resimli kitabı ise bu eserin resimli uyarlaması olarak tanımlanabilir. Rebecca Dautremer ve Tai-Marc Le-Thanh'ın “Cyrano” kitabı illüstrasyon ve edebiyatın birlikteliğini ve uyumunu yansıtan önemli bir eser olarak gösterilebilir. Çünkü bir çok unsuru ideal bir şekilde bir araya getiren zengin bir yaklaşımla ele alınarak izleyiciye sunulmuştur. Bu resimli kitap özellikle karakterlerin betimlenişinde Japon kültürünün tamamlayıcı geleneksel unsurlarının kullanılması açısından dikkat çekmektedir. Dautremer, bir çok bileşeni kendi sanat anlayışı çerçevesinde uyumlu bir araya getirerek, hem karakterlerin hem de karakterler arasındaki farklılıkları illüstrasyonlarında çözüme ulaştırmıştır. Dolayısıyla karakterler arasındaki farklılıkları belirlemek ve bunların karakter betimlemelerine nasıl yansıtıldığını değerlendirmek süreci anlamak açısından önemlidir. Bu anlamda çalışma, oyunun ana karakterlerinin tasarımında ayırt edici özelliklerin ve buna ilişkin göstergelerin nasıl yorumlandığı ve tasarıma nasıl yansıtıldığı üzerinedir. Bu bağlamda bir karakterin temel yapısı olan fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik özellikleri dikkate alınarak incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Cyrano, İllüstrasyon, Karakter Betimlemeleri

Cyrano De Bergerac: Character Descriptions in Rebecca Dautremer's “Cyrano” Illustrations

Abstract

Cyrano de Bergerac is the first theatrical work written by Edmund Rostand in 1897. Rebecca Dautremer and Tai-Marc Le-Thanh's “Cyrano” can be cited as an important work reflecting the unity and harmony of illustration and literature. Because it is presented to the audience with a rich approach that brings together a lot of elements in an ideal way. This illustrated book draws attention to the use of traditional elements of Japanese culture, especially in character depictions. Dautremer combines many components with harmony within his own understanding of art to solve both the differences between the characters and the characters in his illustrations. Therefore, it is important to understand the process of identifying differences between characters and evaluating how they are reflected in character descriptions. In this sense, the study is about how distinguishing features and related indicators are interpreted in the design of the main characters of the game and how they are reflected in the design. In this context, the basic structure of a character's physiological, psychological and sociological characteristics are examined by taking into account.

Keywords: Cyrano, Illustration, Character Descriptions

Giriş

Çalışmanın konusu, eğer anlam açıksa hangi sanatsal dilde ve üslupta olursa olsun metnin anlattığı şeyin görsel algılanışı, yeniden sunumu ve her kültürde algılanması gerçeği ile ilgilidir. Tıpkı bir eserin bir dilden başka bir dile çevrilirken farklı kültürlerle uyarlamasında mevcut sosyokültürel kuramlaştırmalara yer verildiği gibi, metne bağlı çizimlerin ya da resimlemelerin tasarlanması da belli başlı sanatsal ve kuramsal işlem sürecine bağlıdır. Çünkü metnin anlamının başka bir dile aktarımı alıcıların anlamı algılamalarını hedefler. Böyle düşünüldüğünde yazınsal bir yapının anlamsal olarak görselleştirilmesi dilin diğer hedef dile tercümesi gibi düşünülebilir.

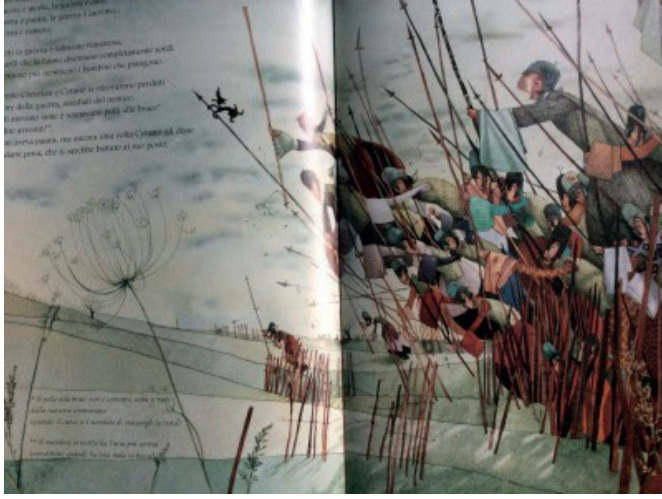
Bir yazınsal eserin görselleştirilmesi sadece sanatçının üslup ve anlayışıyla değil aynı zamanda çağın görsel algısı, sanat anlayışı ve kültürel farklılıklar açısından bir yeniden sunumu ya da “eserin başka bir esere dönüşmesi” olarak değerlendirilebilir. Bir sanatçının eserinin başka bir sanatçı tarafından başka bir esere dönüştürmesi ve bunun her çağda yeni bir sanatçıyla başkalaşması sonsuz bir yeniden sunum ya da esere dönüşüm döngüsünü yaratmaktadır. Rebecca Dautremer, *Cyrano* resimli kitabıyla buna örnek olarak gösterilebilecek sanatçılardan biridir. Bu resimli kitap, bir çok bileşenin sanatsal ve teknik uygulamalarla bir araya getirildiği önemli bir çalışmadır. Araştırmaya konu olma sebebi ise karakterler arasındaki farklılıkların görselleştirme sürecini anlamak ve değerlendirmektir. Bu değerlendirme karakteri oluşturan fiziksel, psikolojik ve sosyolojik özellikler göz önüne alınarak yapılmıştır.

“Cyrano” Rebecca Dautremer’in Resimli Kitabı
Cyrano’nun resimli kataloğu, Edmund Rostand’ın *Cyrano de Bergerac* (Rostand, 1897) adlı oyununun resimli uyarlamasıdır. Rebecca Dautremer ve Tai Marc Le-Thanh’in ortak çalışması sonucunda yaratılan bu resimli kitap, yazar ve illüstratörün işbirliğini yansıtan önemli bir çalışmadır (Resim 1-2)



Resim.1-2 “Cyrano” Tai-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005). Ön ve Arka Kapak

Resimli kitapta dikkat çekici bir çok unsur bulunmakla birlikte en dikkat çekici olanı, bu eserin Japon kültürü ile yeniden yorumlanmış ve yaratılmış olmasıdır. Eser 17.yüzyıl Fransası yerine klasik Japonya’da konumlandırılmıştır. “Özellikle karakterlerin geleneksel kimonoları, bellerine bağladıkları kalın kuşaklar, Japon zırhı ve ahşap ayakkabıları, bizi büyük ölçüde Ortaçağ Japonya’sına götürüyor. Ayrıca bütün resimlemelerde ki mekan kurgusunda kullanılan görsel unsurlar da bizi bu feodal çağa taşıyor” (Caminos,2016, s.14). Ayrıca bu anlamda karakterlerin fiziksel ve duygusal özelliklerinden kaynaklanan farklılıkların yine bu kültür çerçevesinde çözümlenmesi de diğer dikkat çekici konudur. Eserin ana karakterleri Cyrano ve De Guiche’nin portre betimlemelerinde kullanılan dövmeler ayırt edici unsurlar olarak tasarımda kullanılmıştır. “Ana karakterin bu zamansal ve mekânsal yabancılaşmaya rağmen son derece doğal bir unsur haline getirilmesinin şiirsel ve melankolik etkilerine kapılmamak mümkün değil. Dautremer bizi aslında iyi bilinen ama aynı zamanda tamamen farklı bir hikayeye taşımayı başarıyor” (Caminos, 2016, s.33). Bunu kitabın tamamında hem karakterlerin hem de onları çevreleyen mekânsal bağlamın birbiriyle uyumunda görmek oldukça mümkündür (Resim-3).



Resim.3 "Cyrano" Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Edmond Rostand bir oyun yazmıştır. Bu oyunun kahramanları psikolojik ve biyolojik yapısıyla onu oluşturan ve etkileyen sosyolojik etkenlerle birlikte bir kurgu içerisinde verilmektedir. "Yazar, yaşam gerçeğinden yola çıkarak sahneye getirdiği insanı, yaşamdaki benzerlikleri göz önünde bulundurarak seçer... Yazarın anlatmak istediği söze uygun, kurgusuna hizmet eden karakter özellikleri bir araya getirilerek uygun kişileştirme özellikleri belirlenir..." (Sevim, 2010,s.1). Bu özellikler görselleştirme sürecinde de illüstratöre hizmet eder. Yazarın yarattığı karakter illüstratörün betimlemesinde gözle görülebilir bir boyut kazanır. "Dautremer'in betimlemesi oryantalez'e edilmiş özellikleri ile gerçeklik ve fantezinin tam ortasında son derece zarif bir şekilde yazarın tasvirinin sanatsal yansımasıdır. Minimalist olduğu kadar detaylarla betimlenmiş görüntüler masalsı bir etki yaratmaktadır" (Caminos, 2016, s.17). Gereksiz ayrıntılardan uzak ama okuyucuya anlamı iletmek için tasarlanmış bir dile sahiptir. Güçlü karakterler ve metin arasındaki etkileşimin uyumu önem kazanır. Bunu daha da genişleten ve geliştiren nokta karakterlerin tasarımındaki duygusu ve konumudur. (Resim-4).



Resim.4 "Cyrano" Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Cyrano koca burunlu, kocaman gururlu, çok aşık bir kılıç ustasıdır. Gururu burnu kadar büyük olan Cyrano, kuzeni Roxane'a aşkı bu yüzden söyleyememiştir. Roxane ise Cyrano'nun emrindeki Christian'a aşığıdır. Bu konuda ona yardıma hazır olan Cyrano Roxane'a duyduğu aşk için yazdığı mektubu Christian'a verir. Bu durumu fırsat olarak görünce itiraf edemediği aşkı mektup sayfalarında, perde arkalarında ve karanlıklar ardında bu yakışıklı genç aracılığıyla aktarmaya başlar. Öylesine aşığıdır ki Roxane'ın mutluluğu için iki aşığın evlenmelerine yardım eder. Ancak bunu öğrenen De Guiche her şeyi alt üst eder. Cyrano ve Christian'ı cepheye gönderir. Daha ilk çarpışmada vurulan Christian ölür. Aradan on beş yıl geçer. Roxane manastıra kapanmıştır. Her hafta hiç aksatmadan onu ziyarete giderken ağır bir şekilde yaralanan Cyrano ölmek pahasına Roxane'ın yanına ulaşır. Yıllar önce Christian'ın yazdığı ve üzerinden çıkan mektubu okurken Roxane her şeyi anlar ama artık çok geçtir.

Yöntem

Bu çalışmada metne bağlı karakter betimlemelerinin değerlendirilmesi yapılmıştır. Çalışma, Edmond Rostand'ın *Cyrano De Bergerac* adlı eserinin resimli uyarlaması olan *Cyrano* adlı resimli kitabında yer alan karakter betimlemeleriyle sınırlıdır. Bu çerçevede değerlendirme bir karakterin temel yapısı olan fiziksel, psikolojik ve sosyolojik boyutları dikkate alınarak yapılmıştır. Bu açıdan araştırma betimseldir. "Betimlemeli çalışmalar genelde verilen bir durumu aydınlatmak, standartlar doğrultusunda değerlendirmeler yapmak ve olaylar arasında olası ilişkileri ortaya koymak için yürütülür (Çepni, 2007, s.33).

Temel Özellikleriyle Kişileştirme ve Cyrano'da Kişileştirme Kurgusu

Hamzah (1985), bir karakterin temel yapısının üç boyuta sahip olduğunu belirtir. Bu boyutları fiziksel, sosyolojik ve psikolojik olarak ifade eder. Bu boyutlar insanların farklı özelliklerini ortaya koymaktadır. Çünkü "Kişilik, bireyin davranışının altını çizen biyolojik, psikolojik ve sosyolojik faktörlerin organizasyonudur. Bir bireyin, kaynakları ne olursa olsun, başka birinden farklı davrandığı, alışkanlıklar, tutumlar ve diğer özelliklerden oluşur" (Hamzah:1985:107, Akt:Mulyawan, 2015, s.9).

Bu özelliklerin hepsi bütünlük ve etkileşimli bir ilişki içerisinde gelişir. Psikolojik özellikler karakterin fiziksel özelliklerini ve sosyal ortamdaki duruşunu belirler. Fiziksel görünüm ile psikolojik davranış arasında her zaman bir ilişki vardır ve bunlar karakterin kişiliği hakkında bilgi verir. Bir karakterin fiziksel görünümü ve davranışları onun iç dünyasını yansıtmaktadır. Bu, karakterin duruşunu ve hareketlerini belirleyen psikolojik ve sosyolojik nedenleri anlamak için önemlidir. Bu özellikler karakterler arasındaki farklılıkların tasarlanmasında ve değerlendirilmesinde önemli ip uçları sunmaktadır. Dolayısıyla sözel olarak yaratılmış karakterler arasındaki farklılıkların görsel olarak nasıl yorumlandığı ve tasarıma nasıl yansıdığı bu üç boyutlu bağlamda (fiziksel, psikolojik ve sosyolojik) ele alınabilir. Çünkü karakterin üç boyutlu yönü olarak bilinen bu özellikler karakterlerin niteliklerini belirlemede çok önemli veriler sunmaktadır.

Edebi metinlerde karakter, kendine has yapısıyla hem etrafındaki kişileri hem de olayların gelişimini belirleyen kahraman olarak tanımlanmaktadır. Karakter ayrıca "kurgunun ana öğelerini harekete geçiren ve bu öğeler arasında organik bir bağ kurulmasını sağlayan dinamik" (Stevick, 2004, s.162) olarak da tanımlanır. Sadece oyun içindeki dinamikleriyle değil aynı zamanda izleyiciyi de içine alan duygusal tarafıyla da organik bağ kurar. Çünkü "hem fiziksel görünümü hem de duygusal dünyası ile aslında gerçek bir kişinin neredeyse bütün özelliklerini gösterecek biçimde yaratılmışlardır" (Nieminen, 2017, s.32). Bu nedenle, bir karakterin görünüşünün, yazarın yarattığı ve algılanmasını istediği kişiliğe işaret etmesi önemlidir. Aynı şekilde yazarın tasviri ile illüstratörün tasviri arasındaki ilişki üç boyutlu özellikler ve çok boyutlu bileşenlerle ilişkilendirilebilir. Çünkü karakterlerin fiziksel, psikolojik ve sosyolojik özelliklerinin çözümlenmesi ve görsel boyuta etki-

leşimli bir şekilde taşınması sözlü tasvirle görsel tasvir arasındaki anlamsal ilişkinin kurulmasını sağlayan temeli oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle yazarın yarattığı kurmaca düzen içerisinde varlığı ile olayların gelişimini belirleyen karakterler, görsel olarak betimlenirken, kişileştirme özellikleri bu kez tasarım unsurlarıyla çözüme ulaştırılır.

Dolayısıyla resimli kitaptaki karakterler arasındaki ayırt edici fiziksel, duygusal ve sosyolojik özelliklere ilişkin göstergelerin belirlenmesinde bu işleyiş ölçüt olarak kullanılabilir. Bu anlamda görsel tasarım sürecinde izlenen yol metinde yazılı olana yani aslına bağlıdır. Ancak önemli olan nokta sanatçının metne sadık kalarak birebir tekrarlamaya düşmeden hem kendi karakterine hem de metin karakterine sağladığı katkıdır. Bu anlamda Rebecca Dautremer'in karakter betimlemelerinin değerlendirilebilmesi için ana karakterlerin kişilik özellikleri ve aralarındaki farklılıklar bu üç boyut çerçevesinde belirlenmeye çalışılmıştır. Bu sebeple "...öyküde yer alan kişilerin karakterleri arasında zıtlıklar olması ve bu kişilerin aynı durum karşısında değişik tepkiler göstermeleriyle oluşturulur ama bunun tamamlayıcısı olarak da kişilerin görünüm ve davranışlarının ayrıntılarıyla yansıtılması gerekir" (Sözen: 2009, s. 88). Bu anlamda oyunda vurgulanan karakterler arasındaki zıtlıklar, illüstrasyonlardaki ayırt edici çözümlerinin dayanak noktasını oluşturmaktadır. Karakterler arasındaki kişilik özellikleri her bir karakterin fiziksel, psikolojik ve sosyolojik yapısı incelenerek oluşturulmuştur. Fiziksel, psikolojik ve sosyolojik açıdan yapılan incelemeye göre, oyun, dış görünüş ve iç güzellik arasındaki farkları vurgulayan bir dizi olayları içermektedir.

Oyundaki vurgunun çoğu fiziksel görünüm ve içsel değerler arasındaki tezatlık kullanılarak yaratılmıştır. Cyrano ile diğer iki karakterler arasındaki farklılıklar fiziksel ve psikolojik özellikler çerçevesinde yoğunlaşmaktadır. Cyrano fiziksel olarak her iki karakterden de çirkindir. Ancak psikolojik ve sosyolojik olarak Christian'dan daha fazla De Guiche ile eşit konumda özelliklere sahiptir. Psikolojik olarak Cyrano ve Christian olumlu bir karakterken De Guiche olumsuz bir karakter olarak betimlenmiştir. Cyrano ve De Guiche kendine güvenen bir karakter olarak betimlenirken Christian kendine güvenmeyen bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Sosyolojik açıdan Cyrano ve De Guiche birbirlerine yakın özelliklere sahipken Christian bu anlamda daha tecrübesiz konumdadır. Roxane ise tüm bu çatışmalardan habersiz sadece duygusal olarak aşkına karşılık aramaktadır. Roxane fiziksel olarak genç ve güzel bir kız-

dır. Kendine güvenen entelektüel bir karakterdir. Bu anlamda illüstrasyonlarda karakterler arasındaki ayırt edici kişilik özellikleri Tablo1 ve Tablo 2'de gösterilmiştir. Konuya ilişkin yorumlar bir sonraki başlıkta illüstrasyon örnekleriyle ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir.

Tablo 1. Ana Karakterleri Oluşturan Kişilik Özellikleri

	Cyrano	De Guiche	Christian	Roxane
Fiziksel Özellikler	30-35 Yaşlarında Erkek, Çirkin, Atletik Yapılı, Normalden Uzun bir Burnu var.	30-35 Yaşlarında Erkek, Yakışıklı Atletik Yapılı.	25-30 Yaşlarında Genç Erkek Çok Yakışıklı, Atletik bir Yapıya Sahip.	20 Yaşlarında Genç, Çok Güzel, Siyah Kıvrıkcık Saçlı.
Sosyolojik Özellikler	Kılıç Ustası Samuray, Maddi Durumu İyi, Eğitilmiş, Entelektüel.	Komutan, Maddi Durumu İyi, Eğitilmiş, Entelektüel.	Asker, Komutan, Maddi Durumu İyi, Eğitilmiş, Ancak Tecrübesiz.	Eğitilmiş, Akıllı Son Derece Zeki Ve Entelektüel
Psikolojik özellikler	Olumlu, İyi, Son Derece Kendine Güvenen Ama Burnu Yüzünden Sıkıntı Yaşayan, Dışa Dönük Bir Karakter.	Olumsuz, Kötü, Kendine Güvenen, Dışa Dönük Bir Karakter.	Olumlu, İyi, Kendine Güveni Olmayan, İç Dönük Bir Karakter.	Oldukça Neşeli, Olumlu, İyi, Kendine Güvenen Ve Entelektüel.

Tablo 2. Karakterler Arasındaki Farklılıklar

	Cyrano	De Guiche	Christian	Roxane
Fiziksel Özellikler	Çirkin, Uzun bir burnu var	Yakışıklı	Genç Çok yakışıklı	Genç Çok güzel
Sosyolojik Özellikler	Eğitilmiş	Eğitilmiş	Eğitilmiş	Eğitilmiş
Psikolojik özellikler	Entelektüel Olumlu	Entelektüel Olumsuz	Olumlu	Entelektüel Olumlu
Özellikler	Dışa dönük	Dışa dönük	İç Dönük	Dışa dönük

Karakter Betimlemelerine İlişkin Değerlendirmeler Cyrano De Bergerac

Cyrano, fiziksel olarak atletik ve ideal ölçülerde orta yaşlarına yaklaşmış, açık tenli bir erkektir. En önemli fiziksel özelliği yüzüne göre oldukça büyük ve uzun olan burnudur (Resim-2). Psikolojik olarak, son derece hassas, esprili ve dost canlısı biridir. Şair ruhludur. Sosyolojik açıdan, haksızlıklar karşısında son derece tepkili ve sivri dillidir. Güçlü bir karaktere sahip olduğu için bu tepkisini korkusuzca dile getirebilmektedir. Adalet duygusu tüm davranışlarına yansımaktadır.

Cyrano, eserin ana karakteridir. Burnuyla ilgili olarak oldukça güvensiz biri olarak ifade edilse de aslında bu sadece Roxane'e olan aşkını itiraf etmesine engeldir. Çünkü son derece zeki, güçlü, esprili ve iyi kalpli dost canlısı bir karakterdir. Büyük aşkına rağmen Roxane'in mutluluğu için kıskançlığı bir kenara bırakan ve onu karakterize eden ahlaki davranışı ile dikkat çekmektedir. Dautremer karakterlerin duygusal özelliklerini oldukça anlamlı ve anlaşılır bir şekilde betimleyerek hikayenin duygusal gelişiminin görsel özetini sunmaktadır.

Oyunun temel yapısı tezatlıklarla vurgulanmaktadır. Bu yapı, Dautremer'in illüstrasyonlarında da bu belirgin bir şekilde görülmektedir. Tezatlıkların sahipleri olan karakterler arasındaki ayırt edici özellikler, tasarımlarda sadece duygusal ifadeler yoluyla değil aynı zamanda kıyafetlerindeki renk ve desen gibi ayrıntılarla da vurgulanmıştır. Bu karakterler arasındaki ayırt edici temel özellik "...gerçek sevginin kutsal doğası ile maddi dünyanın kendi kendine hizmet eden doğası arasındaki zıtlıktır. Bu iki uç noktayı temsil eden karakterler Cyrano ve Viscount de Guiche'dir" (Smart,2013).

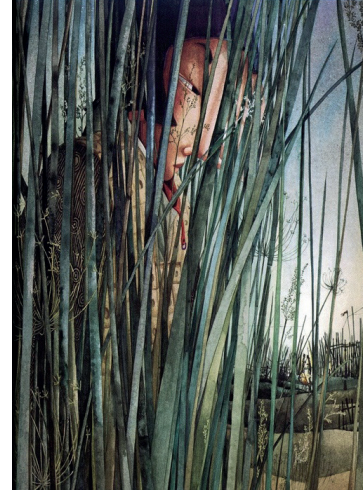
Özellikle ilk anda dikkat çeken ve önemli fiziksel özelliği olan kocaman burnuyla Cyrano oldukça gerçekçi bir şekilde kavramsallaştırmıştır. Dautremer Cyrano'nun normalden büyük olan burnunu bilindik betimlemelerin dışında sivri ve uzun değil tam tersine dairesel bir yapıyla yumuşatarak onun iyi ve güçlü karakterini vurgular biçimde tasarlamıştır. Özellikle burnun üstündeki hafifçe betimlenmiş motif Japon kültürüne uyarlaması yapılan eserdeki tamamlayıcı unsur olarak değerlendirilebilir (Resim 5). Çünkü Cyrano'nun burnundaki sarmal şeklindeki formlar ile Guiche'nin burnunun üzerindeki noktalar klasik Japonya'da Kabuki Tiyatrosunda kullanılan makyaj sanatından alıntılardır. Elbette Dautremer bu anlamda her iki karakteri de birbirinden ayıran çözümsel yaklaşımı geleneksel bir sanatla ilişkilendirerek yapmıştır. Cyrano her zaman toplu siyah saçları, incecik bıyığı, keçi sakalı, küçük ağız ve çekik gözleriyle tasvir edilmiştir. Kıyafeti genellikle içinde küçük dairesel motifleri olan desenli şeritler, uzun mavimsi bir tuniktir. Çok hareketli kollarla betimlenmiş kıyafetin içi kırmızı, dışı ise ince kırmızı kurdelelerle tamamlanmıştır. Pantolonu kompozisyona göre bazen bordo bazen kırmızıdır. Ancak genel olarak silik renklerde tasvir edilmiştir. Cyrano kılıç ustası bir Samuray olarak betimlenmiştir. (Resim-6) da sol tarafta konumlanan Cyrano kendini saldırganlara karşı savunan bir samuray olarak betimlenmiştir. Cyrano'nun kılıçtaki ustalığı

çevik bir hareketle kendini savunma anı ile verilmeye çalışılmış, hareketin şiddeti soluna savrulan çantası ve kıyafetleriyle açıkça betimlenmiştir.



Resim.5-6 "Cyrano" Tai-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Karakterin psikolojik anlamda burnuyla ilişkili olarak yaşadığı komplekslerin illüstrasyona yansıtıldığı en iyi örneklerinden biri Cyrano'nun sazlıkların arasında saklanırken betimlendiği sahnedir. Sahnede önde dikey konumda sazlıklar ve arkasında Cyrano yer almaktadır. Arkada sağ alt köşede yatay konumda derinlik etkisi yaratan alçak tepeler konumlandırılmıştır. Renk aşağıdan yukarı doğru yeşilden maviye ve çok hafif mora doğru değişkenlik göstermektedir. Sazlıkların arkasında konumlandırılan Cyrano her ne kadar çekici olmayan dış görünüşüyle yaşamayı öğrense de aslında hiç bir kadının sevmeyeceğine inandığı burnuyla ilgili olarak duyduğu güvensizlik açıkça ifade edilmiştir. Sazlıklar onun gerçekte nasıl görünmek istediğine dair bir görüntü yaratmaktadır (Resim 7). Dautremer karakterin bu fiziksel sorunuyla ilgili olarak yaşadığı psikolojik durumu özetlemektedir. "Burnu anormal derecede büyük ve grotesk olduğu için, Cyrano, ilişkilerini olumsuz yönde etkileyen ve sonunda hayatını şekillendiren bir aşağılık duygusuyla karşı karşıyadır" (Smart, 2013). Son derece duygusal ve hüznüldür. Oyunda burnu yüzünden yaşadığı hayal kırıklığı ve bununla yaşayan bir ruhun gücünü temsil eden bu karakterin görsel betimlemesi duruş ve bakış açısından metinde tasviri yapılan kahramanla uyum içindedir



Resim.7 "Cyrano" Tai-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

De Guiche

De Guiche, Cyrano'nun hem fiziksel hem de duygusal olarak tam karşıtıdır. Fiziksel olarak, güçlü ve yakışıklıdır. Belirgin şekilde burnu küçüktür. Yüzünde nokta şeklinde dövme vardır. Ancak psikolojik açıdan kötü bir karakterdir. Zengin, gururlu ve karşılıksız sevginin ağırlığını taşıyamayan bu karakter Cyrano ve Christian'ın düşmanıdır. Cyrano ve Christian ne kadar olumlu karakterler ise De Guiche de o kadar olumsuzdur. "De Guiche, hem onur hem de övgüye değer veren ve kendi arzularını yerine getirmek için her şeyi yapabilecek birisidir. Cyrano ise arzularını sorgulayan ve başkalarını mutlu etmek için fedakarlık yapabilen bir karakter çizmektedir" (Smart, 2013). Son derece hırslı ve tehlikelidir. İstediklerini elde etmek için sinsi davranışlar sergilemektedir. Sosyolojik olarak, asker olması sebebiyle elde ettiği gücün farkında biridir. Ancak ihtiraslarına yenilip koşulları kendisi için adil olmayacak şekilde kullanabilen birisidir. Leylak rengi çiçeklerle işlenmiş koyu renk bir kıyafetin üzerindeki zırr ve kask onun karanlık ve saldırgan tarafını göstermektedir. Dautremer bu ayrıntıların yanında en önemli vurguyu bakışlara yöneltmiştir. Kısık ve yana doğru kaymış gözler yaptığı kötü planları anlatır niteliktedir. Dautremer karakterin sinsiliğini ve hırslını açıkça betimlemiştir (Resim 8-8a).



Resim.8-8a "Cyrano" Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Christian

Christian ise fiziksel olarak son derece yakışıklı ve dikkat çekicidir. Psikolojik açıdan kendine güveni olmayan, kararsız ve duygusal bir karakterdir. Sosyolojik olarak, tecrübesiz ve öylesine aşıktır ki etrafında olanların farkında değildir. Bu eserin ana karakteri olan Cyrano'nun fiziksel olarak karşıtı Christian'dır. Christian Cyrano'nun hüznü ve silik yapısına tezat oluşturmaktadır. Dikkat çekici ve gösterişli bir şekilde tasvir edilmiştir. Roxane'ın aşkını kazanmıştır. Ancak Cyrano'nun tüm güçlü yanlarından neredeyse tamamen yoksundur. Öylesine şaşkın ve güvensizdir ki aşkını Cyrano'nun sözcükleriyle, suflerleriyle ve mektuplarıyla ifade eder. Her ikisini de bir araya getiren konu Roxane'a duydukları aşktır. Christian Cyrano'yu amacına ulaşmak için kullanmayı düşünse de daha sonra onun da Roxane'a karşı duygularından şüphe eder. Roxane'ın aşkını kazanma çabası ve aralarında gelişen dostluk bunu görmezden gelmesine neden olmuştur. Christian sonunda, Roxane'ın onu değil de bu mektupları yazan kişiye aşık olduğunu fark eder ancak bunu söyleyemeden savaşta ölür (Resim 9).



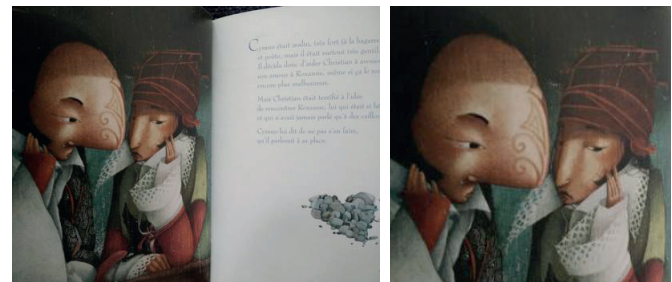
Resim.9 "Cyrano" Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Christian, kırmızı bir tunik içinde kolları ve yakası gösterişli beyaz bir gömlek, kırmızı bir şapka ve ayakkabılarla betimlenmiştir. Her ne kadar kıyafeti onun yakışıklılığını vurgulasa da vücut dili güvensiz bir karakteri işaret etmektedir. "Yüz, bir kişinin duygularını ifade eden birincil kanaldır, ancak postür ve beden dilinde çok şey söylenebilir" (Colman, 2010: Akt. Ekström: 2013, s.4). Dautremer metindeki tasvir destekler nitelikte bir karakter betimlemiştir. Küçük bir burnu ve dağınık saçlarıyla fiziksel olarak Cyrano'dan belirgin şekilde ayrılmaktadır. Christian'ın omuzları öne eğiktir. Yüzündeki ifadeye bakıldığında kaşların ve gözlerin düşük şekilde betimlenmesi yaşadığı güvensizliği ifade etmiştir (Resim 10).



Resim.10 "Cyrano" Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Cyrano'nun burnuna rağmen kendine duyduğu güven olaylar karşısında ortaya koyduğu cesaret ve kararlılık onun duruşundan anlaşılmaktadır. Resim 11'de Roxane'a aşkını söylemekte kendine güvenmeyen Christian'ın gözlerinin aşağı doğru bakışıyla vurgulanan güvensizliği, Cyrano'nun ise duruşuyla kendine olan güveni net bir şekilde betimlenmiştir (Resim11-a).



Resim.11-11-a "Cyrano" Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Roxane

Roxane, fiziksel olarak siyah dalgalı saçlı, çocuksu bir güzelliğe sahip genç bir kadındır. Psikolojik olarak, oldukça kendine güvenen, neşeli ve mutlu bir ruha sahiptir. Sosyolojik açıdan etrafındaki olayların farkında oldukça entelektüel ve zeki bir karakterdir. Bu üç erkek karakterin arasında sevilen ve aşık olunan Roxane Cyrano'nun kuzenidir. Roxane neşeli, oldukça zeki ve entelektüel bir kadındır. Eserdeki üç erkeğin aşık olduğu bir karakterdir. Ama o Christian'a aşıktır. Ancak Roxane zeka ve cesaret açısından Cyrano 'ya denktir. Cyrano'nun öz güven eksikliği ona olan aşkı itiraf etmesine engel olmuştur. Oysa Roxane oyunun sonunda aşık olduğu kişinin o dizeleri yazan kişi olduğunu anladığında artık çok geçtir. Dautremer Roxane'ın neşeli ruh haliyle ilişkilendirilebilecek siyah dalgalı saçları ve kırmızı kimonosuyla genç ve güzel bir kız olarak görselleştirmiştir. Kırmızı sevgisindeki tutkuyu ve inancı da anlatmaktadır. “..Christian ile evlenirken kırmızının kullanımı refahı ve bolluğu temsil eden bir sembol olarak oryantal gelinlerin tipik bir örneği” (Zeng ve Aranda, 2014'ten Akt:Camio:2016, s.23) olarak ifade edilmiştir. Dautremer karakterlerin ruh halini yansıtan renk çözümlenmeleriyle eserin etkileyici sıcak karakteristiğini desteklemektedir. Gri, yeşil ve mavi tonların kırmızıyla olan etkileşimi ve çalışmanın kromatik birleşimi oyunun samimi iklimini ortaya çıkarmaktadır. Resim 12' deki sahnede Cyrano Roxane duyduğu aşka rağmen onun Christian'la gizlice evlenmesine yardım eder. Bu evlilik De Guiche 'den gizli yapılmıştır. Cyrano'nun beden dili onlara yardım ettiğini ifade eder niteliktedir



Resim.12 “Cyrano” Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Bu sıcak renkler ve hassas çizimlerle yarattığı alan derinliğini küçük detaylarla zenginleştiren Dautremer oyunun ünlü balkon sahnesine taşır bizi. Bu sahnede en solda Cyrano ve onun önünde pencerenin altında Christian dikey konumda yer almaktadır. Zeminin ve bulutların yatay konumu mekan derinliği sağlamaktadır. Roxane, pencereden bakmaktadır. Bu sahne dışarıdan bir bakış sağlamaktadır (Resim 13).



Resim.13 “Cyrano” Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Bu ünlü sahnenin içeriden dışarıya bakışında ise Roxane, kompozisyonun sağında kırmızı kimonosuyla betimlenmiştir. Elinde küçük bir ibrikle kompozisyonun solunda yer alan saksıdaki çiçekleri sulamaktadır. Kırmızı tonların hakim olduğu resimleme de yatay konumdaki bu küçük saksılar doku yaratmakta ve dikey olarak konumlandırılmış pencereleri vurgulamaktadır. Solda ikinci dikey form olarak görülen bayrak direği dışarıyı işaret etmektedir. Pencereden aşağıya bakan Roxane'in yüzünde beliren tebessüm onun beklediği anın gerçekleşmesinden duyduğu mutluluğu anlatmaktadır Roxane'ın evini gördüğümüz balkon sahnesindeki kırmızı tonlar onun duygusal olarak sadece o anki mutluluğunu değil aynı zamanda hayata ne kadar heyecanla baktığını da anlatmaktadır (Resim 14-14a).



Resim 14-14-a “Cyrano” Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Resimli albümde kırmızı rengin yerini siyahın aldığı sahne ise Christian'ın ölümüyle yasa bürünen Roxane'ın hüznü betimlemesidir. Tuttuğu yası karakterize eden bu renk ve vücut pozisyonu onun yaşadığı acıyı kelimelere ihtiyaç duymadan anlatmaktadır (Resim 15).



Resim.15 “Cyrano” Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Roxane kaybının yasını manastırda tutmaktadır. Onu görmeye giden iki kişi vardır: Biri Cyrano ve De Guiche. Cyrano'nun istikrarlı ve içsel güzelliğinin sadece Roxane'ın değil en ağır düşmanlarından biri olan De Guiche bile olumlu yönde etkilemiştir. Şair, aşık, filozof kılıç ustası Cyrano ölümü pahasına son kez manastırda Roxane'ı görmeye gider. Roxane, Cyrano'nun gözleri kapalı olarak mektubu okumasından gerçeği anlar ama artık çok geçtir. (Resim 16-17).



Resim.16-17 “Cyrano” by Taï-Marc Le Thanh, Rébecca Dautremer. (2005).

Sonuç

Dautremer *Cyrano*'yu Japon kültürünün karakteristik özellikleriyle sentezlemiş ve resimlemiştir. Oyunun kurgusu ve karakter betimlemeleri üzerinden yapılan görsel tasarımlar metinde anlatılanların ötesine geçerek eserin temel yapısıyla azami düzeyde ilişkilendirilerek etkinin devamlılığı sağlanmıştır. Dautremer bunu törensel bir eşlik içinde yapmıştır.

Oyunun büyüğü özüne sahip durağan sahnelerin ayrıntıdan uzak yalıtılmış formları ama detayla sadeleştirilmişliği ile açık ve net bir biçimde algılanmaktadır. Dautremer izleyiciyi, insanın iç ve dış güzelliği ile sınındığı bu oyundaki karakterlerin iç ve dış özelliklerinin ve özelliklerinin sanatsal bağlamdaki çözümlenmeleriyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu nedenle karakterlerin fiziksel ve duygusal farklılıklarının görsel çözümündeki başarısı bu betimlemeleri sorgulamamıza neden olacak etkileyiciliktir. Karakterler arasındaki keskin farklar tasarımın sınırsız boyutuyla belirgin şekilde vurgulanmış ve sanatsal yorumlarla anlam kazanmıştır. Bir sanatçının ölüm-süz eseri başka bir sanatçının yaratımıyla görünür olmuş ve başka bir esere dönüşmüştür. Bunu yaparken iki farklı sanatın ve sanatçının farklı iki dilde aynı şeyi anlatması, iç dünyalarının yansımaları olarak açıklanabilir. Bunu zorunlu hale getiren nedenlerden biri de okuyucunun sürece katılımını sağlamak olmuştur. *Cyrano* adlı bu eser konusu ve Dautremer'in sanatsal üslubuyla okuyucuyu sürece dahil etmiştir.

Kaynakça

- Caminos, A.G. (2016). *Análisis Del Álbum Ilustrado Cyrano, De Tai Marc Le Thanh Y Rébecca Dautremer. Estudio Comparativo Con La Versión Cinematográfica De Jean-Paul Rappeneau, Cyrano De Bergerac (1990)*. Repositorio Abierto De La Universidad De Cantabria.
- Colman, D. (2010). *The Art of Character Design* Vol. 1. David's Doodles, USA.
- Ekström H. (2013). *How Can a Character's Personality be Conveyed Visually, through Shape*. Uppsala University. Gotland.
- Mulyawan, I. W. (2015). *Three Dimensional Aspects of the Major Character in Oscar Wilde's Vera*. English Department, Udayana University.
- Çepni S. (2007). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş. Celepler Matbaacılık*. Trabzon.
- Nieminen M. (2017). *Psychology in Character Design Creation of a Character Design Tool. Bachelor's Thesis Degree Programme in Design*. South-Eastern Finland University of Applied Sciences.
- Sevim Y. (2010). *Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Anasanat Dalı*. İzmir.
- Sözen: M. (2009). *Klasik Anlatı Sinemasında Öykü Kişisi, Yapısal Tasarım ve Örnek Çözümler*. *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 82-99.
- Stevick, P. (2004). *Roman Teorisi*, (Çev.: Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şener S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1972)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Smart (2013). *An Introduction to Cyrano de Bergerac*. Sharing Masterworks of Art. An Educational Outreach of Bob Jones University <https://www.bju.edu/events/fine-arts/concert-opera-drama/archive/cyrano-de-bergerac/cyrano-smart.pdf>

Resimler

- Tai-Marc Le Thanh (Autor), Rebecca Dautremer (Illustration). (2005). *Cyrano* Albümü. Gautier Languereau.

Batılılaşan Türk Resminde Kadın İmgesinin Kamusal Alanın Oluşumundaki Önemi*

Elif DASTARLI**

Dastarlı, E. (2019). Batılılaşan Türk resminde kadın imgesinin kamusal alanın oluşumundaki önemi. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s. 69-80

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Kadınları sosyal yaşamın dışında bırakan geleneksel yapı Batılılaşmayla kırılırken kadınlar öne çıkarak değişimin simgesi haline gelmiştir. Resim sanatı da bu süreçte Batılı biçim ve teknikler doğrultusunda değişmekte, temsil ettikleri farklılaşmaktadır. Yaşamı evinde geçen kadınlar, erken dönem Türk resminde de çoğunlukla kapalı mekânda temsil edilmişlerdir. Kadınların kamusal alandaki varlığı artarken, resim sanatında da kadın figürünün temsilinde bir değişimin olup olmadığı önemli bir sorunsaldır. Çalışmanın amacı, Türk resminde kadın imgesini vurgulamak ve toplumsal anlamda kamusal alanın oluşumunda bu imgenin önemine dikkat çekmektir. Çalışmada, 20. yüzyılın ilk yıllarında Türk toplumunda kamusal alanın oluşumuna yönelik değişim, Jürgen Habermas'ın kamusal alan tanımı doğrultusunda ele alınmış, erken Türk resminden seçilen, kadın figürünün kamusal alanda temsil edildiği resim örneklerinin incelenmesiyle eser analizi yöntemine başvurulmuştur. Araştırmanın sonucunda kamusal alanı temsil eden resim örneklerinin Batılılaşma ile değişen sokak yaşamını belgelemenin ötesinde olduğu, modern yaşamın simgesi olarak görülen kadın figürü ile amaçlanan modernleşmeye uygun sahnelerin yaratıldığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Osmanlı Devleti, Batılılaşma, kamusal alan, Türk resmi, kadın imgesi

The Importance of the Image of Women in Construction of the Public Sphere in Western Style Turkish Painting

Abstract

As the traditional structure marginalizing women has been broken with Westernization in late Ottoman Period, women have stepped forth to become symbols of change. Meanwhile, the art of painting has been changing along the lines of western forms and techniques, and its representations begin to differentiate. Spending most of her time in the household, the women in early era Turkish painting are often depicted indoors. However, while women's presence in the public sphere increase; it's an important question as to whether there are any changes in the representation of the female figure in the art of painting. The purpose of this work is to emphasize the image of women and to draw attention to its importance in construction of the public in a social sense. In this essay, the changing of Turkish public life in the first years of 20th century was being taken in accordance with Jürgen Habermas's theory of public sphere. The research is preferred to image analysis get through a view of the selected works which represent of women in public sphere. The research finds that the images representing the public sphere are beyond documenting the changing street life as a result of Westernization, also the image of women as the symbol of modern life is used to create modern scenes.

Keywords: Ottoman Empire, modernization, public sphere, Turkish painting, image of women

* Bu makale, 4-5 Ekim 2018 tarihlerinde DEKAUM tarafından "Güçlendirmek Yerine Güçlenmek ve İlerlemek" temasıyla düzenlenen 2. Uluslararası Kadın Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulan çalışmanın genişletilmiş halidir.

** Öğr.Gör.Dr., Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, elifdellalolu@sakarya.edu.tr, ORCID 0000-0002-4033-9055

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda kadın, Batılılaşma sürecinde, 1839'da Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra kendi sosyal gerçekliğindeki değişim nedeniyle öne çıkmış, özellikle 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet döneminde sürecin simgesi haline getirilmiştir. Resim sanatı ise hem Batılılaşma/modernleşme sonucu tekniği-konusu-yöntemi yenilenmiş bir alan hem de imge üretiminin en önemli mecrası olmasıyla toplumsal değişimin rahatlıkla izlenebileceği bir sanattır. Kadının toplumsal anlamda modernleşmenin simgesi haline gelmesi, resim sanatında da simgeleştirilmesiyle karşılığını bulmuştur. Çalışmada bu koşutluktan hareket edilerek, Osmanlı'nın 20. yüzyıla denk gelen son döneminde kadının kamusal alandaki varlığı, resim sanatında kamusal alanda temsil edilen kadın figürünün analiziyle ele alınmaktadır.

Osmanlı'da Batılılaşma, Cumhuriyet döneminde ise modernleşme, asrileşme olarak isimlendirilen süreç için bu çalışmada Batılılaşma kavramı kullanılmıştır. Bunun nedeni, makale için seçilen tarihsel aralıkta yani 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başında değişimin "Batı gibi olmak" şeklinde algılanmasıyla "Batı" vurgusunu yapmak amacıyla.

Önce askeri daha sonra idari alandaki reformlarla başlayan Batılılaşma, toplum yaşamını da derinden etkilemiş, zamanla topyekün bir değişimin adı haline gelmiştir. Bu süreçte kamusal alanda kadının varlığına odaklanmak, bakış açısını bireyden yana çevirerek ve döneme dair dönüşümün hayatın derinine işleyen yönünü görerek olabilir. Araştırmanın problemine, sanat ile toplumsal karşılıklı ilişkisini ele alırken toplumsal koşulların sanatı belirlediği gibi sanatın da mevcut toplumsallığı belirleyen en önemli aktörlerden olduğu bilinciyle yaklaşmaktadır. Ancak 19. yüzyıl sonu-20. yüzyıl başı, Türk resminin kendi dinamikleri açısından figür resmi için erken sayılabilecek bir dönemdir. Bu nedenle zaten figürün, özellikle kadın figürünün pek temsil edilmediği bir dönemde, kamusal alanda kadın resminin bilinen ve günümüze ulaşan çok az örneği olduğu için yorum alanı fazla genişletilememektedir. Söz konusu durum, çalışmanın probleminin ortaya konması açısından bir sınırlılık anlamına gelse de öte yandan var olan örneklerin önemini artırmaktadır.

Sosyal tarih anlayışı doğrultusunda gündelik hayata odaklanan çalışmada Jürgen Habermas'ın kamusal alan kavramını çıkış noktası olmuş, Osmanlı'daki kamusal alan tanımlanırken bu doğrultuda bir tartışma yapılmıştır.

Osmanlı Devleti'nde nüfus farklı din ve milletlerden oluşmuş, sanatın Batılılaşması sürecinde azınlık ve yabancı sanatçılar çok büyük rol oynamıştır. Ancak II. Meşrutiyet döneminde güçlenen Türk milliyetçiliği, 1923'de Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle Türk kimliğine dayalı ulus devlet anlayışıyla sürdüğü için, toplum yapısı da bu doğrultuda yeniden şekillenmiştir. Bu nedenle makalede "Türk resmi" ile Müslüman ve kendisini Türk olarak tanımlayan sanatçılar kastedilmiş ve örnekler onların çalışmalarına sınırlandırılmıştır.

Kamusal Alan

'Kamu' kavramı, ulus devletlerin oluşmaya başlamasıyla güçlenen milli kimlik olgusunun belirleyicilerindedir ve vatan-şah olmanın ortak paydalarından biridir. 'Kamusal' kavramı ise 'kamu'nun oluşmasıyla ilgilidir ve daha çok 'kamusal alan' şeklinde düşünülür. Kamusal alan devletleştirilemeyen ya da özelleştirilemeyen, halkın kullanımına ait mekân olarak tanımlanabilir. Jürgen Habermas 'kamu' ve 'kamusal' kavramlarını 20. yüzyılda sosyal bilimlerin tartışma alanında detaylı biçimde açan isimdir. Habermas, 'kamusal'ı özel mülkiyet ve toplumsal ilişkiler ağı bağlamında ve Avrupa modernitesi özelinde ele alır. 'Kamusal alan' kavramıyla ise toplumsal yaşam içinde "kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabileceği bir alan"ı işaret eder (Habermas, 2004, s. 95.); Avrupa modernitesinin dinamiklerine göre "burjuva kamusal alanı"nın tanımını yapar. Habermas'ın saptadığı biçimiyle kamusal alan ve kamuoyu kavramları ilk kez 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve toplumsal kanaatler tarih boyu var olsa da "kamuoyu tanım itibarıyla sadece muhakeme eden bir kamunun öncüllüğü altında varlık kazanabilir." (Habermas, 2004, s. 96)

Habermas'a göre edebi ve politik olmak üzere iki tür kamusal alandan söz edilebilir. Kamusal tartışmanın konusu devlet etkinliğine ilişkin meseleleri hedeflediğinde politik kamusal alandan bahsetmeye başlarız. Sanat açısından daha önemli olan ise Habermas'ın "edebi kamusalılık" olarak tanımladığı kavramdır¹ (Habermas, 2003, s. 112-115). Kamusalılık adına önemli olan gelişme ise kentlerde ortaya çıkan ve herkesin katılımına açık yeni merkezlerdir. Eğitimli seçkinlerin bir araya gelebileceği salonlar ya da kafeler doğrultusunda mekân olgusu kamusalılık fikrinin önemli yönünü oluşturur.

1 Fransız Devrimi, başta edebi ve sanat eleştiriciliği kimliği baskın olan kamu politikasını bir itki yaratmış ve Fransız Aydınlanması ile modern eleştirinin ortaya çıkması, özerk bir modern sanat fikrini doğurmuştur. Sanat kurumları olan müzeler-sergiler kamusal alanın oluşumunda önemlidir.

Dolayısıyla kamusal alan, Batı söz konusu olduğunda doğru-
dan kültürel ve düşünsel üretimin yapıldığı, “kişilerin değer-
ler, erek ve normlar üzerinde mutabakata varma ve katkı yap-
ma şansına sahip oldukları estetik/edebî eleştiri veya politik
muhalefet alanı” şeklinde tanımlanır (Cevizci, 2005, s. 967).
Bu tanımlar ışığında, kamu, kamusal ve özellikle de kamusal
alan kavramlarının, Batılılaşma sürecindeki Osmanlı Devleti
için çok önemli olduğu bir gerçektir; ancak söz konusu tanım-
ların coğrafi dinamiklere uygun şekilde yeniden yapılması ge-
rekir.

Osmanlı’da Kamusal Alan ve Kadın

Osmanlı’da kamusal alanın tanımını yapan isimlerden Şerif
Mardin, “kamuya açık alan”ın 1839’da ilan edilen Tanzimat
reformları sonucunda ortaya çıktığını ancak bu gelişmenin
Tanzimat devlet adamlarının ikinci kuşağının ürünü oldu-
ğunu belirtir. Mardin’in açıklamasıyla, özel gazeteciliğin başla-
dığı 1860’lardan itibaren yayınlanan gazete yazıları bir çeşit
“âmme efkârı” (kamu fikri/kamuoyu) yaratmıştır (Mardin,
1990, s. 27). Nadir Özbek ise sosyal devlet anlayışına odakla-
narak Osmanlı’da kamusal alanı, demokratik bir özellik atfe-
dilmeksizin, siyasetin tezahür ettiği ortam veya zemin olarak
tarif etmiştir (Özbek, 2002).

Habermas’ın kamusalı daha çok bir sosyallik mode-
lidir ve “kamusal alan” tanımı da demokrasi sorunsalı çerçe-
vesinde kavramlaştırılmıştır. Ancak Osmanlı’da kamusal alanın
tanımını mekân ilişkileri bağlamında yapmak yani kamusal
alanı esas almak gerekir. 19. yüzyıldan itibaren Batılılaşma
yoluna girmiş olan Osmanlı’da –özellikle bu makalenin oda-
ğına aldığı gündelik yaşamı da kapsayan sosyal tarihçilik an-
layışı doğrultusunda– Habermas’ın kamusal alan kavramını
genişletmek mümkündür. Habermas, kamusal alan tanımını
yapmak üzere 17. yüzyıl sonlarından itibaren aristokrasiden
burjuvaziye değişimi izlerken saray salonlarından giderek
burjuvazinin salonlarına ve mahrem eve varan mekânsal algı
değişimini ortaya koyar. Ekonomik faaliyet alanı ile mahremi-
yet alanı olarak evi birbirinden ayırır (Habermas, 2003, s. 98-
109, 117-120). Osmanlı’daki kamusal alan da bu özel-kamusal
ayrımı doğrultusunda yapılabilir. Çünkü tarihsel olarak kamu-
sal yaşam kültürünün sınırlı olması, en önemli kamusal alanı
sokaklar, mekân ise kahvehaneler haline getirmiştir.

Osmanlı’da, Habermasçı tanımıyla devlet ile toplum
arasında yer alan ve öne çıkan kamusal mekânlar olan kah-
vehaneler tamamen erkeklere aittir. İslami yasaların egemen

olduğu düzende evin geçimini sağlamakla yükümlü olmayan
kadının ‘doğal’ yeri evin içi sayılmıştır. Osmanlı yönetici sınıf-
ları 16.-17. yüzyıldan itibaren kadınları toplum yaşantısının
dışında tutmak üzere kararlar almış, kadının ticari faaliyet-
lerden alıkonması, kıyafetlerinin düzenlenmesi hatta sokağa
belirli günlerde çıkabilmesini öngören padişah fermanları
çıkarılmıştır (Tekeli, 1983, s. 1191-1192). Dolayısıyla Batılı-
laşma sürecinde moderniteye sahip olmayan ancak onu örnek
olarak modernleşmeyi amaçlayan Osmanlı’da kamusal alanın
varlığı büyük ölçüde ‘sokakta görünme’ye yani aslında kadı-
nın görünmesine bağlıdır.

Batılılaşma döneminde toplumsal değişimleri anla-
mak için siyasi tarih çalışmaları yeterli olmamakta, gündelik
hayata odaklanmak için gezi yazıları, günlükler ya da gözleme
dayalı edebî türlerle bakmak gerekmektedir. Örneğin, 1874’te
İstanbul’a gelen, kısa bir süre kalarak gözlemlerini *Constanti-
nople* kitabında kaleme alan İtalyan yazar Edmondo de Ami-
cis, sokakta karşılaştığı kadına dair şunları kaydetmiştir:

“İstanbul’a, Türk kadınlarının mahkum edildikle-
ri kölelik hali hakkında sayısız hikaye dinledikten sonra, ilk
defa ayak basanlar için, onlara, tıpkı bir Avrupa şehrindeki
gibi, günün hemen her saatinde ve her yerde rastlamak büyük
bir sürpriz olacaktır. Sanki bütün o esir kırlangıçlar, ilk defa o
gün özgür bırakılmışlar ve Müslüman kadınlar için yeni bir öz-
gürlük çağı başlamış gibi bir görünüm hakimdir.” (de Amicis,
2009, s. 197)

Amicis’in ziyaretini gerçekleştirdiği 19. yüzyılın
sonu, Osmanlı’da Tanzimat ile başlayan Batılılaşma yönelimi-
nin sistemleştiği, gündelik hayatın çok parçalı sosyo-kültürel
yapısının, Tanzimat modernleşmesiyle bütünleşme sürecine
girdiği bir dönemdir (Işın, 2006, s. 84). Bu hem farklı dine
mensup milletler hem de kadın-erkek için söz konusudur.
Çünkü Osmanlı’da kadının statüsü bu dönemden itibaren de-
ğişmeye başlamış, Batılılaşma sürecinin toplumsal yaşamı
yeniden belirlemesi en çok kadının yaşamını etkilemiştir. Öte
yandan Mehmet Ö. Alkan’ın (1990, s. 88) belirttiği üzere, Tan-
zimat ile kadının toplumsal statüsü değişmeye başladıysa da,
bu tarihten sonra çıkarılan yasalar ile kadının sosyal hayatı
hâlâ sınırlanmaya, kadın sadece toplumsal olarak değil fizik-
sel olarak da görünmez kılınmaya çalışılmıştır (aktaran Berk-
tay, 2011, s. 31). “Bu, kadını ‘mahrem’ sayan ve dolayısıyla
da kamusal alandaki varlığını ‘zorunluluk’ halleriyle sınırla-
yan, engellemediği durumlarda da katı bir biçimde de

netlemeye çalışan bir anlayış"ın sonucudur (Berktaş, 2011, s. 31). Yani kadının kamusal alanda varlık göstermesi Batılılaşma ile Tanzimat'tan sonra başlamış ancak süreç içinde yavaş ilerlemiştir. Kadınlar ama elbette özellikle seçkin bir kesim kendi sözünü söyleme, İslami geleneklerin belirlediği kapalı hayatından çıkma ve toplumun eşit bir bileşeni olma mücadelesine girmiştir. 1874 yılında kölelik ve cariyeliğin kaldırılması için çıkarılan padişah fermanı ve 1857'de kanunla veraset haklarında kız ve erkek çocukların eşit statüye getirilmesi erken tarihli önemli gelişmelerdir (Tekeli, 1983, s. 1192). Öncelikle konaklarda başlayan daha sonra Tanzimat'la temelleri atılan modern okullar da çok önemlidir. Kız çocukları için rüştiye mekteplerinin, kız sanayi ve öğretmen okullarının, 1910'da İnas Darülfünunu'nun, 1914'te de İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması, kadının toplumsal statüde erkek ile eşit hale gelmesinin, dolayısıyla toplumsal hayatın bir parçası olarak kamusal alanda varlık göstermesinin en önemli adımlarıdır.

Edebiyatçı Refik Halid Karay, Üç Nesil Üç Hayat kitabında gündelik yaşama odaklanır ve kadının sokaktaki varlığına dair de önemli bilgiler verir. Karay, Abdülaziz devrinde "kadın sokağa çıkmak vesilesini pek güç bulurdu" (Karay, 2016, s. 47) der. Osmanlı'nın geleneksel anlayışına uygun olarak evlerinde kafeslerin arkasında yaşamını sürdüren kadının "ferahlayarak" ev dışında görece rahatlıkla vakit geçirmeye başlamasının, II. Abdülhamid'in iktidarı döneminde (1876-1909) olduğunu söyler (Karay, 2016, s. 48). Yazar, II. Abdülhamid döneminden itibaren aşk ilişkileri dolayısıyla kadın-erkeklerin bir araya gelebildikleri mekânları ise sandal sefalari, seyir yerleri, kadınların üst kat localarda oturması şartıyla tiyatrolar ve kafes arkasında oturdukları su kenarı yani piknik yerleri, yine kadınların kafes arkasında oturdukları ortaoyunu oynanan yerler ile sünnet düğünü gibi vesilelerle çeşitli özel bahçeler ve kırlar şeklinde sıralar (Karay, 2016, s. 49-50).

Batılılaşma sürecinde muhafazakar kesime karşı reformcu çizgi kadının özgürlüğünü savunsa da aslında süreç, Batılılaşmanın kolaylıkla içselleştirilmemesi nedeniyle 'Batılı gibi olmak' şeklinde algılanmıştır; bu da görüntüyü yani imgeyi esas kılmış, "Batılı gibi görünmek" önem kazanmıştır. Kılık kıyafetten yeme içme alışkanlıklarına kadar gündelik yaşamı belirleyen pek çok şey buna göre belirlenmiştir (Belge, 1983, s. 838; Hanioğlu, 2006, s. 55; Tanrınar, 2006, s. 128). Dolayısıyla kadının giderek daha fazla kamusal alana katılması, toplumsal görünürlük kazanması, yani Batılı giysiler giymesi

kadar evinin dışında da görünmesi simgesel bir niteliğe sahiptir. Özellikle İkinci Meşrutiyet döneminde Batılılaşma yanlıları kadınları adeta simge olarak görmüş, kadının giderek daha fazla kamusal alana katılmasının, toplumsal görünürlük kazanmasının önünü açmıştır. Kadınların "dişi"liğin mahremiyetinden sıyrılıp eğitim yoluyla toplumsal hayata katılması, Batılılaşma projesinin temel fikirlerinden biri haline gelmiştir (Göle, 1994, s. 29).

Kadın Temsili Dolayısıyla: Modernleşme Sahneleri

18. yüzyıl sonunda Askeri okullardaki teknik eğitimle başlayan Türk resminde Batılılaşma sürecinde figür temsili başlı başına bir sorun olmuştur. Ancak 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması ile figür eğitimi kurumsal olarak verilmeye başlanmış, örnekler giderek artmıştır. Ayrıca figür resminde öncü olan Osman Hamdi Bey'in Paris'te eğitim alarak 1868 yılında geri dönmesi ve bu tarihten itibaren figüre yer verdiği çalışmalarına devam etmesi önemlidir. Yine de II. Meşrutiyet'in ilanından sonra varlık gösteren ve 14 Kuşağı olarak bilinen sanatçılara kadar figür resminin çok sınırlı kaldığı bir gerçektir. Erkek sanatçılar canlı figür betimi sorununu aşmaya çalışırken bu kadın ressamlar için de sorun olmuş, Mihri Hanım'ın (Müşfik) başı çektiği kadın sanatçılar bir de kendi özel hayatlarının dışına çıkmanın mücadelesini vermişlerdir.

Aslında Osmanlı resim sanatında başlı başına bir tür olarak tek kadın figürü XVII. yüzyıldan itibaren çeşitli albümlerde yer almaktadır; ancak bunlar çoğunlukla belgesel nitelikte örneklerdir (İnankur, 2014, s. 203). Sanatın Batılılaşmasıyla kadın resimleri değişir; 19. yüzyılın sonundan itibaren temsil edilen kadın figürü, sadece kıyafetleriyle değil, davranışlarıyla, hareketleriyle hatta bakışlarıyla yeni bir kadın tipini yansıtmaya başlar (İnankur, s. 206). Yeni kadın tipi, yeni resmin başat konusu haline gelir. Fakat bu kez temsilin niteliği tartışmalıdır. Çünkü günümüze ulaşan örnekler bakıldığında, kadın figürünün genellikle iç mekânda ve eylemsiz bir halde gösterildiği saptanabilir. Özellikle 14 Kuşağı sanatçıları giderek kadını dışarıda göstermeye ağırlık verse bile bu sahnelerde de kadın genellikle tek başına, düşünceye dalmış biçimdedir ve 'dış mekân' örneğin bir sokak değil genellikle bahçe ya da balkondur. 19. yüzyıl modern resmi ve tarih yazımına odaklandığı makalesinde Griselda Pollock, kadın figürlerinin hem erkek hem de kadın ressamlar tarafından resimlenirken yer aldıkları mekânlara dair bir çözümleme ya-

par ve "kadınlık mekânları" kavramını ileri sürer. Bu ise oturma odası, dikiş odası, mutfak gibi toplumsal cinsiyet ayrımı açısından kadınlara mal edilen mekânlar gibi düşünülse de sadece bunlarla sınırlı değildir. "Kadınlık mekânları, kadınlığın söylemde ve sosyal pratikte bir konumsallık olarak yaşadığı mekânlardır" (Pollock, 2008, s. 210-211). Burada yer alan ve kadının kamusal alanda temsil edildiği örnekler ise, bahsedilen 'açık ama kapalı' mekân anlayışına zıt, kadının kamusal alandaki varlığının artmasıyla Batılı kamusal alanın oluşmasına işaret eden resimlerdir.



Resim 1. Osman Hamdi Bey, Türbe kapısı önünde iki kadın, 1883, tuval üzerine yağlıboya, 57x42 cm, özel koleksiyon. (Eldem, 2010, s. 130)

Osmanlı'da Hariciye Nâzırlığı'na kadar yükselmiş İbrahim Edhem Bey'in oğlu olan Osman Hamdi (1842-1910), Paris'te hukuk okurken École des Beaux-Arts'a kayıt yaptırmadan devam etmiş, Gustave Boulanger'nin yanında çalışmıştır. Öğrencisi olmasa da Jean-Léon Gérôme'dan büyük ölçüde etkilenmiş, akademik hatta oryantalist bir üslubu benimsemiştir¹. Batılı anlamda Türk resminde figür temsilinin öncülerinden olan Osman Hamdi kadın ile erkeği aynı düzlemde ele almış, resimlerinde erkekler gibi kadınlar da dış dünyaya ilgi duymuştur. Hatta iddia edilebileceği gibi "Osman Hamdi kadını toplumsal anlamda ülküselmiştir" (Yasa Yaman, 2006, s. 40). Kadın figürünü dışarıda resmettiği çok sayıda ki resminden biri olan *Türbe Kapısı Önünde İki Kadın* şipşak

1 Osman Hamdi ve diğer ressamın doğum-ölüm tarihleri ve hayatlarına dair bilgiler için, Ahmet Kamil Gören'in hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan Türk Ressamları Ansiklopedisi 1850-1950'den, kendisinin 1 Ekim 2018 tarihli görüşmede tarafımıza aktardığı bilgiler esas alınmıştır.

fotoğraf şeklinde kurulmuş bir kompozisyona sahiptir. Kadınlardan biri bedeniyle dönüp izleyiciye doğru bakarken diğeri adımını attığı anda kafasını çevirip bakmaktadır. Pek çok resminde fotoğraftan çalıştığını bildiğimiz Osman Hamdi bu resimde de benzer bir yöntem kullanmış olabilir. Kompozisyonun mekânı, geleneksel mimari dokuyu resmetme ilgisini gösterir. Konumuz açısından önemli olan ise 1883 gibi görece erken bir tarihte, iki kadını kamusal bir alanda, bir türbe kapısında temsil etmiş olmasıdır.

Kadınlar bol feraceleri, başlarındaki örtüleri ve yüzlerini kapatan yaşmaklarıyla dönemin mahremiyetine uygun gibidir. Ancak Osmanlı'da özellikle Batılılaşma döneminde kadınların manto benzeri feraceyi kullandıkları bilirse de 1872'den başlayarak feracenin giyilmesi yasaklanmış, onun yerini Suriye'den moda olarak gelen çarşaf almıştır (Görünür, 1998-1999, s. 98)². Dolayısıyla bu resmin yapıldığı 1883 yılı, kadınların ferace değil çarşaf giymeleri gereken bir dönemdir. Her ne kadar halkın yalnızca tutucu kesiminin çarşaf tercihi hoş gördüğü tahmin edilse de kadınların bu yasağa ne kadar karşı gelebildikleri bilinmez. Öte yandan, Batılılaşmaya inanmış ve kendisini de Batılı bir entelektüel olarak kurmuş olan Osman Hamdi'nin kadınları özellikle böyle yani aslında çarşaf giyip peçe takılan bir dönemde ferace ve şeffaf yaşmak ile temsil etmiş olabileceği de önemli bir ihtimaldir. Üstelik kadınların feraceleri moda uygun şekilde renklidir ve resme dikkatli bakıldığında başörtüleri altından saçları seçilebilir.



Resim 2. Osman Hamdi, Gezintide kadınlar, 1887, tuval üzerine yağlıboya, 84x132 cm, Yapı Kredi Koleksiyonu. (Eldem, 2010, s. 222)

2 Nisan 1892'de çıkarılan bir emirle ise hem çarşafın kadınlar tarafından vücut hatlarını belli edecek şekilde kullanılması hem de II. Abdülhamid'in güvenlik takıntısı nedeniyle çarşaf tamamen yasaklanmıştır. Sultan Abdülhamid'in emri ile 2 Nisan 1892'de Bâbiâlî'ye gönderilen yazı için bkz. Bardakçı, 2016.

Osman Hamdi'nin *Gezintide Kadınlar* adlı bu tuvali ise erkek-kadın bir arada ve kalabalık bir grubu göstermesiyle önemlidir. Arka planı Sultanahmet Camii'nin dış duvarları olduğu anlaşılan mekân Atmeydanı yani Sultanahmet Meydanı'dır. Meydan, 19. yüzyılda da günümüzdeki kadar önemli, her gün kalabalıkları çeken bir yer olagelmıştır. Arkada görülen esnaf ile kendi aralarında sohbet eden adamlar, sokağın olağan dokusunu verir. Kadınlar ise beden hareketleriyle gülerек-aralarında konuşarak, çekingen bir cazibeyle betimlenmiştir.

Resim, kadınların mahrem alan dışına çıkarken hâlâ çarşaf giymeleri gereken bir döneme tarihlenmektedir. Öte yandan kadınların hem farklı renkler hem de biçimlerde giyindikleri dikkat çeker. Örneğin ön plandaki kırmızı, mavi ve onların arkasındaki sarı feraceli kadınların kalkık kalçaları, o bölgeye mübalağalı dolgunluk verirken beli ince göstermeye yarayan ve "paniye" denen sepetler ve hatta onun kullanımının kalkmasıyla yerine takılan yastıklar yüzünden böyle görünmektedir; fakat bu Abdülaziz döneminde uygulanan bir modadır (Karay, s. 107). Resimdeki diğer kadınlarda ise bu abartılı aksesuar görülmez. Kompozisyonun sol ve sağında iki grup halindeki kadınların ortasında, sahnenin de ortasında duran bir başka kadının üzerindeki siyah parlak kumaştan ve etekleri işli çarşaf ise önceden "pek kaba, pek hantal, pek zevksizce başlamış; fakat, gitgide çok ince, çok biçimli, çok nazik bir şekil almış" çarşaf modasına uygundur (Karay, s. 108). Sahnedeki dokuz kadının üç farklı kıyafet tarzında temsil edilmesi, Osman Hamdi'nin görsel anlamda bir zenginlik amaçladığı şeklinde yorumlanabilir.

Dikkat çeken bu kalabalık kadın grubu, başlıca kamusal alan sayılması gereken sokakta geleneksel mahremiyet kalıplarının kırılmaya başladığını işaret eder. Osman Hamdi bu gibi resimleriyle, ne giyineceği, nerede gezebileceği فرمانlarla sıkı sıkı belirlenmiş bir dünyada Müslüman kadınların açık alanlardaki varlığını resmederek kadınların dışa açılmaya başlayan dünyasına dair ipuçları vermiştir (Antmen, 2013, s. 39). Dolayısıyla resmin hâlihazırda sokaktaki değişen hayatı imgelerle temsil ederek sanatın alanına taşımış olması, değişimin ikinci kez vurgulanmasıdır.



Resim 3. Bedri Kulları (Ahmed Bedri), Alman çeşmesi, (1901 sonrası), tuval üzeri yağlıboya, 84x110 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi (Yasa Yaman, 2012, s. 105)

Alman Çeşmesi adıyla bilinen resim, 1892'de Harbiye'den piyade teğmen olarak mezun olan Ahmet Bedri Kulları (1871-?) tarafından yapılmıştır (Boyar, 1948, s. 104). Resmin merkezinde, Alman İmparatoru II. Wilhelm'in sultana ve İstanbul'a hediyesi olan ve Sultanahmet Meydanı'nda yer alan Alman Çeşmesi yer almaktadır. Almanya'da yapıлып 1901'de İstanbul'daki yerine monte edilen anıtsal yapı, Roma-Bizans mimarisi özelliklerini taşımakta, Alman mimarisinden de detaylar barındırmaktadır (Göğüş, 2015, s. 198).

Alman Çeşmesi, Ahmet Bedri'nin, çeşmeyle birlikte çevresindeki figürleri temsil eden, yani gündelik yaşamı görselleştiren bir çalışmadır. Türk resminin erken dönemlerinde figürün pasif konumu bu kompozisyonda da belirleyicidir. Ancak hareketsiz pek çok figür arasında annesinin elini çekerek bir yeri işaret eden çocuk ile annesi dikkat çeker; figürler, oldukça durağan kompozisyonda tezat yaratan bir odak haline gelir. Öte yandan hem kadın hem de çocuk, Batı modasına uygun giyinmiş muhtemelen gayrimüslim cemaatlere mensup ya da Avrupalıdırlar. Resim, Türk-Müslüman ve asker bir ressamın sokaktaki Batılı görünüme sahip bir kadın ile çocuğunu, özellikle dikkat çekecek şekilde hareketli ve farklı temsil etmesiyle ilginç bir örnektir. Resim sanatının kendisine dair olduğu gibi, sokaktaki yaşama dair de yeninin gelmekte olduğunu işaret eder adeta.

Türk resminin üçüncü kuşak sanatçılardan olan, Rüştü ve Mühendishane'de eğitim aldıktan sonra 1880-88 yılları arası Paris'te eğitimini sürdüren Halil Paşa'nın (1852-1939) kadın figürünü genellikle çocuklarla birlikte temsil eden çok sayıda açık hava resmi vardır. Burada yer alan *Göztepe'den*



Resim 4. Halil Paşa, Göztepe'den, 1905, tuval üzeri yağlıboya, 70x106 cm., Beyoğlu Kaymakamlığı koleksiyonu (Akkoyunlu, 2006, s. 147)

resmi gibi bunlar genellikle izlenimci tarzda renk ve ışığa sahip, ressamın benzer anlayışla gerçekleştirdiği pastoral kıy ve deniz kıyısı manzaralarıdır. Zaten erken dönem resim örneklerinde kadınlar dışarıya çıkarılmışsa genellikle pastoral nitelikte dinlenme ve gezinti sahneleri içinde betimlenmişlerdir. Yine de figürleri gündelik hayatın parçası olarak sayfiye mekânlarında göstermeleriyle önemlidirler.

Batılılaşmayla gündelik yaşamın değişmesi, eğlence alışkanlıklarında da kendini göstermeye başlamıştır. Özellikle Lale Devri'nde başta Kâğıthane olmak üzere mesire yerlerinin ortaya çıkması sonucu zamanla artan bir gezinti modası oluşmuştur. Küçüksu, Göksu, Kurbağalıdere, Kuşdili gibi yerlerde sandal veya arabayla gezinti yapmak yaygınlaşmış, bu mesireler günün koşullarına göre flört mekânları da sayılmışlardır (Belge, 1983, s. 870). Bu temaların 19. yüzyıl Paris modern resmiyle benzer olması da dikkat çekicidir (Dastarlı Dellaloğlu, 2018, s. 356). Halil Paşa'nın burada yer alan *Göztepe'den* resmi ve benzer kompozisyonları bu anlamda değerlendirilebilir. Ayrıca Halil Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem'in dönemin Batı hayranlığını ya da yanlış Batılılaşmayı ana karakteri üzerinden hicveden önemli eseri *Araba Sevdası* romanını da resimlemiş ve buradaki gibi kıy gezintisi sahneleri yapmıştır.¹

Konuya dair daha özel bir örnek ise Türk resminin ilk kadın ressamlarından olan Müfide Kadri'ye aittir.

Şehremaneti mümeyyizlerinden Kadri Bey'in evlatlık kızı olan Müfide Kadri (1899-1912), zengin bir yaşam içinde Batılı tarzda büyümüş, Osman Hamdi'den ve Profesör Valeri'den resim dersleri almış, bu sırada müzik bilgisini de



Resim 5. Müfide Kadri, Mesirede ud çalan kadınlar, tuval üzeri yağlıboya, (1912 öncesi/muhtemelen 1910), 38.2x55 cm., Ankara Resim Heykel Müzesi. (Yasa Yaman, 2012, s. 219)

geliştirmiştir (Aksel, 2011, s. 52-53). Bu dönemde ancak seçkin kesimin kızlarına mahsus olarak iyi eğitim almış ve Türk resminin öncü kadın ressamlarından olmuştur. Sanatçının figürlü resimlerinin neredeyse tamamında sadece kadın figürüne yer vermesi, kamusal alandan gizlenen kadına vurgu yapmak istemesi şeklinde yorumlanabilir (Ödekan, 2011, s. 58). Ancak bu, sadece kendisi ve kadınları model alarak çalışabilmesinden de kaynaklanabilir.

Müfide Kadri'nin burada yer alan *Mesirede ud çalan kadınlar* resmindeki dört kadın, toprak bir patikayla arkaya doğru açılan ormanlık bir alanda, çiçekler içindedir. Üçü çiçek toplayarak sepetlere doldurmuş hatta buna devam etmekte, sağdaki bir diğeri onlara elindeki ud ile müzik yapmakta, arkadaki kadın ise uzanmış, rahat bir pozda öndeki kadınları izlemektedir. Resmin kurulan mekânı kadınların başlarındaki çiçek taçları gibi detaylar resmi adeta bir bahar alegorisine dönüştürür. Kadınların meleklerle, mekânın da tanrılaşan doğaya benzetilmesi, aynı bakış açısından kaynaklanır (Özdoğru, 1991, s. 34, aktaran Gürel).

Müfide Kadri'nin diğer figürlü resimlerinden de anlaşılacağı üzere insan figürü biraz "acemice" çizilmiş, bu da onun resim diline bir naiflik katmıştır. Ressamın bu çalışmasındaki aynı söz konusu tavrı, resmin sıcak bir duyguya sahip olduğu şeklinde yorumlanmış; kompozisyon planındaki sağa doğru açılma ve dengesizlikle birlikte devinime dikkat çekilmiştir (Özdoğru, 1991, s. 35-36, aktaran Gürel). Haşim Nur Gürel resimdeki "acemiliğin" kaynağının, "ressamın ayrı ayrı gözlemleyip krokilediği beş kadın imgesini çiçeklerle bezeli bir kıy köşesinde yan yana getirerek oluşturduğu kompozisyondaki ölçek ve ondan kaynaklanan perspektif sorunları" olabileceğini belirtir (Gürel).

¹ Kitabın Halil Paşa'nın resimlerinin yer aldığı baskısı için bkz. Recaizade Mahmut Ekrem, 2014.

Yazarların işaret ettiği figürler arası orantısızlık ve perspektif sorunu mekânla ilişkilidir. Mekânın açık hava olmasına karşın ağaçlarla sarılı kapalı bir kompozisyon olarak kurulmuş olması ilginçtir. Ağaçlar gökyüzünü kapatıp ufuk çizgisini engellerken, sağa doğru devam eden toprak patikanın adeta oradaki gökyüzüyle birleşir gibi verilmesi, kompozisyonu ‘açık ama kapalı’, öte yandan ‘kapalı ama bir yandan açık’ özelliğe kavuşturur. Bu da resmin planının –ki bu her ne kadar ressam tarafından çözülmesi gereken teknik bir problemmiş gibi görünse de– kamusal alanda rahatça hareket ederken aslında ev dışındaki yaşamı hâlâ sıkı kurallarla belirlenmiş kadının rahatlığının bir metafor olarak verilmesi nedeniyle olabilir.

II. Abdülhamid döneminde sayfiye ve seyir yerlerine gitmek “umumileşirken” denizde ya da karada kadın ile erkeğin kaçamak bakışlar ve jestlerle haberleştiğini, tiyatroların, ortaoyunlarının harem-selâmlık şeklinde ayrıldığı, kadınların bu mekânlarda kafesler arkasında olduğunu biliriz (Karay, 2016, s. 49-50). Dolayısıyla o dönem sosyal yaşam kadın kadına eğlence şeklinde düzenlenmiştir. Ancak Müfide Kadri’nin II. Meşrutiyet dönemine tarihlenen buradaki resmi, kurallar değişmeye başlasa da gösterilen türde bir rahatlığın hâlâ ancak kadın kadına olabileceğini işaret etmektedir.



Resim 6. Müfide Kadri, Sahilde aşk, 1907/1908, tuval üzerine yağlıboya, 38x55 cm., MSGSÜ-İRHM (Özsezgin, 1996, s. 415)

Osmanlı döneminde ressamlar kadını başlı başına bir konu olarak özellikle II. Meşrutiyet’in ilanından sonra ele alırken, bu döneminin dış mekân resimlerinde özellikle gözlemlenen değişim, gezi kültürünün bir parçası olan mesire yerlerindeki kalabalık kadın gruplarının yerine kadınların tek başlarına, ikili olarak ve nadiren de olsa karşı cinsle temas halinde gösterilmesidir (Antmen, 2013, s. 40). Ancak Müfide

Kadri’nin 1907/1908 yıllarına tarihlenen “Sahilde aşk” adlı resmi, bir kadın ile sevgilisi erkeği sahilde Meşrutiyet döneminden önce kol kola göstermesiyle adeta çığır açıcı niteliktedir.

Resimde mehtaplı bir akşam vakti deniz kıyısında gördüğümüz iki figür, kompozisyona hakim mavi atmosferde, romantik bir sahnenin kahramanları haline gelmişlerdir. Haşim Nur Gürel, sahneyle ilgili şunları söyler:

“Genç bir Osmanlı çiftinin imgesi ile Fenerbahçe Burnu’nu akla getiren bir geri planı ve dolunay mehtabı öğelerini bir araya getiren bu kompozisyon, resmin gerçekleştiricisi olan genç kızın yaşına özel duygularını ve yaşamdan beklentilerini açığa vuran bir duyarlılığa sahiptir. Özellikle erkeğin sahip çıkan bir kararlılıkla genç kızın koluna girişi ve diğer elinin de kendisine güven ifade eden bir tavır ile kuşağa takılı duruşuna dikkat çekmek isterim. Masumiyet ve temizlik simgesi beyaz elbisesinin içerisindeki genç kız ise deniz kıyısındaki bu baş-baş yürüyüşte, mehtabın sihirli ışığında yıkanarak ve sol kolunda erkeğin elinin baskısını, sıcaklığını hissederek olası mutlu ufuklara veya geleceğine bakmaktadır.” (Gürel).

Resimde dikkat çeken şey, kadın ile erkeğin eşit temsilidir. Ayrıksı bir örnek olsa da zorlayıcı toplumsal normların sezilmediği resmin sergilenme ihtimali düşünüldüğünde, o tarihte var olan önyargıları karşısına alan cesur bir çalışma olarak dikkat çeker *Sahilde aşk*.



Resim 7. İbrahim Çallı, Adada gezinti, 1917, tuval üzeri yağlıboya, 110 x 75 cm, Bilginsoy Koleksiyonu (Özsezgin, 1993, s. 3)

İbrahim Çallı (1882-1960), hem ressamlığı hem de Akademi’de hocalık yaptığı uzun yıllar pek çok öğrenci yetiştirmesiyle Türk resmin en önemli isimlerinden biridir. 1904-1910 yılları arasında Sanayi-i Nefise Mektebi’ne okumuş, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin kuruluşunda yer almıştır. Devlet bursuyla Paris’e gönderilerek Fernand Cormon’un atölyesinde eğitimini sürdürmüştü. 1. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla 1914’te dönerek çağdaşlarıyla birlikte 14 Kuşağı olarak adlandırılan sanatçılar arasında yer almıştır.

Burada yer alan Adada gezinti, sanatçının benzer temalı yani kamusal alanda çoğunlukla da deniz kenarı, mesire yeri ya da kırık-ormanlık bir alanda gezinir, oturur, kitap okur veya benzer bir etkinlikte, genellikle kadın kadına hoşça vakit geçirenleri, kendine özgü izlenimci tarzda betimlediği pek çok çalışmasından biridir. Kaya Özsezgin’in belirttiği gibi Çallı’nın portrelerinde ve figür ağırlıklı peyzajlarında, kültürel ve entelektüel yaşamda şık ve zarif görünme, toplumsal çevreye uyum sağlama eğilimleri, bir üslup tipolojisi olarak belirir (Özsezgin, 1993, s. 24-25). Çallı, eserleriyle ama özellikle kadını merkeze aldığı resimleriyle adeta toplumsal değişimin nabzını tutmuştur. Dolayısıyla onun resimleri dönemin Batılılaşma-modernleşme ilgisini de açıkça yansıtır.

Öte yandan Çallı’nın da aralarında yer aldığı ve kadınları günlük hayatında temsil eden 1914 Kuşağı sanatçılarının resimlerinde çalışan kadın imgesine rastlanmaması ilginçtir. Kadınlar kamusal mekânda gösterilirken genellikle pastoral nitelikte dinlenme ve gezinti sahneleri içindedirler (Okkalı, 2019, s. 64). Oysa kadınların Meşrutiyet döneminde giderek çalışma hayatına katılması, kamusal alandaki varlığının bir kanıtı olarak görülebilir. Örneğin II. Meşrutiyet’in ilan edildiği 1908 yılı için çalışan kadın sayısına ilişkin rakamlardan yoksun olsak da Osmanlı’da kadının dokuma işkolunda, tütün ve sigara üretiminde yoğun biçimde çalıştığı bilinmektedir (Güzel, 1985, s. 869). Ayrıca 1. Dünya Savaşı yıllarında kadınların farklı iş sahalarına girdiği, hatta idari kadrolarda ve bürokraside çalışan kadın sayısının arttığı da bir gerçektir (Güzel, 1985, s. 871). Öte yandan ağırlıklı olarak tarımda çalışan kadınlar için bu tür çalışmanın “özgürleştirici” etkisinden söz etmek mümkün olmaz; kamusalılık, çalışan kentli kadın için söz konusudur.

İbrahim Çallı, pek çok resminde, kuşağının diğer sanatçılarına da öncülük edecek nitelikte, kadınları pasif-eylemsiz pozdan çıkarmıştır. Onun resimlerindeki kadın, toplumsal bir varlık olarak kendini kanıtlayan “yeni kadın”dır (Dastarlı Della-

loğlu, s. 244). Burada, muhtemelen adada, ağaçlar altında gezinmekte olan kadınlar çevreleriyle ilgisiz, şık ve güzeldir. Giysileri ve başörtülerini bağlama biçimleri dönemin moda-sına uygundur. Arka planda, biri bebek arabasıyla yine iki kadın vardır.

Kompozisyondaki kadınların özenli görünüş ve duruşları ile yüz ifadeleri akla, figürlerde bir tedirginlik ifadesi mi var sorusunu getirir. Kadınların sınırları zorladıkları bir çağda sadece resimdeki ifadelerle dayanarak bu soruyu cevaplamak zor olsa da Çallı’nın 1920’li yıllardaki benzer temalı resimlerinde kadınların giderek daha serbestçe hareket ettikleri hissedilmekte, Çallı’nın bu serbestliği amaçladığı görülmektedir.



Resim 8. İzzet Ziya, Plajda, 1921 (Rumi 1337 imzalı), tuval üzerine yağlıboya, 24x33 cm, özel koleksiyon (Anonim, 2013)

Sanayi-i Nefise Mektebi’nde Salvatore Valeri’nin atölyesinde çalışarak mezun olan İzzet Ziya (1880-1934), Fransa’ya giderek Paris’te Jön Türkler hareketi içinde yer almıştır. Döndükten sonra da sarayda Mabeyn Başkâtipliği görevine atanmış, saray ressamlığı yapmıştır. Sanatçının denize tutkun olduğunu, çoğunlukla gerçekleştirdiği deniz kenarında güneşlenen, denize ayaklarını sokan, denizi seyreden ergen çağındaki kız ve erkek çocuğu resimlerinden anlaşılabilir. Bu ayrıksı resimlerinde ise çıplaklığı “üryan (naked)” olarak tanımlamak mümkündür (Gören, 2013).

İzzet Ziya’nın burada yer alan Plajda çalışması, çıplak olmasa da rahat pozdaki figürleriyle dikkat çeker. Sahne- de ön planda gördüğümüz kadın, kamusal alanda olmaktan tedirginlik duymadan, rahatça yatmaktadır. Bakış açısı aşığıdan, uzanmış kadının tentenin altındaki bedeninin seviyesine yakın bir açıdan verilmiştir; böylece kadının poz,

kompozisyon planıyla vurgulanır. Perspektifin bu şekilde kullanılmasında izleyici adeta sahnenin içine doğru çekilir. Bir adım atsak, resmin mekânına girecek gibi hissederiz (Dastarlı Dellaloğlu, s. 361).

Kompozisyonda arkada görülen bir çocuk ile muhtemelen genç kız figürü, denize girmek üzere ya da çıkmıştır. Resim, Osmanlı'da sağlık amacıyla denize girilmeye başlanan ancak kadın-erkek ayrı deniz hamamlarında bunun mümkün olabildiği bir dönemde, kuralların dışında çıkmış figürleri temsil eder. Mütareke Dönemi'ne tarihlenen Plajda resmi, Batılı işgal güçlerinin yaşam tarzlarının Türk toplumu nezdinde de giderek normalleştiğini işaret etmektedir. Harem-selamlık ayırımının kalkmasıyla deniz aktivitesinin önem kazanması, anlayışın “deniz banyosu yapmak”tan eğlence amacıyla denize girmeye değişmesi, dolayısıyla giderek sayısı artan plajların önemli birer sosyal-kamusal mekân haline gelmesi, Cumhuriyet'in ilanını takip eden yıllarda mümkün olacaktır.

Sonuç

Batılı üslupta resim, 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla esaslı bir dönüşüm geçirmiştir. Daha önce minyatür resminde temsil edilen kadın figürü, Batı tarzı yağlıboya resme geçiş sürecinde ortadan kaybolmuş, Türk resmine ancak Osman Hamdi'nin resimleri ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde figür eğitimi verilmesiyle yeniden girmiştir. Kadın figürünün resimde görülmediği süreç, toplumsal yaşamda kadının geçirdiği büyük dönüşümün de sürecidir. Kadın resimde daha çok ev içi gibi kapalı-mahrem mekânda temsil edilse de dışarıda, açık alanda ve geçmiş kısıtlamalarından kurtulmuş şekilde betimlenmesi söz konusu olmuş ve bu sahneler 20. yüzyıl Osmanlı resminde giderek artmıştır.

Kadının kamusal alanda görünmesi ve resimde de bu şekilde gösterilmesi, onu Batılı anlamda kamusal alanın ortaya çıkmasının, dolayısıyla toplumsal olarak modernleşme olgusunun merkezine yerleştirir. Öte yandan “kamusal” kavramının Osmanlı'daki karşılığı, Jürgen Habermas'ın Batı modernitesi için kullandığı iki tür kamusal alan tanımından birine daha yakındır. Habermasçı ilk tanımıyla eleştirel bir etkinlik alanı olan kamusal mekân Osmanlı'da, Şerif Mardin ve Nadir Özbek'in de belirttiği gibi sınırlı olarak mümkün olmuş; ancak ikinci tanımıyla “dışarı” olan mekân reelde ve resmin temsil alanında “kamusal” olarak tanımlanmıştır. Burada kadının varlığı önem kazanmış, Osmanlı'nın Tanzimat'tan yani sistematik Batılılaşma politikasından sonra bile kadına ne ka-

dar sınırlı bir varlık alanı tanıdığı düşünüldüğünde, kadının bulunduğu mahrem alan dışı, siyasal bir kamusal özellik kazanmıştır. Yani Osmanlı'da kadının sokaktaki varlığı, Habermasçı anlamıyla kamusal alanı mümkün hale getirmiştir.

Bu makalede yaklaşık 1880-1920 tarih aralığından seçilen az sayıdaki resim örneği, dönemsel değişimi işaret eden öncü resimlerdenidir. Belgesel fotoğraf niteliğinde olmasa da resimler bir yönüyle çağı yansıtırken diğer yönüyle kurgusaldır ve çağının dinamiklerini yorumlayan sanatçının da algısına dair bir fikir verir. Üstelik resim ve daha genel bir tanımla görsel üretimlerin toplumsal yapıyı sadece yansıtan değil, öncül karakteriyle o yapıyı kuran unsurlardan olduğu da bir gerçektir. Sokaktaki kadının varlığı Osmanlı toplumunda kamusal alanın oluşmasını sağlarken, resimde temsil edilen sokaktaki kadının varlığı da bu kamusal alanın oluşmasını pekiştirir. Giderek kadınlar resimlerde topyekün bir modernleşme simgesi olarak şablonlaşırken, resimleri çoğunlukla erkek sanatçıların yapıyor olmaları nedeniyle “modern kadın” imgesi, “kadınların deneyimlerinden çok erkeklerin gözlemleri” üzerine temellenmiştir (Antmen, 2013, s. 34). Ancak kadının toplumsal varlığına dair hâlâ kültürel, dinsel ya da yasal kısıtlamalar olması nedeniyle bu “erkek gözlemine” dayalı resimler, bir gerçeğin saptanmasından çok “modernleşme arzusunun” dile getirilmesidir. Dolayısıyla tüm bu sahnelerde sanatçıların kadını Batılılaşan resim sanatının gereklerine uygun olarak betimlemesi, yeni değerler sistemine dair bir bulgu niteliğindedir. Kadın figürünün temsilindeki yeni yorumuyla resim sanatının, Batılılaşma sürecinin doğal bir sonucu olarak toplumsal algının değişmesinde önemli bir paya sahip olduğu saptanmıştır. Özellikle II. Meşrutiyet döneminde simgeleştirilen modern kadın figürü, “bireysel bir estetik kaygı ya da hayal âleminin ötesinde, kültürel bir kimlik arayışıyla şekillenmiş fantezilerin ürünleridir.” (Antmen, 2013, s. 54). Bu açıdan bakıldığında, resimde kamusal alanda temsil edilen kadın figürü ya da kadın figürüyle vurgulanan kamusal alan temsili, gelecek tahayyülünün parçasıdır.

Kaynakça

- Akkoyunlu, B. (Yay.haz.). (2006, Ocak). *Kadınlar resimler öyküleri: Modernleşme sürecindeki Türk resminde “kadın” imgesinin dönüşümü*. İstanbul: Pera Müzesi Yayını.
- Aksel, M. (2011) *Sanat ve folklor*. Beşir Ayyazoğlu (Yay.haz.), 2. bs., İstanbul: Kapı Yayınları.

- Alkan, M.Ö. (1990). Tanzimat'tan sonra kadının hukuksal statüsü ve devletin evlilik sürecine müdahalesi üzerine. *Toplum ve Bilim*. 50 (Yaz).
- Anonim. (2013, 04 Mayıs). *Portakal bahar müzayedesi*. <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=173&ArtId=1998> (08.09.2018)
- Antmen, A. (2013) *Kimlikli bedenler sanat, kimlik, cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (28 Şubat 2016). "Abdulhamit 'Çarşafı Terörist'te haklı çıktı", *Habertürk*, <http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/1202055-abdulhamit-carsafli-teroristte-hakli-cikti>, (15.02.2019).
- Belge, M. (1983). Türkiye'de günlük hayat. M. Belge (Gen. yön.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. (s. 836-876). Cilt 3-4, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berktaş, F. (2011). Hayal ve hakikat ya da hayalin hakikati-ne bitmeyen yolculuk. *Hayal ve hakikat: Türkiye'den modern ve çağdaş kadın sanatçılar*. (s. 26-41). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- Boyar, P. (1948). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti devirlerinde Türk ressamları*, Ankara: Jandarma Basımevi.
- Cevizci, A. (2005.). *Felsefe sözlüğü*. 6. bs., İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Dastarlı Dellaloğlu, E. (2018). *Türk resminde modernleşme: İmgeler ve batılı kimlik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- de Amicis, E. (2009). İstanbul. Sevinç Tezcan Yanar (Çev.), İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Eldem, E. (2010). *Osman Hamdi Bey sözlüğü*, 1. bs., İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Göğüş, C. (2015). *Bir II. Alman İmparatorluğu projesi: Kaiser Wilhelm Anıtı'ndan Alman Çeşmesi'ne* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Göle, N. (1994). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. 5. bs., İstanbul: Metis Yayınları.
- Gören, A.K. (2013). İzzet Ziya (1880-1934)'nın Ayrıksı Resimleri. İstanbul Art News Aylık Sanat Gazetesi, S. 4, (s. 48). İstanbul, Pilevneli Proje ve Danışmanlık Ltd.Şti.
- Gören, A.K. (2018, 1 Ekim). Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören ile hazırladığı ve henüz yayımlanmamış olan Türk Resimleri Ansiklopedisi 1850-1950 dolayısıyla yapılan görüşme.
- Görünür, L. (Kış 1998-1999). Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda 19. yüzyıl kadın kıyafetleri: Anıların aynasında moda, *P Dünya Sanatı Dergisi*, "Moda ve Sanat", S. 12, (s. 88-101). İstanbul.
- Gürel, H.N. (tarihsiz). "İlk resim öğretmenini kadın ressamımız... Ölümünün 95. yılında Müfide Kadri Hanım (1890/1912)" Sanalmüze. <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/view.php?type=1&artid=760> (07.03.2019)
- Güzel, Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e toplumsal değişim ve kadın, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Murat Belge (Gen.Yön.), C. 3-4, (s. 858-874). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Habermas J. (2003). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. Tanıl Bora, Mithat Sancar (Çev.), 5. bs., İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2004). Kamusal alan. Meral Özbek (Ed.) Meral Özbek (Çev.) *Kamusal Alan*. (s. 95-102). İstanbul: Hil Yayın.
- Hanioğlu, M.Ş. (2006). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e: Zihniyet, siyaset ve tarih*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Işın, E. (2006). İstanbul'da Gündelik Hayat. 4. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnankur, Z. (2014). Osmanlı resminde kadın figürü. M. Baha-Tanman (Ed.), *Nurhan Atasoy'a armağan*, (s. 203-212). İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Karay, R.H., (2016). *Üç Nesil Üç Hayat*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Mardin, Ş. (1990). Türk toplumunu inceleme aracı olarak sivil toplum. Mümtazer Türköne, Tuncay Önder (Der.), *Türkiye'de Toplum ve Siyaset / Makaleler 1*, (s. 18-29). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Okkalı, İ.C. (2019, Ocak). II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın. *Art-Sanat*. 11. (s. 47-70).
- Ödekan, A. (2011). İmgenin dönüşümü. *Hayal ve Hakikat: Türkiye'den modern ve çağdaş kadın sanatçıları*. Esin Eşkinat (Ed.), (s. 56-65). İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi.
- Özbek, N. (2002). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet, Siyaset, İktidar, Meşrutiyet 1876-1914*, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Özsezgin, K. (Haz.) (1993, Eylül). İbrahim Çallı. 1. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Eylül 1993.
- _____ (1996). *Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi Koleksiyonu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pollock, G. (2008). Modernlik ve kadınlığın mekânları. Ahu Antmen (Ed.), Esin Soğancılar (Çev.), *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, 1. bs., (s. 187-251) İstanbul, İletişim Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014), *Araba Sevdası* [Eleştirel Basım], (Osmanlıca Aslından Notlarla) Fatih Altuğ (Yay.Haz.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (2006). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Abdullah Uçman (Yay.haz.), 1. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekeli, Ş. (1983) Kadın, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye An siklopedisi*, Murat Belge (Gen.Yön.), C. 5, (s. 1190-1204). İstanbul, İletişim Yayınları.
- Yasa Yaman, Z. (Ed.). (2012). *Ankara Resim Heykel Müzesi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi.

Avrupa Resim Sanatında İsa'nın Ölülere Kurtarması İle İlgili Resimler*

Mürüvet HARMAN*

Harman, M. (2019). Avrupa resim sanatında İsa'nın ölülere kurtarması ile ilgili resimler. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz 2019 (22), s. 81-89

Araştırma makale / Research Article

Özet

Vaftiz olgusu nedeniyle İsa'dan önce ölen peygamberler başta olmak üzere masum ya da iyi insanların kurtuluşu ve durumları Hıristiyan dünyasında erken dönemlerden itibaren tartışılmıştır. Apokrif İncil'ler içerisinde kendine yer bulan bu konu zamanla resmedilmeye başlanmıştır. Ancak İsa'nın ölülere kurtarması konusu Ortodoks, Katolik ve Protestan Avrupa resim sanatında farklı yaklaşımlar doğrultusunda betimlenmiştir. Ortodoks resim sanatı içinde belli kalıplar uygulanmıştır. Avrupa'da ise zengin bir görünüm arz etmektedir. Bu çalışma kapsamında Avrupa resim sanatında yer alan İsa'nın ölülere kurtarması konulu eserler incelenecektir. Bu eserler; konunun yer aldığı metinler, üretildikleri dönemlerdeki ifade anlayışları ve bunlara etki eden unsurlar bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: *Nikodemus İncili*, İsa, Araf, cehennem, kurtarma

Pictures of Christ's Saving the Deads in European Painting

Abstract

Because of the fact of baptism, the emancipation and status of innocent or good people, especially the prophets who died before Christ, have been discussed in the Christian world from an early stage. This subject, which found its place in the apocryphal gospels, was started to be depicted with time. However, the subject Christ's saving the dead was depicted in different approaches in the art of Orthodox, Catholic and Protestant European art. In the Orthodox art, certain patterns were applied. It has a rich appearance in European. Within the scope of this study, the artifacts of Christ's saving the dead in the European painting will be examined. These works; the texts in which the subject is covered will be evaluated in the context of expressions and their influences in the periods they were produced.

Keywords: *The Gospel of Nikodemus, Christ, purgatory, hell, saving*

Giriş

Ölümler ülkesine inme anlatıları ilksel dinlerden çok tanrılı dinlere kadar neredeyse bütün inançlarda görülmektedir. Bu anlatılarda olayın geçtiği yer çeşitli adlarla anılsa da kahramanlar; bir ölümlü, yarı tanrısal özellikte bir insan, tanrı ya da tanrıça olabilmektedir. Söz konusu kişilerin ölümler ülkesine (ki genelde yer altında bulunmaktadır) inmesindeki esas neden bir ölüyü diriltmektir (Akyürek, 1996, s. 112; Erhat, 2000, s. 21, 139, 225, 285; Kramer, 2001, s.153-156, 196; Bottero, 2005; Ökse, 2006, s. 50).¹ Çeşitli uygarlıkların mitlerinde karşımıza çıkan bu konu semavi dinlerin gelişile hemen ortadan kalkmamış, belli dönüşümlerle yeni inançlarda da yerini almıştır. Bu dinlerden biri de Hıristiyanlıktır. *Yeni Ahit*'de (*İncil*) Lazarus'u (Yuhanna 11: 1-46) ve bir dulun oğlunu diriltmesi (Luka 7: 11-17) İsa'nın mucizelerinden biri olarak görülmüştür. Lâkin İsa Lazarus'u mezarından, dul kadının oğlunu ise cenaze merasimi esnasında diriltmekte, yani ölümler ülkesine inmeden olayları yeryüzünde gerçekleştirmektedir. Ancak *Yeni Ahit*'de atıfların olduğu, apokrif incillerde doğrudan bir aktarımın bulunduğu bir anlatıda ise İsa'nın mezara konulduktan sonra ve dirilmeden önce gerçekleştirdiği bir "ölülere kurtarma"² ile karşılaşmaktadır. Burada ölümler ülkesine inmeden onları ahiret yaşantısı için kurtarma söz konusudur. Zaten olay dünyada bir yerde değil öte dünyada geçmektedir. Yalnız bir anlatıya sahip olan bu olay aslında uzun bir teolojik tartışmanın hem sonucu hem de başlangıcı olmuştur. Özellikle İsa'nın ölümler nereden kurtardığı, kurtarılanların kim oldukları ve özellikleri bu tartışmaların merkezinde yer almıştır.

Hıristiyanlığın erken dönemlerinde yoğun bir biçimde iredelenen bu konu, İsa'nın yaşamı ile ilişkili diğer olaylar gibi tasvir edilmiştir. 8. yüzyıldan itibaren izi sürülebilir eserlerde Hıristiyan dünyasındaki inanç farklılıklarının yansımaları kadar coğrafi ve tarihi bakış açısı çeşitliliğini de görmek mümkündür. Örneğin Ortodoks inancının egemen

1 Ölümler diyarına iniş ile ilgili ilk yazınsal kaynaklar M.Ö. 3000'lere tarihlenmektedir. Sümer tabletlerinde yer altı "kur" olarak adlandırılmış ve Tanrıça İnana ile Gılgamış'ın ölümler ülkesine indiğine dair şiirler yazılmıştır. Babil'de ise Tanrıça İstar'ın sevgilisi Tammuz'u diriltmek için bunu yaptığını görmekteyiz. Mısır'a baktığımızda Tanrıça İsis "Duat" denilen ölümler ülkesine iner ve Osiris'i diriltir. Yunan dünyasına ise Hades olarak karşımıza çıkan ölümler ülkesine birden fazla yarı tanrısal özellikte sahip kahramanın indiğini görmekteyiz.

2 Makale kapsamında incelenen konu ve onunla ilgili tasvirler hakkında zengin bir adlandırma vardır. Fakat konunun esas bir kurtama olgusu olduğu için bu kavram seçilmiştir.

olduğu yerlerde belli bir teolojik yaklaşımla tasvirler üretilmiştir. Fakat Avrupa'da aynı yeknesak tutum yoktur. Bunun başlıca nedeni ise yukarıda da değinildiği gibi teolojik yaklaşımlardır. Bunlara bir de coğrafi etmenler, folklorik unsurlar, Rönesans, Barok gibi dönemsel sanat üslupları eklenmiştir. Bugün bile konu ile ilgili eserlerin adlandırılmasında belli bir zenginlik söz konusudur. Avrupa resim sanatında konu ile ilgili yapıtları inceleyebilmek için İsa'nın ölümler kurtarma olayının yer aldığı ana metinlere ve konu ile ilgili tartışmalara bakmak gerekmektedir.

1. Yazılı Kaynaklara Göre İsa Ölülere Nereden Kurtardı

Hıristiyanlık inancında İsa'nın ölümler kurtarması özellikle O'ndan önce yaşayan ve vaftiz olmayan kişilerin (ki özellikle *Eski Ahit* [*Tevrat*] peygamberleri) akibeti ile İsa'nın mezara koyulduğu ve yeniden dirildiği (Kutsal Cuma ve Paskalya Yortusu arasındaki süre) zaman zarfında ne olduğu sorunları bağlamında ortaya çıkmıştır. Böylece erken dönemlerden itibaren Hıristiyan din adamları bu iki soruyu ele almışlardır. Öncelikle *Kutsal Kitap*'ta yer alan ama muğlak olan atıflara başvurulmuştur³. Patristik referanslar ise 2. yüzyıl başlarından itibaren ortaya çıkmaya başlamıştır. İgnatius/İgnatios'un *Mektupları*'nda, İskenderiyeli Aziz Klement ve Aziz Kyrillos'a ait eserlerde bu konu incelenmiştir (Turner, 1966, s. 173-174; Akyürek, 1996, s. 100). Ancak sorular tam olarak yanıtlanamamıştır. Tarihlendirilmesi hakkında farklı yaklaşımların olduğu (Turner, 1966, s. 173; Sarıçoğlu, 2005, s. 140)⁴ ve *Apokrif İnciller*'den biri olan *Nikodemus İncili* hem konunun doğrudan yer aldığı hem de bütünsel ve ayrıntılı bir biçimde aktarıldığı bir eser olarak bu sorunu çözüme kavuşturmuştur⁵.

Eserin önsözünde Ananias isimli bir Hıristiyan'ın İsa'nın yargılanması hakkında bir araştırma ile görevlendirildiği ve bu kişinin İbranice bir metin bulduğu ve Hıristiyan okuyucuların yararlanabilmesi için onu Yunanca'ya çevirdiği bilgisine yer verilmiştir. Metinde Nikodemus'un aktardığı olayları İbranice yazdığına dair veri de paylaşılmıştır. Ancak bu eserin günümüze ulaşan nüshaları oldukça fazla olup, Yunanca, Kiptice, Latince ve Ermenice örnekleri de mevcuttur

3 İsa'nın "ölülere kurtarma"sı ile ilgili olarak Kutsal Kitap'ta Pavlus'tan Efeslilere Mektup 4:9, İbranilere Mektup 13:20, Petrus'un Birinci Mektubu 3:17-22 ve Yahya 1:18 bölümlerinde atıflar yer almaktadır.

4 Eserin 3. 4. ve 5. yüzyıl gibi farklı tarihlerde kaleme alındığına dair çeşitli yaklaşımlar vardır.

5 Bazı araştırmacılar 7. yüzyılın sonuna tarihlendirilen ve Ortodoks el kitabı olarak bilinen "*The Hodegos of Anastasius Sinaites*" adlı eserin de bu konu ile ilgili referans kabul edildiğini söylemektedirler (Kartsonis, 1986, s. 35-69).

(Sarıkcıoğlu, 2005, s. 140).

Nikodemus İncili'ne göre İsa mezara konulduktan sonra Hades'e iner. Bu iniş esnasında karanlıklar içinde ışık belirir, Vaftizci Yahya günahkârların tövbesi ve kurtuluşu için vaaz verir. Şeytan ve Hades arasında tartışma yaşanır. İsa kapıları kırarak içeri girer. Şeytan zincirle bağlanarak Hades'e teslim edilir. İsa başta Âdem ve Havva olmak üzere diğer ölümlülere Hades'ten çıkarır (James, 1926, s. 96-146)⁶. Eserde kısaca böyle aktarılan bu konu 4. yüzyıl itibarıyla kilise ilahilerine, *Amentülere* dahil edilmiş, büyük bir ihtimalle VI. Ekümenlik Konsili'nde (680-681) kilise kanunlarının bir parçası olmuş, Trullan Konsili'nde (692) çeşitli eklemeler yapılmış, Şam'lı İoannes'in "*Ortodoks Elkitabı*"nda sistematik bir hale getirilmiş, litürjiye eklenmiş, 7. yüzyılın sonu itibarıyla de resmedilmiştir (Kartsonis, 1986, s. 30). Fakat teolojik alanda tartışması bitmemiş, kilise büyükleri tarafından hakkında görüşler sunulmaya devam edilmiştir (Turner, 1966).

Bu anlatı Katolik dünyasında hemen kabul görmemiştir. Her ne kadar erken devirlerden itibaren tartışılan bir konu olsa da, 1274 yılında Lyon'da toplanan İkincil Konsül'de olayın geçtiği yerle ilgili bazı eklemelerle anlatı Katolik inancında da resmen yerini almıştır (Turner, 1966; Biesbrouck, 2013, s. 107-132). Ancak özellikle mekân ve kurtarılan kişilerin kimler olduğuna dair tartışmalar sürmeye devam etmiştir. Çünkü *Nikodemus İncili*'nde antik etkilerin erken dönem Hıristiyan dünyası üzerindeki bir göstergesi olarak İsa'nın ölülere kurtardığı yer Hades olarak verilmiştir. Özellikleri hakkında detay verilmeyen Hades'in yerin altında (çünkü İsa aşağıya iner), karanlık (çünkü İsa'nın ışığı ile aydınlanır) ve kişileştirilmiş bir yer (çünkü konuşur) olduğu görülmektedir. Fakat buranın nerede olduğu veya kimlerin burada hapsedildiği ayrıntılı bir biçimde sunulmamıştır. Bu muğlaklık ve Hades yerine Avrupa'da özellikle İferium (Latince cehennem) ve hell (İngilizce cehennem) sözcüklerinin daha sık kullanılması nedeniyle mekânın kendisi tartışmaya açılmıştır.

Bilindiği gibi Hıristiyan inancında cehennem şeytanın krallığı, günahkârların çeşitli cezaları görecekları yerdir. İsa'dan önce ölen Tevrat peygamberlerinin böyle bir yerde olamayacağı düşüncesi ağır basmaya başlayınca kilise, Limbo/Limbus'u (Araf) devreye sokmuştur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi 1274'te toplanan konsülde cennet ve 6 kısaca özetlenen olay aslında eser içerisinde iki Latin ve bir Grekçe metin şeklinde karşımıza çıkmakta ve bu teksler arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle bazı araştırmacılar İsa'nın "ölülere kurtarma" bölümünün esere sonradan eklendiğini ileri sürmektedir.

cehennem arasına Limbo yerleştirilmiştir (Alighieri, 2008, s. 22). Özellikle Ortaçağ ve sonrasında Latince bir kelime olan Limbo; Babaların (İsa'dan önce yaşayan peygamberlerin) ve bebeklerin konulduğu iki ayrı yeri nitelemiştir. Burası cennet ve cehennem arasında, işkence görülmeyen bir yerdir yani Araf'tır ve olay Babaların bulunduğu Limbo'da geçmektedir. Buranın tam olarak nerede olduğu ise başka bir tartışmaya neden olmuştur. Ancak genel yaklaşım Araf'ın yeraltında, cehennemin sınırında ve cehennemin bir bölümü şeklinde olduğu yönündedir. Bundan dolayı, cehennem ve Araf doğrudan birbiriyle ilişkilendirilmiştir. Bu duruma bir de devrin edebi metinleri eşlik etmiştir. Özellikle Dante Alighieri (1265-1321)'nin yazdığı *İlahi Komedya* adlı başyapıt bu konudaki temel yazınsal kaynak olmuştur⁷. *İlahi Komedya*'da Dante, cehennemi merkeze doğru daralan bir yer olarak sunarken, Araf'ı dokuz halkadan oluşan cehennemin ilk halkası olarak kurgulamıştır (Alighieri, 2008)⁸.

2. İsa'nın Ölülere Kurtarması İle İlgili Tasvirlerin Adlandırılması

Uzun bir zaman zarfında ele alınan ve farklı yaklaşımları da beraberinde getiren İsa'nın ölülere kurtarması konusu ile ilgili resimlerin isimlendirilmesi de teolojik odaklı olmuştur. Ortodoks dünyasında bu olay "Anastasis" (Yunanca: Ανάσταση) olarak adlandırılmış ve "On İki Yortu" arasına dahil edilmiştir (Taft, 1991, s. 868-869)⁹. Bu kavram genel olarak "dirilme", "diriliş" anlamına gelmektedir. Ortodoks ikonografisinde bu konu ile ilgili resimler, aynı adla anılmıştır. Avrupa resim sanatında ise yukarıda sözü edilen mekânla ilgili tartışmalardan dolayı konu ile ilgili eserler "Descent into Hell (Cehenneme İniş)", "Descent into Limbo (Araf'a İniş)" ve "Harrowing of Hell (Cehennemin Acısı)" olarak üç farklı şekilde adlandırılmıştır. Bunların her birinde de farklı yaklaşımları görmek mümkündür. İlk ikisinde İsa'nın indiği ve önceki peygamberlerin içinde bulunduğu yerin neresi olduğuna dair tartışmalar ön plana çıkmıştır. "Harrowing of Hell" ise kurtarma eyleminden ve bunun

7 Bu eserde Dante'nin cehenneme kadar inip tekrar cennete çıkması İsa'nın cehenneme inişi ve dirilişinin bir alegoris olarak görülmüştür (Russell, 1999, s. 288).

8 Oysa Ortaçağ'da yazarların çoğu Araf'ı cezaların kısa tutulduğu bir tür cehennem olarak görmüşlerdir.

9 Ortodoks inancında çok sayıda yortu bulunmasına rağmen, bunlardan on iki tanesi daha önemli sayılarak 11. yüzyılda Ortodoks Kilisesi'nin ana yortuları olmuştur. Bu yortu adları ve konuları şunlardır: "Meryeme Müjde (*Evangelimos Tis Theotoku*)", "İsa'nın Doğumu (*Genesis*)", "İsa'nın Tapınağa Sunulması (*Hipapanti*)", "İsa'nın Vaftizi (*Baptisis*)", "Lazarus'un Dirilişi (*Egersis to Lazaru*)", "Kudüs'e Giriş (*Vaioforos*)", "Başkalaşım (*Metamorphosis*)", "Çarmıh'ta İsa (*Stavrosis*)", "Yeraltına İniş (*Anastasis*)", "Gökyüzüne Yükseliş (*Analipsis*)", "Meryem'in Ölümü (*Koimisis*)" ve "Kutsal Ruhun İnişi (*Pentikosti*)".

nerede geçtiğinden çok cehennemin bu olay karşısındaki acısını vurgulamaktadır¹⁰. Ender bazı kanaklarda ise bu konu ile ilgili tasvirler “Vaftiz Olmadan Ölenlerin Gitikleri Yere İniş” şeklinde de karşımıza çıkmaktadır (Baltrušaitis, 2001, s. 21). Özellikle Avrupa’da üretilen eserlerdeki bu adlandırma zenginliği betimlemelerin çeşitliliği ile de ilgilidir.

3. Avrupa Resim Sanatında İsa'nın Ölümü Kurtarması Konulu Resimler

Ortodoks resim sanatında Anastasis resimleri İsa'nın duruşuna göre belli kalıplar şeklinde yapılmasına rağmen kompozisyonlarda yer alan figürler neredeyse hiç değişmemiş, İsa kırılan hades kapılarının (dolayısı ile şeytanın) üzerine basmış bir şekilde Âdem başta olmak üzere diğer peygamberleri kurtarıırken betimlenmiştir (Kartsonis, 1986, s. 30; Erdoğan, 2009, s. 20-30). Söz konusu tasvirlerde Hades'in kırılan kapıları metin ile uyum gösterse de Âdem ve Havva'nın genellikle mezarlarından çıkmış biçimde verilmeleri, Hades'in aynı zamanda ölüm ile bir tutulduğunu da gözler önüne sermektedir (Resim 1).¹¹

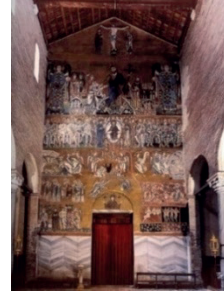


Resim 1. Anastasis, fresk, Bizans (1315–1316), Kariye Müzesi, İstanbul, Türkiye.

Bu resimleme biçimi Bizans ve Ortodoks inancıyla bağlantılı olarak Balkanlar, Rusya, Mısır, Ortadoğu, vb. 10 Aslında Hıristiyan inancına göre sadece İsa cehenneme inmiştir. 6. yüzyılda Yunanca yazılan ve 9. yüzyılda Latince'ye çevrilen “*Theophilus Efsanesi*” Ortaçağ'da popüler hale gelmiş bir metindir. Bu efsaneye göre Theophilus çeşitli nedenlerle şeytanla yazılı bir anlaşmaya varmış fakat sonunda pişman olmuştur. Meryem'in merhametine sığınmıştır. Meryem de O'nun için cehenneme inmiş ve anlaşmayı şeytandan almıştır. Bu konu ile ilgili resimler de yapılmıştır. Örneğin 13. yüzyılda Paris'te inşa edilen Notre Dame Katedrali'nin kuzey transept kapısının alınlık kısmında bu konu ile ilgili kabartmalar yer almaktadır.

11 Anastasis'in Ortodoks inancı için hem İsa'nın ölüm karşısındaki zaferini hem de yeniden dirilişi yani insanın ölüm karşısındaki “iyimser” yaklaşımını, umudunu simgelediği söylenmektedir (Akyürek, 1996, s. 114).

yerlerde kök salmış ve gelişmiş olsa da, Bizans hakimiyeti altındaki veya etkisindeki bazı Avrupa kentlerinde de görülmektedir. Örneğin 11. yüzyıla tarihlendirilen ve Torcello'da yer alan S. Maria Assuanta Kilisesi'nin batı duvarında yer alan üçlü sahnenin birinde Anastasis yer almaktadır (Resim 2). Fakat Katolik Kilisesi etkisindeki Avrupa'da, Ortodoks ikonografisine uygun olarak yapılan Anastasis resimlemeleri popülerlik kazanmamıştır. Ortaçağ Avrupa'sında özellikle elyazması (ilahi-dua) kitaplarındaki minyatürlerde, mitolojik ve dini konuların yoğun olarak işlendiği 15-16. yüzyıllar ve sonrasında farklı bir anlayışla yorumlanmıştır.



Resim 2. Çarmıhta İsa, Anastasis, Son Yargı, Mozaik, 11. yüzyıl, S. Maria Assuanta Kilisesi, Torcello, İtalya.

Öncelikle cehenneme iniş anlatısı kilise tarafından tekrar yorumlanırken Ortaçağ literatüründe de oldukça popüler hale geldiğini hatırlatmakta fayda vardır. *İlahi Komedi*'nin dışında Ortaçağ'da yazılan çeşitli edebi eserlerde de bu öykü İsa ve şeytan arasında süren mücadelenin bir parçası olarak cehennemde geçen bir olay olarak kurgulanmıştır. Örneğin 9. yüzyılın başlarına tarihlendirilen eski İngilizce şiir “*Christ and Satan*”; “*The Lament of the Fallen Angels (Düşen Meleklerin Ağlayışı)*”, “*The Temptation in the Desert (Çölde Ayartma)*” ve İsa'nın cehenneme inişini anlatan “*The Harrowing of Hell*” adlı üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Yine çoğu 7.-11. yüzyıllar arasına tarihlenen pek çok eski İngilizce şiirde bu öyküye yer verilmiştir (Russell, 1999, s. 170–175, 181–182). Böylesine zengin bir literatür konu ile ilgili resimlere de yansımıştır. Yine her devir değişen cehennem imgesi de bu durumu kuvvetlendirmiştir. Örneğin Ortaçağ sanatında İsa'nın çilelerinin bir parçası olarak düşünülen bu anlatı Kuzey Avrupa ülkelerinde cehennem inancına paralel bir biçimde kurgulanmıştır (Hall, 1979, s. 100)¹².

12 Fakat Vaftizci Yahya'nın hayatından bazı bölümlerin betimlendiği kimi ender örneklerde bu sahne de yer almıştır. Örneğin Giovanni del Biondo'ya ait 1360-70 yılları arasına tarihlenen ve Contini Bonacossi Koleksiyonu'nda yer alan altar panosununda bunu görmek mümkündür. Öykünün başkarakterlerinden biri olan ve ölümünden hemen sonra

Günümüze ulaşan ve genellikle “Harrowing of Hell” olarak adlandırılan resimlerde cehennem “Liviathan (Livyatan)” denilen canavar şeklinde yapılmıştır (Russell, 2000, s. 219-220). Bilindiği gibi Liviathan Kenan mitolojisinde geçen bir çeşit deniz canavarı olup aslında muhtemelen timsah veya soyu tükenen bir canlıdır. Bununla beraber *Eski Ahit*'in bir çok metninde bu yaratığın tanımı ve bu yaratık ile yapılan mücadelelere yer verilmiştir (Yeşaya 27:1) (Eyüp 41:1-34). *Yeni Ahit*'te ismi belirtilmemiş olsa da “Kadın ve Ejderha” öyküsü içerisinde (Vahiy 12: 3-18) ejderha şeklinde savaştan bir şeytan olarak karşımıza çıkmaktadır¹³. Boyutları hakkında farklı bilgilerin sunulduğu, ağız geniş ve içinden dumanların çıktığı bu şeytan imgesi doğrudan şeytanın krallığı olan cehennemle de bir tutulmuştur¹⁴. Bu birleştirme neticesinde yapılan Liviathan yer yer kale benzeri bir mimari yapı ile birlikte verilirken bazı örneklerde canavarın ağız kısmına cehennemin işkencelerinden birini temsil eden kaynayan bir kazan yerleştirilmiştir (Lehner ve Lehner 1971; Strickland, 2003). İsa tek başına ya da yanında meleklerle canavarın ağızında yer alan Âdem ve Havva başta olmak üzere ölüleri kurtarmaktadır. Yer yer ayaklarının altına garip bir yaratık şeklinde verilmiş ve elleri ayakları zincirlenmiş şeytan, demon, yılan, kuş gibi hayvanlar vardır. İsa bir eliyle Âdem'i tutarken diğer eliyle ölüm üzerindeki zaferinin sembolü olan haç veya flamalı haç tutmaktadır. Bu kompozisyonlarda dik-kati çeken Liviathan'ın bütün bedenindense sadece yüzünün yapılması, ölülerin bu ağız kısmına yerleştirilmesi ve bu yüzün genellikle aslan ya da köpek/kurt suretini anımsatmasıdır (Resim 3).



Resim 3. Harrowing of Hell, minyatür, 1050, *Winchester Elyazması*, Cotton Nero C. IV, f. 24, Britanya Kütüphanesi, Londra, İngiltere.

Erken devirlerden itibaren Hıristiyan dünyasında hayvanların sembolik yönleri ön plana çıkmıştır. Bunlardan ikisi de aslan ve kurttur. Aslan ve kurt çifte anlamlar yüklenmiştir. Ancak cehennem ile ilgili konularda bu iki hayvan olumsuz yönleri ile karşımıza çıkmaktadır. Kurt, aç gözlülük, saldırganlık ve kurnazlık; aslan ise kutsal metinler odaklı olarak kötülük ile ilişkilendirilmiş ve şeytanın sembolleri olarak görülmüşlerdir. Özellikle 91. *Mezmur*'da yer alan “... aslanın, kobranın üzerine basıp geçeceksin, genç aslanı yılanı çiğneyeceksin...” (Mezburar [Zebur] 91: 13) sözlerinde yer alan yılan ve aslan şeytan ve kötülük ile özdeş tutulmuştur. Yine bu iki hayvanın erken devir Hıristiyan dünyasında Roma İmparatorluğu ile bağlantılı ele alındığı ve negatif manalar yüklendiği de bilinmektedir (Ferguson, 1961, s. 21, 26-27; Hall, 1979, s. 193, 343; Russell, 1999, s. 167, 300; Russell, 2000, s. 219-221)¹⁵. Kurt ve aslan dışında Hıristiyan inancında yine kutsal metinler doğrultusunda (Vahiy 12:7-9) yılan veya ejderha da doğrudan kötülük ve şeytan ile ilişkilendirilmiş onların sembollerine dönüşmüşlerdir. Bu nedenle resim sanatında yılan veya ejderha daha çok bu özelliği ile karşımıza çıkmaktadır. Konu ile ilgili resimlerde yer yer karşımıza çıkan kuşun ise basilisk denilen başı horoz kuyruğu yılan formundaki yaratık olması muhtemeldir. Basilisk de yılan gibi kutsal metin odaklı olarak kötülük, şeytan ve antichrist ile özdeş tutulmuştur. Bu iki hayvan sadece bu sahnelerde değil İsa'yı canavarların üzerine basarken gösteren tasvirler de karşımıza çıkmaktadır (Ferguson, 1961, s. 11-12).

Aynı dönemden 15. yüzyılın sonuna kadar Güney Avrupa resim sanatında karşımıza çıkan resimlerde

¹⁵ Hıristiyan inancında aslan ve kurtta yüklenen bu anlamlar dışında hayvan şeklinde yapılan cehennem betimlemelerinin Antik dönem gorgon tasvirleri ile bir ilişkisi olduğu ileri sürülmektedir (Baltrušaitis, 2001, s. 43-60).

Hades'e inerek buradakilere İsa'nın geleceğini müjdeleyen Vaftizci Yahya; hem dünyada hem de yeraltında İsa'nın müjdeleyicisi olmuştur. Yine Vaftizci Yahya, Ortodoks İkonografisi'nde “Deesis (Son Yakarış)” sahnelerinde Meryem'le birlikte günahkârların affı için İsa'ya yalvaran diğer kişidir. Bütün bu bilgiler göz önüne alındığında bu sahne bir kurtuluş fikri doğrultusunda, Vaftizci Yahya'nın hayatından diğer kesitlerle birlikte betimlenmiştir. Zaten bahsi geçen eserde Vaftizci Yahya Âdem'in arkasında, Meryem'in yanında diz üstü çökmüş İsa'ya dua eder ya da yalvarır bir biçimde verilmiştir.

¹³ Liviathan Musevî inancınada Mesihî hayvanlardan biridir. Özellikle 13. ve 14. yüzyılda üretilmiş bazı minyatürlerde doğrudan iri bir balık formunda, 18. yüzyıla ait bir resimde ise bir balina şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bazı araştırmacılar Liviathan'ın antik Mezopotamya mitolojisinde yer alan ur/muş-sag-imin ejderhası olduğu ve bu ejderhanın Eski Ahit'e girdiğini dile getirmektedirler (Gutmann, 1968, s. 220).

¹⁴ Liviathan sadece bu konu ile ilgili resimlerde değil başlı başına da karşımıza çıkmaktadır. “Cehennem Ağız” olarak da adlandırılan ve 1150 tarihli *Winchester Elyazması*'nda yer alan bir minyatürde içerisinde cehennemliklerin yer aldığı cehennemi görmek mümkündür. Kapısını bir meleğin kilitlediği cehennem yine aslan köpek/kurt benzeri iki hayvanın ağız şeklinde verilmiştir.

ise özellikle figürlerin biçimlendirilmesinde genellikle Bizans etkisi görülse de, yine öykünün geçtiği mekânın kurgulanışında ve figürlerin konumlandırılışında yeni açılımlara gidilmiştir. Bu coğrafyada Araf ve cehennem kavramı içiçe geçmiştir. Çünkü cehennem bu dönemde karanlık bir mağara veya bir oyuk (kaya içerisindeki bir oyuk) biçiminde tasvir edilirken, aynı tasvir şekli Araf için de uygulanmıştır. Bu imgenin oluşmasındaki temel faktör ise şeytandır. Ortaçağ'da hem edebi hem de dini metinlerde cehennemin yeri ve şekli gökyüzünden kovulan şeytan ile de bağlantılıdır. Örneğin Dante *İlahi Komedy*'da şeytanın arştan şimşek gibi güney yarım küreye düştüğünü, onun bu düşüşüyle mağara ya da "gömüt" şeklinde cehennemin oluştuğunu dile getirmektedir (Aligheri, 2012, s. 264)¹⁶. Resimlerde İsa şeytanı ve kapılarını ayakları altına aldığı Araf'a/cehenneme inmiş, bir elinde haç veya haçlı flama bir eliyle Âdem'i tutarken verilmiştir. Karanlık bir mekân olan ve genellikle İsa'nın ışığı ile aydınlanan Araf/cehennem başta Tevrat peygamberleri olmak üzere kalabalık figürlerle doludur. Kimi örneklerde İsa'ya iyi hırsız eşlik etmektedir¹⁷. Eserlerin hepsinde şeytan ve yer yer kullanılan damonlar çirkin, koyu renk (genellikle siyah) bir yaratık şeklinde gösterilmiştir. (Resim 4). Çünkü Hıristiyanlık'ta karanlık ve kötülük ile ilişkilendirilen siyah aynı zamanda iyilikten ve aydınlıktan yoksunluğun rengi olarak görüldüğü için doğrudan şeytanın rengi olarak genel kabul görmüştür (Russell, 2000, s. 220). Cehennem veya Araf'ın bu şekilde verildiği örneklerden bazılarında ise İsa seyirciye arkası dönük bir biçimde tasvir edilmiştir (Resim 5)¹⁸.



Resim 4. İsa'nın Araf'a İnişi, Jacobo Bellini, (1400-70), ahşap üzerine yağlıboya, 15.yüzyıl, Musei Civici di Padova, İtalya.



Resim 5. İsa'nın Araf'a İnişi, Andrea Mantegna (1431-1506), ahşap üzerine yağlıboya, 1492, Özel Koleksiyon.

Bütün bu örneklerde dikkati çeken ressamın kuzey meslektaşlarının aksine cehennem ve Araf arasında bir ayrıma gitmeleri Araf'ı edebi metinlerin ve kilisenin görüşü doğrultusunda içinde ölülerin bulunduğu ve cezanın uygulanmadığı bir bekleme yeri şeklinde vermeleridir. Çünkü Dante'nin yapıtını konu alan bazı resimlerde Araf bu şekilde verilmiştir. Örneğin Sandro Botticelli'nin (1445-1510) 1480 yılında kağıt üzerine renkli kalem tekniğinde yaptığı ve Dante'nin cehennemini tasvir eden eserinde ilk halka olan Araf büyük bir mağara oyuğu biçiminde yapılmıştır (Resim 6).

¹⁶ Bazı araştırmacılar Hıristiyanlıktaki cehennem anlayışının Dante'nin yapıtından beslendiğini ileri sürmektedirler (Alighieri, 2012, s.20).

¹⁷ İsa'nın çarmıha gerildiği gün iki hırsız da aynı cezaya çarptırılmıştır. Çarmıhta iki hırsız İsa'nın kurtarıcılığı üzerine tartışırken biri İsa'ya iman etmiş ve O'na "Ey İsa, kendi egemenliğine girdiğinde beni an" demiştir. İsa'da "bugün benimle birlikte cennete olacaksınız" demiştir (Luka 23: 39-43). Bu hırsız iyi hırsız olarak adlandırılmış, cennete İsa ile birlikte giren ilk insan olarak görülmüştür. Konu ile ilgili betimlemelerinde zaman zaman bu hırsıza yer verilmesi bu sebeptedir.

¹⁸ Sanatçının bu eserinin yine sanatçıya ait olan "İsa'nın Dirilişi" adlı eseri ile doğrudan ilişkili olduğu bilinmektedir. Bu durumda İsa'nın mezara konulması ve dirilmesi arasındaki süreçte yaşanan olay kronolojik olarak verilmiştir.



Resim 6. Cehennem (The Abyss of Hell), Sandro Botticelli, kağıt üzerine renkli kalem, 1480, Vatikan Apostolik Kütüphanesi, İtalya.

15. yüzyılın sonu itibariyle üretimi azalmaya başlayan bu konu ile ilgili örneklerde belli kalıplardansa her sanatçının kendine has yorumunu görmek mümkündür. Örneğin Albrecht Dürer (1471–1528)'in bu konu ile ilgili yaptığı üç farklı eserde cehennem ya da Araf giriş kapısının belirgin bir biçimde vurgulandığı, mimari öğelerin ağır bastığı, yer yer içerisinde ruhların, garip yaratıkların ve ateşlerin yandığı harap bir mekân şeklinde tasarlanmıştır. İsa burada yer alan peygamberleri kurtarmaktadır (Resim 7).



Resim 7. İsa'nın Araf'a İnişi, Albrecht Dürer, gravür, 1512, Metropolitan Museum of Art, New York.

Konuyu tuvale taşıyan diğer ressamardan bazıları ise Sebastiano del Pimbo (1485-1547), Hans Mielich (1516–73), Jacopo Robusti Tintoretto (1518–1594) ve Hieronymus Bosch (1450–1516)'un takipçileridir¹⁹. Her bir sanatçı kendi bakış açıları ve üsluplarına göre konuyu yorumlamışlardır. Bunların

¹⁹ Bu sanatçıların dışında da aynı konuyu tuvale taşıyan ressamlar vardır. Ancak sınırlı bir metin gereği her bir ressama yer verilememiş, bunun yerine benzer kompozisyon şemalarından belli başlı örnekler ele alınmıştır.

içerisinde Tintoretto ve Sebastiano del Pimbo iyi hırsız, flamalı haç, Âdem ve Havva, kırılan kapılar, zincire vurulan şeytanla anlatıya uygun tasvirler ortaya çıkarmışlardır (Resim 8-9). Söz konusu ressamalarda mimarinin bu şekilde belirgin kullanılması; dönemin resim sanatında ön plana çıkan perspektif ve hacim yaratma kaygısı ile kapının Hıristiyan sanatında ölümün ve bu dünyadan ayrılışın sembolü ve aynı zamanda öykü içerisinde belirgin bir imge olması ile açıklanabilir.



Resim 8. İsa'nın Araf'a İnişi, Jacopo Robusti Tintoretto, tuval üzerine yağlıboya, 1568, San Casiano, Venedik, İtalya.

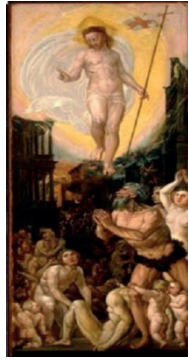


Resim 9. İsa'nın Araf'a İnişi, Sebastian del Pimbo, tuval üzerine yağlıboya, 1532, Museo del Prado, Madrid, İspanya.

Mielich ve Bosch'un takipçilerinde ise bu yaklaşımı görmek mümkün değildir. Mielich yukarıdan aşağı doğru inen İsa'yı bir elinde flamalı haç tutarken bir eliyle de takdis işareti yaparken göstermiştir. İsa'nın ışığı ile aydınlanan mekân ise kalabalık figürlerin ve mimari öğelerin olduğu bir yer olarak verilmiştir. Tevrat peygamberlerine ek olarak figürlere çocuklar da eklenmiştir. Yani Babaların ve çocukların olduğu Limbo birleştirilmiştir²⁰. Ancak bu eserde kırılan kapılar ortadan kalkmış, şeytan ise Âdem'in hemen yanında yere oturmuş sarı tenli bir insan olarak verilmiştir. Şeytanın sarı renkte yapılmasının nedenini bu rengin Ortaçağ Hıristiyan inancında

²⁰ Aynı durum Albrecht Dürer'in 1510'da yaptığı ve bugün Graphische Sammlung Albertina'da bulunan bir gravüründe de vardır.

ölüm, sapkınlık, ayrılıkçılık ve büyücülerle bütünleştirilmesi ve dolayısıyla şeytanın rengi olarak görülmesidir (Russell, 1999, s. 279) (Resim 10). Bu konu ile ilgili yine farklı bir yorum getiren ve birbirine benzer örnekler sunan Bosch'un takipçileri olmuştur. Kendine has bir ikonografik dili olan Bosch takipçilerini yoğun bir biçimde etkilemiştir. Takipçilerinin fırçasından çıkan örneklerde cehennem; karanlık, ateşler içerisinde, türlü işkencelerin yapıldığı bir yer olarak kurgulanmıştır²¹. Garip figürlerin ve işkencelerin olduğu resimlerde İsa tepe ya da kale görünümlü bir yerden kapıları kırarak girmektedir. Bazı eserlerde İsa figürü belli belirsizken birinde net bir biçimde görünmektedir. Kırılan kapının ardında yoğun bir ışık vardır. Yine resimlerin birinde Tevrat peygamberleri yer almazken diğer ikisinde kapıya doğru yönelmiş bir biçimde verilmiştir (Resim 11).



Resim 10. İsa'nın Araf'a İnişi, Hans Mielich, ahşap üzerine yağlıboya, 1450-1475, Samuel H. Kress Collection.



Resim 11. İsa'nın Araf'a İnişi, Bosch'un takipçileri, tuval üzerine yağlıboya, 16. yüzyıl.

²¹ Bosch'un ve aynı devir Hollandalı ressamın zengin bir cehennem ikonografisi sundukları ve bunlar için çeşitli metinlerden yararlandıkları bilinmektedir (Muratlı, 1996, s. 100-102).

Yukarıda incelenen ressamın eserlerinin ortak bir yönü bulunmaktadır. Bunların neredeyse hepsinde İsa'nın Âdem ve Havva'nın elinden tutmadan betimlenmesi, Âdem ve Havva'nın ise O'na şükranlarını sunar biçimde verilmesidir. Yine kalabalık figürlerin kullanıldığı kompozisyonlarda figürlerin tamamının çıplak ya da yarı çıplak verilmesi ve Âdem ile Havva'nın dışında kalanların kim olduklarının anlaşılmasındır.

Sonuç

Hakkında derin tartışmaların, farklı yaklaşımların ve zengin metinlerin olduğu İsa'nın ölümü kurtarması konusu hem Ortodoks hem de Katolik ve Protestan Avrupa resim sanatında yoğun bir biçimde betimlenmiştir. Ortodoks dünyasında belli başlı kalıplara göre üretimi yapılan konu Avrupa'da zengin bir görünüm arz etmektedir. 13. yüzyıldan önce karşımıza çıkan konu ile ilgili eserler özellikle 15. yüzyılın sonuna kadar coğrafi ve dini yaklaşımlar nedeniyle iki farklı kompozisyon kurgusunu yansıtmaktadır. Bunların ilkinde mekân cehennem olarak tasarlanmıştır. Kuzeyde baskın olan bu şemanın aksine güneyde mağara ya da oyuk biçiminde karşımıza çıkan yer hem cehennem hem de Araf olarak düşünülmüştür. Güney Avrupa'da ilk örneklerden itibaren Bizans etkisi görülmektedir. Ancak Rönesans'la birlikte Avrupa'da yaşanan kültürel ve sanatsal değişimin neticesinde her sanatçı nerdeyse kendi ekolüne göre bir sahne tasarımına gitmiştir. Yine de hem kuzey hem de güney Avrupa resminde başlangıcından itibaren sanatçıların ifade biçimlerini başta kilise olmak üzere, edebi metinler, folklorik unsurlar ve coğrafi yaklaşımlar doğrudan etkilemiştir. Bu nedenle nerdeyse her bir eserin başlı başına incelenmesi ve üretildiği devrin koşullarına göre değerlendirilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- Akyürek, E. (1996). *Bizans'ta sanat ve ritüel: Kariye güney şapelinin ikonografisi ve işlevi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Alighieri, D. (2008). *İlahi komedy: cehennem araf cennet*. (Çev. R. Teksoy). İstanbul: Oğlak.
- Alighieri, D. (2012). *İlahi komedy*. (Çev. N. Yurtman). İstanbul: Lacivert Yayıncılık.
- Baltrušaitis, J. (2001). *Düşsel Ortaçağ gotik sanatta antik, islami ve uzak doğu etkileri*. (Çev. M. A. Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Biesbrouck, W. (2013). "Extra ecclesiam nulla salus, sed

- extra mundum nulla damnatio reappropriating Christ's descent into hell for theology of religions", *Louvain Studies*, 37, 107-132.
- Bottero, J. (2005). *Gılgamış destanı: ölmek istemeyen büyük insan*. (Çev. O. Suda). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdoğan, M. (2009). *Anastasis: Ortodoks ve Batı İkonografisi'nde betimleniş biçimleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erhat, A. (2000). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ferguson, G. (1961). *Signs and Symbols in Christian Art*. New York: Oxford University Press.
- Gutmann, J. (1968). "Leviathan, behemoth and ziz: Jewish messianic symbols in art", *Hebrew Union College Annual*, 39, 219-230.
- Hall, J. (1979). *Dictionary of Symbols in Christian Art*. Westview Press.
- James, M. R. (1926). *The Apocryphal New Testament Being The Apocryphal Gospels Acts Epistles and Apocryphes*. Oxford: At The Clarendon Press.
- Kartsonis, A. D. (1986). *Anastasis The Making of an Image*. New Jersey: Princeton University Press.
- Kramer, S. N. (2001). *Sümer Mitolojisi*. (Çev. H. Koyukan). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Kutsal Kitap Eski ve Yeni Antlaşma (Tevrat, Zebur, İncil)*. (2006). İstanbul: Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Lehner, E. ve J. Lehner. (1971). *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*. New York: Dover Publications.
- Muratlı, S. B. (1996). *Bosch'un sanatına ikonografik bir bakış* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ökse, A. T. (2006). "Eski Önasya'dan günümüze yeni yıl bayramları, bereket ve yağmuryağdırma törenleri", *Bilig*, 36, 47-68.
- Russell, J. B. (1999). *Lucifer Ortaçağda Şeytan*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Russell, J. B. (2000). *İblis Erken Hıristiyan Geleneği*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Sarıkcıoğlu, E. (2005). *Diğer İnciller: (Apokrif İnciller) (Metinler ve Tarihi Belgeler)*. Isparta: Fakülte Kitabevi.
- Strickland, D. H. (2003). *Saracens, Demons and Jews, Making Monsters in Medieval Art*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Taft R. F. (2005). "Great feasts", Alexander P. Kazhdan (Ed.), *Oxford dictionary of byzantium*. (p. 868-869). New York: Oxford University Press.
- Turner, R. V. (1966). "Descendit ad inferos: Medieval views on Christ's descent into hell and the salvation of the ancient just", *Journal of the History of Ideas*, 27/2, 173-194.

Çağdaş Mimarlıkta ‘Tekrar’ Üzerine Bir Değerlendirme*

Esmâ EROĞLU**, Adnan AKSU***

Eroğlu, E. ve Aksu, A. (2019). Çağdaş mimarlıkta ‘tekrar’ üzerine bir değerlendirme, YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s. 91-101.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Mimarlık ve kavramlar arasındaki ilişki tarihsel süreçte çeşitli anlatımlarla tanımlanmakta ve yorumlanmaktadır. Mimari kavramlara yön veren felsefi oluşumlar da bu çalışmanın hareket noktalarından biridir. Mimarlık için de tekrar kavramı, değişen düşünsel ve biçimsel değerlendirmelerle tarihte ifade bulmuştur. Bu çalışmada tekrarın güncel mimarlıktaki yeri sorunsallaştırılarak, Gilles Deleuze’ün felsefesinde tekrar söylemi üzerinden biçimsel bir okuma üretmek amaçlanmıştır. Bu noktada ilk olarak, Deleuze’ün tekrara getirdiği söylemler ışığında çalışmanın kavramsal çerçevesi kurulmuştur. İkinci olarak, tekrarın tasarım düşüncesindeki değişimini görmek açısından mimarlıkta tekrarın genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Son olarak da bazı çağdaş mimarların tekrar söylemleri ile kavrama dair değişim tartışılmıştır. Özellikle Deleuze’ün tekrar yaklaşımına referans veren çağdaş mimarlık yaklaşımları ele alınmıştır. Çalışmada tekrarın mimarlık için yeni anlamı, sunduğu bakış açısı ve mimarlıkta yaratıcı düşünceye katkısı çağdaş mimarların tasarım yaklaşımları ile okunarak değerlendirilmiştir. Buradan hareketle tekrardaki farkı ortaya çıkarmak çağdaş mimarlıkta tasarım yaklaşımlarında bir ifade biçimine dönüştüğü gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş mimarlık, Tekrar, Fark, Gilles Deleuze, Sanat.

An Review On ‘Repetition’ In Contemporary Architecture

Abstract

The relationship between architecture and concepts is defined and interpreted in various historical accounts. Philosophical formations that direct architectural concepts are one of the starting points of this study. The concept of repetition has also found expression for architecture, with changing intellectual and formal evaluations. In this study, it was aimed to produce a formal reading through Deleuze's repetition, repetition by questioning the place in contemporary architectural creation. In the light of the discourses Deleuze brought back, the conceptual framework of the study was established. In this point, firstly a general evaluation of repetition in architecture was made in order to see the change in the design thinking. Secondly, the change in the repetition is examined with some contemporary architects' rhetoric. In particular, the works of contemporary architects, which refer to Deleuze's approach or accord with his discourse, are dealt with. The new meaning of the repetition, the new point of view and the contribution to creative thinking for architecture have been evaluated by reading with the contemporary architects' discourses. From this point of view revealing the difference in repetition has turned into an expression in design approaches in contemporary architecture.

Keywords: Contemporary Architecture, Repetition, Difference, Gilles Deleuze, Art

*Bu makale, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalında, Doç. Dr. Adnan Aksu danışmanlığında ‘Çağdaş Mimarlıkta Tekrar Üzerine Bir İnceleme’ başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Araştırma Görevlisi, Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, esmaeroglu@gazi.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1469-9978

*** Doçent Doktor, Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, azaksu@gmail.com, ORCID:0000-0002-0369-3207

Giriş

Mimarlık, güncel paradigmalardan türetilmiş olsa da geçmiş ve gelecek arasında genişlerken konumlanan bir aralıkta tanımını bulan çağdaş düşünce sayesinde yeni yorumlama ve üretim yöntemleri ortaya koymaktadır. Mimarlık ve tekrarın bir araya gelişi de elbette yeni bir ifade biçimi değildir. Tekrar, mimarlıkta hem geleneksel dönemde hem de çağdaş dönemde kullanılan biçimsel bir yaklaşımdır. Ancak teoride veya pratikte farklı alanların konusu olan tekrar kavramının çağdaş mimarlık için de farklı problem alanları yarattığı gözlemlenmiştir. Özellikle düşünce bağlamında yaratılan tartışma alanları biçim üzerine de yeni yaklaşımların gelişmesine neden olmuş, düşüncenin değişimi biçime ilişkin değişimi tetikleyen temel unsur olarak görülmüştür. Bu çalışma da tekrarın çağdaş mimarlık için yeni bir anlatım tarzı olduğu hipotezi etrafında şekillenmiştir. Ayrıca tekrar, düşüncede geliştirilen farklı yaklaşımların, biçim bağlamında mimari üzerinde geliştirilen söylemleri ile okunacaktır. Düşünce bağlamında tekrarın birçok türü vardır ancak burada odaklanacağımız tekrar, fark üzerine kurulu olan tekrar olacaktır. Bu çalışma için, özellikle Gilles Deleuze'un tarihsel okumalarda tekrar üzerinde yarattığı değişim etkisi, mimarlıkta tekrarın dönüşümünü tanımlamada ana referanstır. Amaçlanan Deleuze'un tekrara yüklediği anlamın çağdaş mimari biçimlenmeye katkısını belirlemektir. Buradan hareketle ilk bölümde tekrarın kelime anlamı ve çağrıştırdığı düşünsel açımlar ele alınarak Deleuze'un tekrar söylemi değerlendirilmiştir. Bu bölümde tekrarın iki hali ayırt edilmiştir; bunlar içsel benzerlik üreten sıradan tekrar ve içsel fark üreten Deleuzecü tekrardır. Tekrarın fark olarak olumlanmasındaki etkin okuma bu ayırım ile temellendirilmiştir. İkinci bölümde tekrarın eylemde, biçimde ve düşüncede uyandırdığı çağrışımlarla mimarlıkta varoluşunun genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu değerlendirme tekrarın çizeceği yeni biçimsel oluşumdaki farklılığı ortaya koymaktadır. Üçüncü bölümde ise Deleuze'un tekrar kavramı üzerinde geliştirilen çağdaş mimari söylemlerdeki tekrar teması incelenmiştir. Deleuzecü tekrarın çağdaş mimari yaratımdaki yeri ve tasarım düşüncesine getirdiği bakış açısı ifade edilmeye çalışılmıştır.

Deleuze Felsefesinde İki Tekrar

Tekrar, "aynı olayın, işin, hareketin yeniden ortaya çıkışı, tekrarlanması... Bir konuşma veya yazıda aynı düşünceyi, kelimeyi birçok defa söyleme... Bir daha, yine, yeniden, gene..." (TDK, 2018) olarak tanımlanmıştır. Başka bir ifadeyle benzer, özdeş

ve aynı olanın ritimsel hareketi veya yineleme olarak da tanımlanabilir. Tekrarı tanımlayan ve tekrarlarla ilişkili kavramların etimolojik anlama göre, şeyin kendisi değil onun ikincil veya çoklu tezahürleri olduğu görülmektedir. Yani aynı, benzer, özdeş, kopya, taklit, temsil, simulark, vb. kavramlar bir tekrar unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekrarı açıklayan veya tekrara dokunan kavramlar etimolojik tanımlamalarının yanında felsefi tartışmaların da konusu olmuştur. Bu durumu klasik felsefeden çağdaş felsefeye çeşitlenen söylemlerle okumak mümkündür¹. Felsefeye dâhil olan bu kavramlar, Deleuze'un yarattığı fark düzleminde, tekrarın iki biçimde anlaşılmasına neden olmuştur. Deleuze ayrıca bu kavramlar arasında kurduğu ilişkileri açıklayarak tekrarın kendi felsefesi içindeki gerçek yerini belirlemiştir.

Deleuze'un felsefi bakış açısı, kavramların dönüşümü üzerinedir. Düşünce belirli kalıplar içerisinde örgütlenmemeli, sorgulamaya tabi tutulup yeniden yaratılmalı ve özgülleştirilmelidir (Deleuze and Guattari, 2015, s.11-21). Deleuze felsefesindeki bir diğer temel nokta ise kavramlar arasındaki ilişkidir. Filozof, tekrarı fark ile açıklayan bir düşünce düzlemi oluştur-

1 Deleuze Anlamın Mantığı isimli kitabında kopya, aynı, benzerlik, özdeşlik ve simulark üzerine Platon felsefesinde yarattığı dönüşümü İdealar teorisi üzerinden şu şekilde ifade etmiştir: "İdealar teorisinin amacı, bir seçme, eleme isteği şeklinde ele alınmalıdır. Söz konusu olan, farkı belirlemektir, "Şey" in kendisini imgelerinden, asıl olanı kopyadan, modeli simulakradan ayırmak... Kopyalar ikinci olarak sahip olanlardır. Benzerliğin güvencesini taşıyan, iyi temellenmiş taliplerdir; simulakralar ise sahte talipler gibidir, benzerlik üzerine kuruludurlar, özel bir sapkınlık, özel bir sapma içerirler... Kopya benzerlik taşıyan imgedir, simülakr ise benzerlikten yoksundur... Simülakr bir aykırılık, bir fark üzerine inşa edilmiştir, benzerliği içselleştirmektedir. Bu yüzden artık onu kopyalar için geçerli olan modele, kopyaların benzerliğinin türediği Aynı'nın modeline kıyasla bile tanımlayamayız. Simülakrın da bir modeli vardır, ama başka bir modeldir bu, içselleştirilmiş bir benzerliğe kaynaklık eden Başka'nın modelidir." Platon'un öğretisini kopya üzerinde benzerlikleri olumlayan bir güç olarak ifade eder ve simularkın kopya karşısındaki farkı içselleştiren tutumunun sahte oluşumlar olduğunu belirtmiştir. Ancak Deleuze Platonculuğu tersine çevirerek simulakraların, kopya ve ikonlar karşısındaki durumunu olumlar. " Simülakr düşük dereceli bir kopya değildir, o hem asıl olanı, hem kopyayı, hem modeli hem yeniden üretimi yadsıyan pozitif bir güç barındırır... Simülakr, yüzeye çıkarak Aynı'yı ve Benzer'i, modeli ve kopyayı sahtenin gücü altına alır." Buradan hareketle aynı, benzer, özdeş, model, kopya, taklit, ikon ve temsil benzerliği içselleştirdiği ölçüde bir fark yaratmaz. Yaratmadığı içinde Deleuzecü tekrarın ve simularkın yanında yer alamaz. Bkz. Deleuze, G. (2015). Anlamın Mantığı, (Çev: Hakan Yücefer), İstanbul: Norgunk Yayınevi, s.279-289.

muştur, “Her şeyin arkasında fark vardır ama farkın arkasında hiçbir şey yoktur” (Deleuze, 2017, s. 89) diyerek tekrarı da fark ile oluşturduğu ilişki bağlamında yeniden dönüştürmüştür. Ona göre “tekrar bir genellik değildir” (Deleuze, 2017, s. 19). Deleuze tekrarı genel olarak ifade eden kavramların karşısına, tekrarı özgürleştiren formları çıkarmış ve David Hume, Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Charles Peguy, Raymond Roussel, Gabriel Tarde gibi filozof, yazar ve şairlerin söylemlerindeki tekrarı okumasını yaparak hakiki tekrarı bulmaya odaklanmıştır². Bu filozof, şair veya yazarların tekrara dair söylemleri ayrı tartışma alanları oluşturabilir. Ancak bu metin, Deleuze’ün tekrar yaklaşımlarının ortak noktasını belirleyerek onun tekrarı üzerine odaklanmaktadır. Deleuze’ün tekrara dair farklı söylemlerinden yakaladığı

2 Deleuze tekrarı birinci anlamının dışında tekrara kazandırdığı ikinci anlamını filozof, yazar veya şairlerin tekrarla ilgili metinler arası söylemlerini ele alarak tartışmıştır. Tekrarı sıradan anlamının dışında ikinci anlamının oluşumundaki düşünsel altyapıyı Deleuze’ün *Fark ve Tekrar* kitabından şu alıntılar desteklemektedir. “Kierkegaard ve Nietzsche’de ortak bir kuvvet vardır. Aralarındaki fark dikkate değerdir, aşikârdır ve iyi bilinir. Fakat bir tekrar düşüncesinin etrafında gerçekleşen bu müthiş karşılaşmayı, hiçbir şey silemez: tekrarı tüm genellik formlarının karşısına koyarlar. “Tekrar” kelimesini de metaforik olarak değil, tam tersine, düz anlamıyla ve kendi tarzlarına uydurarak ele alırlar...” Yine Deleuze’ün aktarımıyla Hume’ye göre de “ Tekrar, tekrarlayan nesnede hiçbir şey değiştirmez, ancak onu temaşa eden zihinde bir şeyleri değiştirir...” Benzer şekilde Kant tekrarı kavramsız fark olarak belirlenimini sağlayacak doğanın ve genelliklerin üstünde olduğunun ipucunu vermiştir. Freud tekrarı bilinç ve bellekle kurduğu ilişkide bir bastırma unsuru olarak görmüştür: “Tekrar ederiz çünkü bastırırız”. Ancak bu bastırma sonrasında kılık değiştirerek ortaya çıkması başka bir anlamda farklılığı ortaya çıkarması bağlamında olumlayıcı olarak karşımıza çıkar. Hatta Deleuze’e göre “Bastırdığım için tekrar etmem. Tekrar ettiğim için bastırırım: tekrar ettiğim için unuturum.” Roussel ve Peguy de şairlerinde tekrar unsurunu sırayla sesteş ve anlamdaş sözcüklerde kullanır. Deleuze’e göre iki şairde de farkı ortaya koyan temel unsur “...tekrar edilen sıradan kelimelerin yatay tekrarının yerine istisnai noktaların tekrarı, bizi kelimelerin içine götüren düşey tekrarı koyar. Nominal kavramdaki ve sözsözsel temsildeki bir eksiklikten yetersizlikten kaynaklanan tekrarı yerine, dilsel ve stilistik bir İdea’nın fazlalığından kaynaklanan pozitif tekrarı koyar.” Deleuze’e göre Tarde de “benzerliğin ancak yerinden kaymış bir tekrar olduğunu söylüyordu: hakiki tekrar, doğrudan kendisiyle aynı derece bir farka karşılık gelen tekrardır”. Bu gibi söylemler doğrudan Deleuzecü tekrarı kendisi değildir ancak Deleuze’ün pozitif tekrarındaki farkı olumlayan söylemleri içerdiği açıısından önemlidir. Bkz. Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*, (Çev: Burcu Yalın ve Emre Koyuncu), İstanbul: Norgunk Yayınevi, s.19-53.

ortak çıkarım, tekrarı genelliğin, yasaların, doğa kanunlarının ve temsilin alanından dışarı çıkarmasıdır. Dolayısıyla “tekrar eğer bulunacaksa, doğada dahi bu, kendini yasaya rağmen olumlayan, yasaların altında ve hatta belki de üstünde çalışan bir güç adına olur. Tekrar eğer varsa, aynı anda genele karşı bir tekellik, tikele karşı tümellik, sıradanlığa karşı bir istisna, varyasyona karşı bir enstantane, kalıcılığa karşı bir ebediyet ifade eder. Tekrar, her anlamda, ihlaldir. Yasanın üzerine şüphe düşürür, daha genel ve daha sanatsal gerçeklik adına yasanın nominal ve genel karakterini ifşa eder” (Deleuze, 2017, s. 21). Deleuze iki tekrar biçimi tanımlamaktadır:

“Birinci tekrar, kavramın veya temsilin [*représentation*] özdeşliğiyle açıklanan, Aynı’nın tekrarı; ikincisi ise, farkı içeren ve kendini de İdea’nın başkalığında, bir “yan sunum”un [*apprésentation*] heterojenliğinde içeren tekrardır. Biri, kavramın eksikliğinden doğması itibarıyla, olumsuz; diğeri İdea’nın fazlalığından doğması itibarıyla olumludur. Biri hipotetik, diğeri kategoriktir. Biri durağan, diğeri dinamik. Biri sonuçtaki tekrar, diğeri sebepteki tekrardır. Biri uzanımda, diğeri yeğinseldir. Biri sıradan, diğeri istisnai ve tekildir. Biri yatay, diğeri düşeydir. Biri açılmış ve açıklanmış diğeri sarmalanmış ve yoruma muhtaçtır. Biri devirsel, diğeri evrimseldir. Biri eşitliğe, eş ölçekliye, simetriye, diğeri eşitsizliğe, kıyaslanamazlığa veya asimetriye daırdır. Doğada ve toprakta dahi, biri maddi, diğeri manevidir. Biri cansızken, diğeri ölümlerimizin ve yaşamlarımızın, esaretlerimizin ve özgürleşmelerimizin, şeytani olanın ve ilahi olanın sırrını taşır. Biri “çıplak” tekrar, diğeri giyinerek, maskeleyerek ve kılık değiştirerek kendini oluşturan, giyinik tekrardır. Biri kesinliğe daırdır, diğeri kesinlik kriteri hakikiliktir” (Deleuze, 2017, s. 48).

Belirtilen iki tekrarı ayırımı öze karşı olan davranışı ile karşılaştırarak açıklamıştır. Etimolojik anlamının öngördüğü biçimde içsel benzerlik üretiminin bir parçası olan tekrar, sıradan bir tekrar üretir. Ancak Deleuze’ün tekrarı yapıta, eserde veya düşüncede aynı veya benzeri değil farklılığı üretme açılımıdır. İkinci tekrar veya Deleuze’ün tekrarı düşüncenin prensibini, mantıksal işlevini, modelini, özünü, bilgisini, dogmatik yapısını değiştirir ve yeniden kurar. Ait olduğu bağlamı bir yaratım ve oluş kılma amaçlar (Deleuze,

2017, s. 278). Claire Colebrook'a göre Deleuze'deki:

"...yineleme aynı şeyin tekrar tekrar yeniden-vuku bulması değildir, basitçe; bir şeyi yinelemek tekrar başlatmaktır, yenile(n)mek, sorgulamak ve aynı kalmayı reddetmektir... Zamanın akışından dolayı yinelenen her olay zorunlu olarak farklıdır. Hayatın gücü farklılık ve yineleniştir veya farklılığın ebedi dönüşüdür. Hayatın her olayı hayatın bütününe dönüştürür ve bunu tekrar tekrar yapar. Dolayısıyla, sonsuz, olan ve olacak olan her şey daima kendisinden farklı olacaktır; daima oluşa açık olacaktır; asla aynı kalmayacaktır" (Colebrook, 2013, s. 18-161).

Tekrar eden farklılıklar yeni oluşumlardır. Deleuze felsefesi tekrarı bilindik anlamının dışına çıkarmıştır. Gerçek tekrar artık farklılıkları olumlayan gücü ile 'başka'³ bir tekrardır. Dolayısıyla farkı içinde barındıran bir yaratımdır ve Deleuze'ün bakış açısıyla oluş olarak da ifade edilebilir. Bu düşünce ekseninde Deleuze'ün tekrar anlayışındaki fark mefhumu, mimarlıkta yeni bir yaratım biçimi ortaya koyabilir. Bu bağlamda Deleuze'e göre bir sanat eseri tekrarı olumlar. Sanat eseri kendine has bir yaratım olacaksa farklılıkları içinde barındıran "olanaklı bir dünyanın ifadesi olarak başka"(Deleuze, 2017, s. 342) tekrar temasıyla oluşturulmalıdır.

Deleuze'ün söylemleri ile tekrar, var olan anlamının dışında yeni bir ifade biçimine dönüşmüştür. Buradan hareketle mimarlıkta tarihsel süreçte var olan klasik tekrar biçiminin getirdiği düzen olgusunun, çağdaş mimarlıkta tekrarı fark ile var eden bir anlayışla farklı düzenleri olumlayan bir düşünceye evrildiği söylenebilir. Mimarlıkta tekrar artık düzeni sağlama adına ortaya konan ideal biçim modeli değil, farklılıkların içselleştirildiği bir yaratım olarak değerlendirilebilir.

Mimarlıkta Tekrara Dair Genel Bir Bakış

Deleuze'ün tekrar söylemiyle mimarlığın kurduğu ilişkiyi incelemeyen önce tekrarı mimarlık için genel olarak anlamını

3 Deleuze'ün ifadesi ile: "Başka, herhangi bir kimseyi adlandırmaz, yalnızca başka ben için benliği ve benlik içindeki başka Ben'i adlandırır... Başka yapısı ve dilin buna karşılık gelen işlevi, gerçekte numunenin açığa çıkışını, ifade edici değerlerin yükselişini ve son olarak farkın içselleşme eğilimini temsil eder."Bkz. a.g.e., s.340-342.

ifade etmek gerekmektedir. Mimarlıkta tekrarı anlamı farklı eylem ve düşünce biçimleri ile kaşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda yineleme oluşturan biçim hareketleri tekrarı varyasyonları olarak kabul edilebilir. Bu durum, tarihteki farklı bakış açıları ile açıklanabilir.

Mimarlıkta simetri, uyum, ritim, denge, düzen, ölçü, oran gibi kavramlar tasarımda tekrarı oluşturan biçim unsurları olarak gösterilebilir. Hatta bu olgular mimari eserin doğasındaki estetik hazzın ön-gereklikleri arasında görülür (Schmarsow and Fiedler, 2017, s. 64). Başka bir ifadeyle tekrar hem estetik bir düzen ve güzellik hem de teknik bir gereklilik olarak varsayılmıştır. Örneğin antikçağ ve ortaçağ mimarlığı bu yaklaşım açısıyla okunabilir. Hendrik Petrus Berlage'ye göre doğa yasalarının aritmetik ve geometrik kurullarla oluşturulan biçimlenmelerin mimari yapıda belirli oranlarda yinelenmesi antikçağ ve ortaçağın belirgin özelliğidir. Bu şekilde gelişen modülasyon tekniği aynı zamanda mimari yapıda ritmik düzenin belirtisidir (Berlage, 1996, s. 194-212).

Vitruvius mimarlığın temel ilkelerinden biri olarak tanımladığı düzeni, yapıya getirilen oran ve uyum sisteminde aramıştır (Vitruvius, 2015, s. 9). Düzenin bir belirtisi olan geometrik ve matematiksel oranlar, mimarlık tarihinde Vitruvius'un oranları, altın oran ve modüler gibi sistemler, mimarlıkta ideal biçimi yakalamak için uygulanmıştır. Rönesans'ta keşfedilen perspektif ise yapısal organizasyona bakışı çeşitlendiren başka bir unsur olarak görülmüştür (Belting, 2012, s. 21). Ali Artun (1998) da perspektifi "aslını tutmayan bir yanılısma" şeklinde ifade ederek bir taklit yöntemi olarak görmüştür. Tasarım yaklaşımlarına bakış gelişip çeşitlense de geometrik düzene bağlılık kendini muhafaza etmiş ve tekrarı var eden oluşumlar sürekliliğini korumuştur. Yine modern döneme kadar geçen süreçte bezemenin veya süslemenin yapı üzerindeki tekrarları kendisini baskın unsur olarak göstermektedir. Ayrıca tekrarlamaları ve modülasyonları ile mimari süslemeler, özünde siyasal olan mekânların kurucuları olarak ifade edilmektedir (Picon, 2014, s. 571).

19. yüzyılda Endüstri Devrimi gibi hareketlerle yeni mimarlık arayışlarının gündeme gelmesi, yeni malzeme ve tekniklerin keşfini hızlandırarak geliştirilmesine neden olmuştur (Giedion, 1982, s. 148-152). Ancak stilleri ve teknikleri konusunda antikçağ ve ortaçağın üslubunu benimseyip yeni çağda da ona ruh kazandırmak isteyen Gottfried Semper ve Eugène Viollet-le-Duc gibi isimler de var olmuştur (Picon, 2006).

Berlage'ye göre 19. yüzyıl mimarlığı eklektik bir mimari oluşum göstererek önceki çağların biçimlerini kopyalamıştır. Bu da 19. yüzyılın yenilikçi ruhunu zayıflatmıştır. Berlage modern dönemin başarılı olmasını ise bu biçimlerin eklektik tekrarı yerine rasyonel kabullere ve geometrik kurallar doğrultusunda yeni formlar üretmesine bağlamıştır (Berlage, 1996, s. 235). Tarihteki biçimlerin eklektik olarak veya taklit bağlamında yinelenmesi bir tekrar unsuru olarak görülmüş ve problematik bir alan yaratmıştır. Tekrarın tartışma alanı, tarihsel olanın yinelenmesi ve taklit olarak ortaya çıkması, modern dönem için farklı arayışların da belirtisi olmuştur. Geçmişe temsil noktasında yenilikçi bir düşüncenin hâkim olması tekrara bakış açısını da çeşitlendirmiştir. Eklektik oluşumların ve taklidin bir tekrar olarak ifade edilmesi problem olarak belirlenmiş olsa da, yeni bir üslup oluşturma adına biçimin belirli kategorilerle sabitlemesi önerisi de benzer formların tekrarını üretmiştir.

Modern dönem aynı zamanda idealize edilmiş stil üretimlerinin oluşumlarına sahne olmuştur. Ayrıca mimari form ve yer için, aralık, tekrarlama ve seri üretim anahtar kavramlar olarak karşımıza çıkmıştır (Sykes, 2010, s. 119). Biçimde uygulanan tekrar, düzeni sağlayan pratik bir birleşim ilkesi olarak görülmektedir. Steen Eiler Rasmussen (2016, s. 131) "Hem mimar hem de yapı ustaları için en basit yöntem aynı yapı elamanlarının düzenli olarak tekrarlamasıdır; örneğin boş, dolu, boş, dolu gibi... Bu adeta bir, iki, bir iki saymak gibidir ve herkesin kavrayabileceği bir ritim" olarak belirtmiştir. Benzer şekilde Leland M. Roth (2006, s. 101) da ritmi "yapılara düzenli değişiklikler kazandırmanın yollarından bir tanesi" olarak belirterek "katılarla boşlukların, olaylarla aralıkların belirli bir sıra içinde birbirini izlemesi" şeklinde tanımlamıştır. Seri üretimle, geleneksel mimari anlayışının dışında yeni ve rasyonel bir mimarlık oluşturma çalışmalarının başarısı için ölçü ve oran sistemlerinin de ortak dilde hareket etmesi gerekmektedir. Bunun için Le Corbusier'in Modüler fikri modern mimarlıkta evrensel bir oran sistemi kurmayı amaçlamıştır. Modülere göre, tasarımda mekânların gerektirdiği boyutsal oranlarla değil, önceden belirlenmiş standartlara göre hareket etmek gerekir. Bu şekilde tasarlanan mekân üzerinde, verilen oranların yapıda tekrar etmesiyle görsel bir denetim sağlanacaktır (Moussavi, 2011, s. 28). Aynı zamanda benzer olanın tekrarı, biçimin görünür unsuru haline geleceğinden farklılara baskın olur. Basit bir bileşim ilkesi olarak görülen tekrar, toplamdan veya bölünmeden kaynaklanır ya da herhangi bir formdan dizi oluşturmak için kullanılabilir (von

Meiss, 2013, s. 36). Bu şekilde biçimde birbiri ile yakın, birbirini takip eden, birbirini izleyen noktaların ve aynı malzemenin tekrarlanması yoluyla genişletilmiş bir düzlem nosyonuna ulaşılabilir (Smith, 2004, s. 121).

Mies van der Rohe (2008, s. 92) gökdelenlerinde oluşturduğu sistematik düzen içerisinde Modernizmin getirdiği yenilikçi yaklaşımlardan olan cam-çelik konstrüksiyonu sıklıkla tekrarlayarak kullanmıştır. Modern dönemde kentsel ölçekte kurgulanan yapısal organizasyonlarda da benzer biçimsel tekrarları görmek mümkündür. Dolayısıyla bu dönemde mimarlık kendini daha çok sanayi devriminin getirdiği seri üretime açarak kütleli kompozisyonların işleve dayalı tekrarıyla göstermiştir. Sigfried Giedion (1958) tekrarı plastik bir ifadenin oluşmasında aktif bir faktör olarak görmüştür ve kentin basit mimari bileşenlerinin ritimlerinden oluşan karmaşık bir yapı olarak belirtmiştir.

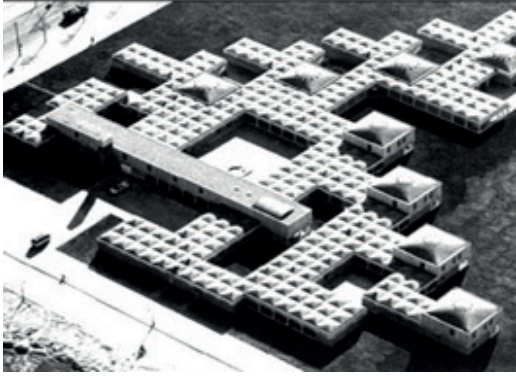
II. Dünya savaşı sonrasında mimarlık deneysel bir süreçten geçmeye devam etmiştir. Mimarlıkta dekonstrüktivizm, neoavangard gibi klasik anlamda belirtilen tekrar kavramını karşısına alan yaklaşımlar var olmuştur. Diğer disiplinlerde de diyalektik oluşumların ve paradoksal yaklaşımların çevresinde düşünölmeye başlandığı bu dönemde pek çok düşünür veya filozofun yanında Deleuze'un⁴ söylemleri de mimarlıkta yeni bir düşünme biçimi tanımlayabilir. Düzen, ölçü, ritim, simetri kavramlarına tekrar bağlamında farklı bir söylem getirmiştir. Genel olarak düzeni oluşturma şekli olarak simetri, ritim ve ölçü tekrar araçları olarak görülmektedir. Bu doğrultuda maddi tekrarı simetri, ritim, ölçü üzerinden ele alarak yeni bir tekrar biçimi tanımlanabilir. Burada Deleuze'un, kavramları ele alışındaki yaratıcı zihin okunulabilir. Deleuze, ritim ve simetri üzerine yaptığı çalışmalarda yine iki tür tekrar biçimi sunar:

"Bir yanda tam veya kesirli katsayılar ölçeğine gönderen aritmetik simetri ile irrasyonel oranlara veya orantılara dayanan geometrik simetri; diğer yanda kübik ve altıgen olan statik simetri ile beşgen olup spiral bir çizgide veya geometrik bir seri oluşturan bir nabızda, kısaca canlı ve ölümlü bir "evrim"de kendini gösteren dinamik simetri" (Deleuze, 2017, s. 44).

Deleuze, benzer şekilde ritmi de iki tür tekrara

4 Martin Heidegger, George Battalio, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Pierre Bourdieu gibi filozof ve düşünürler bu çağ içerisinde söylemleri mimarlık üzerinde yeni tartışma alanları yaratmıştır.

ayırarak incelemiştir. Bunları ölçü-tekrarı ve ritim-tekrarı olarak ifade etmiştir. Ölçü-tekrarı, ritim-tekrarının “Soyut etkisi yahut dış görünüşünden ibarettir. Maddi ve çıplak bir tekrar (Aynı'nın tekrarı) ancak kendisinde bir diğer tekrarın kılık değiştirmiş olarak bulunması anlamında ortaya çıkar ki bu çıplak tekrarı oluşturan tekrar, kılık değiştirmek suretiyle aynı anda kendini de oluşturur” (Deleuze, 2017, s. 44-45). Simetri asimetride, ölçü ritimde farklılığı yaratır. Deleuze, simetri, ölçü ve ritmi bünyesinde bulunduran süsleme pratiğini işaret ederek figürlerin tekrar biçimine dikkat çekmiştir. “Kavram mutlak surette aynı kalırken, figür yeniden üretilir... Fakat gerçekte sanatçı böyle çalışmaz. Figürün örneklerini yan yana getirmez, her defasında bir örneğin unsurunu bir sonraki örneğin bir başka unsuruyla birleştirir. Dinamik inşa sürecine yalnızca nihai etkide bertaraf edilecek bir tür dengesizlik, istikrarsızlık, asimetri, bir nevi aralık katar” (Deleuze, 2017, s. 42). Süsleme pratiğinde yan yana gelen figürler farklılığı üreterek yinelenmelidir.



Resim 1. Aldo van Eyck'in Orphanage tasarımı (CCA Mellon Lectures, 2011)

Fark yaratımının önemli hale gelmesi mimarlığı belirli biçimlerde kategorize etmenin dışında yeni formların var olması gerekliliğini doğurmuştur. Aldo van Eyck de tasarımlarını çağdaş yapılm teknikleri ile modernize ederek temel benzer parçaların tekrarına dayandırmış fakat benzer parçaların monotonluğu yerine farklı olandaki izgeye yönelmiştir. Modern dönemde birlikte gelen standartlaşmış yöntemlerdense, modüler olarak tasarlanmış yöntemleri önemsemiştir. Tasarladığı parçaların tek düze ve sıkıcı tekrarına direnmiş, tekrarlanan parçalardaki fark yaratımını kurguladığı modüller üzerinden ortaya çıkarmıştır. Bu yöntem ile tekrarın oluşturduğu farklılığı göstermek istemiştir (Coleman, 2005, s. 206). van Eyck, bunu Orphanage (Resim 1) tasarımı üzerinden şu şekilde ifade

etmiştir: “Temel benzer olan, ekleme yoluyla keyfi olarak ‘benzer’ olanın keyfi olarak ‘farklılaşması’ yerine, tekrarlama yoluyla temel olarak farklılaşır” (van Eyck, 1962, s. 349). Bu şekilde farklı formlar kendi türlerini oluşturur ve farklar forma kendi anlamını verir (Kahn, 1974). Bir formun özgün bir yaratım olması için farklı düşünme gerekliliği ifade edilmiştir. Dolayısıyla “farklılıklar bizim yaşayan varlıklar olduğumuzun tam bir kanıtıdır ve anlamı yaratan bu farklılıklardır” (Kurokawa, 1997). Tekrarın ikincil bir anlamı mimarlıkta varlığını hissettirmiştir⁵. Çağdaş mimarlık, biçimlerin benzerlerinin tekrarına ve tarihsel argümanların yinelenmesine karşı argümanlar geliştirmiştir. Çünkü gerçek anlamda “tekrar farklılıkları dışlamadığı gibi onları meydana getirir, onları üretir. Tekrar er ya da geç, tekrarlanarak üretilen dizi veya seriyle ilişkili olarak gelen, daha doğrusu ortaya çıkan olayla karşılaşır. Bir başka deyişle: fark” (Lefebvre, 2017, s. 31). Dolayısıyla düşünce, yeni biçimler, teknik, yöntem ve malzeme üzerindeki söylemler de fark üzerine kurgulanacaktır: “Ahşaba, tuğlaya ve çeliğe ait metaforları sarsan tarihi unuttuk. Boşluğu zaten gördük, artık maddeyi yeniden tanımlama zamanı” (van Berkel and Bos, 1999, s. 156-7).

Çağın beraberinde getirdiği üsluplardaki biçimsel yaklaşımlar ve farklılıkların bir arada bulunduğu somut oluşumlar, mimarlık için yeni tartışmalara ön ayak olmuştur. Bu oluşumlar modern dönemin getirdiği salt yararcı bir anlayıştan çok, hayal gücünü, yaratıcılığı ve kurmacayı bünyesinde barındırır. Kent ve kenti oluşturan mimari yapılar artık hayal gücünün somutlaştırıldığı gösteri mekânı haline gelmiştir (Kumar, 2013, s. 130). Yeni düşünce biçimlerine yönelik arayışların kendini gösterdiği çağdaş dönemde, mimarlık da yeni bakış açılarının teknoloji ile birlikte yaratımı olarak gösterilebilir. Bu bağlamda farkı üreten bir tekrarın yeni mimari biçimlenmele-

5 Mimarlık için tekrarın farkla olan temasını Jacques Derrida'nın *Parergon* kavramıyla da ilişkilendirebiliriz. *Parergon*'u Derrida'nın Kant'tan alarak dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Genel bir ifadeyle Kant *Parergonu* sanat eserine çizdiği bir sınır veya çerçeve olarak kullanmıştır. *Parergon* sanat eserine çizdiği sınırdan dışardan hiçbir şeyi almaz ve onu kendi içinde tanımlar. Derrida ise içerisi ve dışarıyı ayırımı bütünleştirerek bu çerçeveyi sanat eserini tamamlayan bir ek olarak yorumlamıştır. *Ergon* çalışmanın kendisi *Par-ergon* ise onu tamamlayan bir aksesuardır. Tekrarın Fark ile kurmaya başladığı ilişkide fark benzer şekilde tekrara dokunan, onu özel kılan ve birlikte hareket eden bir aksesuar olarak da Derridacı düşüncede okunabilir. *Parergon* hakkında bkz. Derrida, J. (1978). “Parergon”. In *The Truth in Painting*, (trans: Geoff Bennington ve Ian McLeod), Chicago: University of Chicago Press, pp.37.

re yansımaları da bu düşüncenin somut oluşumları olarak ifade edilebilir. Özellikle mimarların biçim yaratma düşüncesindeki nüanslar ve ortaya koydukları eserler arasındaki bağlantılarda incelenebilir.

Çağdaş Mimarlıkta Tekrar

Tschumi, mimarlığın oluşumunu iki biçimde incelemiştir. İlki geleneksel düzenin getirdiği kesinliklerin ve kuralların tekrarıdır. İkincisi ise arzuların, deneyimlerin ve farklılıkların bir üretimidir (Hays, 2011, s. 132). Çağdaş mimarlık, kültürel ve çevresel sabitliklerin sıradan tekrarını öngörmez. Mimarlara düşen ise zamanda mimarlığın dinamizmini canlı tutacak farklılıkları keşfetmektir. Bu noktada mimarlar çevrede iki şekilde farklılık yaratabilir. Bunlardan ilki mimari bir yaklaşımda farklı düşünceler üretmek, ikincisi bu farklı düşünceleri farklı yöntemlerle cisimleştirmektir (Moussavi, 2011, s. 32). Mimari düşüncedeki yaklaşım içsel bir benzerlik, özdeşlik ve aynılık üzerine değil içsel bir fark üretme üzerine kurgulanmalıdır. Benzer şekilde farkı içselleştiren mimarlık yaratımı, dışsal benzerlik üretse de beklenen farkı yaratma gücünü taşır. Bu şekilde düşüncede farklılaşan yaklaşımlar ve etkileşim halindeki duyular, biçimlere aktarılarak ortaya yeni biçimler çıkarır.

Tekrar, Deleuze söylemleriyle mimarlıkta başka bir düşünce biçimi ortaya koyabilir. Deleuze'ün sanat üzerine olan söylemlerinde esere yaklaşımı mimarlık için de çıkarımlara referans verir. Deleuze, bir sanat eserinin taklit değil fark ve oluş üzerine kurulu olduğunu şu şekilde ifade eder: "Olmak bir biçime (özdeşleşme, taklit, öykünme) ulaşmak değildir, ayrılamaz ya da farklılaşamaz bir yakınlık noktası bulmaktır" (Deleuze, 2013, s. 13). Böylece sanat da yaratıcı tekrarı olumlamaktadır. Sıradan tekrar sanatta yer bulabilir ancak farkı yarattığı ölçüde gerçek bir oluş tanımlar. Sanatta var olacak olan tekrar, eseri, kılık değiştirmesiyle, ıraksamasıyla, yeğinselliğiyle, merkezsizleştirmesiyle, ritmiyle, dinamizmiyle ve yansımaları ile sarmalar. Deleuze bunu, müzikte Alban Berg'in Wowzeck'indeki leit motifin derinleşmesiyle ve resimde Andy Warhol'un pop-art eserlerini kopyayı simülarka dönüştürmesiyle örneklemiştir (Resim 2). Bu sanat yaklaşımlarında birincil anlamdaki tekrarın varlığı görülmektedir ancak Deleuze'ün ikincil tekrar yaklaşımındaki farkın alınması eserde başka bir tekrarın okunmasına neden olur (Deleuze, 2017, s. 380-381).

Mimarlık için farkı düşünmek ve yeni biçimlerin oluşumuna bu perspektiften bakmak mimarideki sınırları, kesinlikleri ve ku-



Resim 2. Andy Warhol, Sefl Portrait 1966 (<https://www.moma.org/collection/works/79889>)

ralları yeniden sorgulatır. Peter Eisenman (1984) çağın var sayılan nötr ruhu, simetri üzerinde asimetri, istikrar üzerinde dinamizm, hiyerarşi üzerinde hiyerarşinin yokluğunu destekleyeceğini ifade etmiştir. Çağdaş mimarlık da bu referanslarla yeni yaklaşımların deneysel alanı olmuştur. Eisenman mimarlığı, geçmişi yenilikçi biçimsel denemelerle şimdide var etmek olarak belirtmiştir. Geçmiş daimi bir iz olarak kalmıştır. Eski olan varlığını hissettirir ancak artık geçmişe dair bir benzerlik taşımaz. Geçmişin izi üzerindeki yeni oluşumlar yerleşir ve bu tekrar ederek zaman içindeki farkı üretir (Hays, 2011, s. 59-60).

Geçmişin aynılığından uzaklaşan farklılığı olumlayan bir tekrar, aynı zamanda sabitliklerden ve kimliklerden sıyrılan bir biçim anlayışıdır. Buna göre tarihsel tekrarın ve biçimdeki sıradan tekrarın kırılmasına yönelik somut bir mimarlık açılımının geleceği şekillendirmediği öngörülmektedir (Sykes and Hays, 2010, s. 247). Temsil bağlamında bir tekrarın farka dönüşümünü Aldo Rossi ve John Hejduk'ün tipolojik yaklaşımlarından kavrayabiliriz. Micheal Hays'a göre Rossi'nin tipolojik tekrarları yapısal ve benzerlik taşıdır. Hejduk'ün tekrarlarına ise çeşitliliği içeren başka unsurlar dâhil olmaktadır. Rossi'nin tipolojik tekrarlarında bir tip bir defa görünmez, bu tip zamanın hareketiyle, benzerlikleriyle tekrar eder. Ancak John Hejduk'ün tekrarlarında aynının ve benzerin tekrarı yerine farklılığı yaratan bir şey vardır (Hays, 2011, s. 103). Hejduk'ün Duvar ev projesindeki imge ekranı olarak oluşturduğu duvar elemanı, kübizmin saf katı biçimciliğine karşı mimarın farklılaşma isteğinin mimarca anlatımıdır (Hejduk, 1972). Benzer bir karşılaştırmayı Rem Koolhaas'ın yaklaşımında görebiliriz.

Koolhaas'a göre mimarlık 'farklılıklar imal etme', 'ilgi yaratma', 'icat etme' gibi sorumluluklar taşımaktadır ve mimarlığın şimdiki anlamında geçmişin tek düze bir tekrarı olmaktan başka geleceğe açılım sağlayacak yeni anlamlara ihtiyacı vardır (Koolhaas, 1995, s. 616). Cam/çelik konstrüksiyonun modern dönemdeki temsilcisi Rohe'nin yapılarındaki düzenli çerçevelerinin tekrarına karşı, Koolhaas'ın katlamalar ile farklılaşan çerçevelerindeki tekrarı tarihsel kırılmayı göstermektedir (Moussavi, 2011, s. 23) (Resim 3).



Resim 3. Mies Van der Rohe'nin (Alexpankratz, 2018) ve Rem Koolhaas'ın (Ruault, 2009) cam-çelik konstrüksiyonu kullanma biçimleri

Genelliklerin, sıradanlığın veya monotonluğun yerini, kıvrımlar, kubistvari katlamalar, fütürist vektörler almıştır (Foster, 2013, s. 70). Zaha Hadid ve Patrik Schumacher'in tasarım yöntemi olan "Parametrisizm katı fonksiyon tiplerinin tekrarı yerine sürekli programatik varyasyonları arar. Bu yaklaşım biçimi farklı fonksiyonları sıralamak yerine, iki fonksiyon tipi arasındaki tasarlanabilen tekrarlamaları sunmayı tercih eder" (Schumacher, 2011, s. 259). Hadid'in partneri Schumacher, Deleuze'un felsefesindeki farklılaşan bir tekrara yoğunlaşarak bunu, "rijit formlarla çalışmak yerine, tüm mimari elemanları parametrik biçimlenebilir olarak kurmak, tekrar eden elemanlar yerine, sürekli olarak farklılaşan elemanlarının sistemini kurmak" şeklinde ifade eder (Schumacher, 2011, s. 297) (Resim 4). Biçimin belirli yöntemlerle idealize edilmesi burada söz konusu değildir. Tasarım, bulunduğu bağlamın ve tasarımcının elinde özgür bir kurgu ile ele alınır (Wolfe, 2014).

Bu şekilde var olan farklı biçimsel arayışlar mutlak veya ideal biçimlerin varlığını sorgulanmasına neden olmuştur. Greg Lynn de klasik dönem ve sonrasında var olan ideal biçim kurgusunun yaratıcı düşüncüyü sınırlandırdığını düşünerek farklı biçimleri keşfetmeye yönelmiştir. Küre, silindirik, küp gibi ideal biçimler Lynn'in tasarım yaklaşımını tanımlamamaktadır (Rappolt, 2008, s. 144). Lynn ideal biçimlerin tekrarı yerine, farklı biçimlerin mimaride nasıl ifade bulacağı üzerine kafa



Resim 4. Haydar Aliyev Kültür Merkezi (Binet, 2012)

yormuştur ve doğrusal olmayan geometrilerin matematiğinde kalkülüs⁶ gibi farklı bilimsel paradigmaları kullanmıştır (Rappolt, 2008, s. 172-174). Başka bir ifadeyle geometride ve matematikte yeni paradigmanın keşfedilmesi mimari tasarımda farklı biçimlenmelerin meydana gelmesini kolaylaştırmıştır. Lynn mimari biçimlenmelerdeki farklı yaklaşımlarını kalkülüs üzerinden kurgulamış ve dijital yazılımları bir araç



Resim 5. Kore Kilisesi (Greg Lynn Form, 1999)

6 Deleuze matematikte geleneksel paradigmalara karşı karmaşık cisimlerin matematiğini hesaplayan kalkülüsü yeniden ele almıştır. Deleuze'e göre "İdea'daki başka düzenler başka alanlarda ve farklı bilimlere karşılık gelen farklı ifadelerde cisimleşir. Böylece diyalektik problemlerden ve bunların düzenlerinden yola çıkarak çeşitli bilimsel alanların doğuşu gerçekleşir. En dar anlamıyla diferansiyel kalkülüs, kendi alanında bile, cisimleştirdiği diyalektik idealer düzenine nazaran problemlerin ifadesinin ve çözümlerin oluşumunun zorunlu olarak en eksiksiz formunu temsil etmeyen matematiksel bir araçtan ibarettir... Diferansiyel kalkülüs faydacının düz hesabı, düşüncüyü başka amaçlara ve başka şeylere tabi kılan kaba aritmetik hesap değil, saf düşüncenin cebiri, bizzat problemlerin üstün ironisidir.-"iyiliğin ve kötülüğün ötesindeki" tek hesaptır. Betimlenmesi gereken işte ideaların bütün bu maceraperest karakteridir." Bkz. Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*, (Çev: Burcu Yalın ve Emre Koyuncu), İstanbul: Norgunk Yayınevi, s.244-245.

olarak kullanarak tasarımlarını gerçekleştirmiştir (Resim 5).

Mimarlık, belirlenmiş veya önceden var olan bir duruma göre hareket etmek yerine farklı durumların veya karşılaşmaların etkisinde oluşur. Yani, mutlak bir biçim yoktur ve biçimin kimliği belli değildir, kimlik karşılaşmalarla meydana gelir. Mimarın sonsuz varlığı ancak bu şekilde kimliksiz bir yapıya bürünmesiyle elde edilebilir. Mimarlık kendini, kurucu parçaları sonsuz değişkenlerle bir bütün halinde akıcı bir şekilde birleştiren hibridleşme, sürekli farklılıkların organizasyonu, yapıda ölçeksizlik, evrim, genişleme, tersine çevrilme ve diğer çarpıklıklarla ya da manipülasyonlarla tanımlamaktadır (van Berkel and Bos, 1999, s. 83). Dolayısıyla her tekrar eden durum aslında bir kopma, duraksama ve yeni bir başlangıçtır (Tanju, 2007, s. 9). Bilinen veya sıradan bir tekrar yerine içselleştirilmiş farkların oluşturduğu tekrar, sanat eserini zamansız kılmaktadır.

Düşünsel yaklaşımların çağrıştırdığı anlamlardan doğan mimarlık söylemleri yeni imajların oluşmasına katkı sunar. Ancak yaratılan bu imajların kentsel alana olan katkısı ve niteliğinden daha çok özerk varoluşu konuşulmaya başlandığı anda fark yaratımının kavramsal içeriği de tartışılmaya başlanır. Fakat çağdaş mimarlıkla olumlanan farklılık söylemi, mimarların yaklaşımlarında bireysel bir tutuma dönüşmemelidir. Mimarlık, toplumun ve çevrenin bilincinde olan yenilikçi bir yaklaşımla hareket etmelidir. Biçim, bir meta malzemesine dönüştüğü anda farklar kendini sıradan tekrarlara dönüştürür. Bu düşünce ile biçim, kendine içkin farkını oluşturacağı düzlemde kurgulanmalıdır. Salt biçimci ve figüratif eylemlerle hareket eden bir tasarım, içkin bir fark üretiminden uzaktır. Bu, farklılığı manipüle eder ve tekrarın sıradan bir eylemine dönüşür (Spencer, 2018, s. 102-114). Bu eleştiriye en çarpıcı örneği Rem Koolhaas bir röportajında küreselleşmenin dayattığı benzer biçim oluşumları ile verir.



Resim 6. 1914 ve 2014 yıllarına ait farklı ülkelere ait iki mimari kolaj (Oosterman and Cormier, 2014)

Farklı yıllara ait farklı iki fotoğraf karesinden oluşan bir

kolaj çalışmasıdır. 1914 tarihli fotoğrafta farklı şehirlere ait geleneksel yapılardan örnekler koyulmuştur. 2014 tarihli fotoğraf ise aynı şehirlerden çağdaş yapı örnekleri koyulmuştur (Resim 6). İki fotoğraf karşılaştırılınca yeni tarihli fotoğrafta küreselleşmenin dayattığı sıradan tekrarı ve biçim manipülasyonunu bize net bir şekilde gösterir. Farklıların yarattığı gerçek kurgu ise eski tarihli kolajda rahatlıkla görülebilir (Oosterman and Cormier, 2014). Mimarlığın yalnızca amacı bireysellik veya özerkliklerle biçimlere popülerlik kazandırmak olmamalıdır. Deleuze'ün düşüncesi, içsel bir üretkenliği öngören oluşumlarla kurgulanmalıdır. Farklılık düşüncesini bireysel bir modaya dönüştürmek indirgeyici bir yaklaşımın ürünüdür.

Sonuç

Mimarlıkta tekrar, dönemsel olarak farklı anlayışlar içerisinde ele alınmıştır. Tekrar, düzenin bir belirtisi, işlevsellik açısından kolaylık, yapıda monotonluk veya tam tersi olan dinamiklik, farklılığın tekrarı, sonsuzluk gibi yaklaşımlarla düşünsel ve görsel olarak ifade bulmuştur. Deleuze'ün felsefedeki kavramları dönüştürme ideası tekrara da farklı açılımlar sağlamıştır. Bu açılımlar ile tekrarın etki alanı çeşitlendirilerek Deleuze'ün mimarlık için tartışılacak önermeleri çoğaltılabilir. Ancak bu çalışmanın temel eğilimi mimari biçimlenmelerdeki tekrar kurgusu üzerinedir. Çalışmada işlenen tekrar ile belirtilmek istenen düşünce; iki şekilde ayırt edilmiştir. İlki benzerliklerin ve aynılıkların tekrarı ikincisi ise içsel farklılıkların tekrarıdır. Birinci tekrar benzer ve aynı üzerine kurgulanırken; diğer tekrar Deleuzecü tekrardır ve fark üzerine kurulmuştur. Farklılıkların tekrarı gerçek anlamda istenen bir tekrardır ve var olanı özgün ve hakiki kılmaktadır. Bu anlamı ile Deleuze'ün tekrarı, sanatta ve mimarlıkta farklılıkları içeren bir yaratım biçimi önermiştir. Aynı zamanda bu tekrar, sanatta ve mimarlıkta düzenin bir ifadesi olarak değil düzensizliğin, karmaşanın ve kaosun içinden yeni bir düzen yaratma fikri olarak da okunabilir.

Deleuze düşüncesi sayesinde mimari düşüncede sınırlanmış tekrarın, yaratılan problem alanları ile yeniden düşünülmesi sağlanmıştır. Böylece farklılıkları bünyesinde barındıran tekrar anlayışı, tarihsel süreçte oluşturulan ideal biçim kurgularını tersine çevirerek farklı mimarlık yaklaşımı ortaya çıkarmıştır. İdeal biçimler yerini, dönüşebilen, farklılaşan, karmaşık veya deforme edilebilen oluşumlara bırakmıştır. Çağdaş mimarlığın farklılıkları özümseyen yaratıcı düşünce biçiminin dijital teknoloji ile birleşmesi, mimarın tasarım düşüncesine özgürlük kazandırmıştır. Çağdaş mimarların yak-

laşımalarında ve tasarımlarında tekrarın farkla kurduğu ilişki, yeni biçim pratiklerini deneyimlemeyi sağlamıştır. Parabolik yüzeyler, barok kıvrımlar, katlamalar, ölçek-oran serbestliği ve mekânsal çeşitliliğin yapılarda kendini farklılaştırarak tekrar ettiği görülmektedir. Ancak günümüzde küreselleşmenin dayattığı aynılışma, kapitalizmin zenginliği ile birleşince mimari yapıları, ait olmadığı bağlamlara ve yaratıcılığı önemsemeyen tekrarlara sürüklemektedir. Bir tasarımda farklılığı ortaya koyan şey, kendini ve bağlamını yeniden yaratarak var olmasıdır. Bu yaklaşım, mimari yapıyı özgün ve çağdaş bir üretime dönüştürür. Zamansız bir mimarlık bu şekilde ortaya çıkar ve yapının kendi içindeki tekrar eden her oluşumu farklı kılar.

Tekrar, mimarlığa yeni devinimler getirecek bir anlam kazanmıştır ve her zamanın şimdisi olacak tasarım düşünceleri ile evrilmiştir. Bu önerme de çağdaş mimarlığın düşünsel temelini bir katkı niteliğindedir. Güncel mimarlığın hâkim ve baskın görünümünün çağdaş mimarlığı temsil ettiğinden her zaman bahsedemeyiz. Çağdaş mimarlık güncel görünümünden bağımsız, bulunduğu çağın ekseninden bakışı refere etmektedir. Bu bakış zaman zaman bulunduğu çağın paradigmaları ile çatışabilir ve en azından sorunlar yaşayabilir. Çağdaş mimarlık, bütün zamanı bir arada düşünen, yeniliklerin peşinden koşan, yaratıcılığı özgür bırakan, sınırlanmamış, değişimin gücünü onaylayan, yeniden tanımlanabilen, merkezsizleşen ve sonsuzluğa ıraksayan bir tavrı olmuştur. Tasarımı bir yerde başlayıp bitirmenin aksine, taşıdığı yaratıcılığı ve sürekli üretimi olanaklı kılmıştır. Deleuze, tekrarın bilindik anlamını dönüştürmüş ve farklılıkların bulunduğu bir içerikle kullanıma sunmuştur. Ayrıca mimarlıkta tekrarın yeniden yorumlanmasına yönelik yeni bir perspektif açmıştır ve bu bakış açısı ile çağdaş mimarlığa farklı bir boyut kazandırmıştır.

Kaynakça

- Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. (2019). Andy Warhol Self-Portrait 1966, <https://www.moma.org/collection/works/79889> (24.02.2019).
- Alexpankrat. (2018). Mies van der Rohe: The Modernist Architect Who Led The Bauhaus To Its End, <https://www.dezeen.com/2018/11/19/mies-van-der-rohe-modernist-architect-third-director-bauhaus-100/> (24.02.2019).
- Artun, A. (1998). "Çağdaş sanat tarihleri ve Türkiye'de sanatın çağdaşlaşması". *Toplum ve Bilim*, 79, 24-65.
- Belting, H. (2012). *Floransa ve Bağdat*, (Çev: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Küy Yayınevi.

- Berlage, H.P. (1996). *Thoughts on Style, 1886—1909*, Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Binet, H. (2012). Heydar Aliyev Center, <http://www.zahadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/> (03.01.2017).
- Büyük Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5b84600e9928e0.2605583 (28.05.2018).
- CCA Mellon Lectures. (2011). AD Classics: Amsterdam Orphanage / Aldo van Eyck, <https://www.archdaily.com/151566/ad-classics-amsterdam-orphanage-aldo-van-eyck> (03.01.2017).
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*, (Çev: Cem Soydemir), Ankara: Doğubatı Yayınevi.
- Coleman, N. (2005). *Utopias and architecture*, New York: Routledge.
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı*, (Çev: Hakan Yücefer), İstanbul: Norgunk Yayınevi.
- _____ (2017). *Fark ve Tekrar*, (Çev: Burcu Yalım ve Emre Koyuncu), İstanbul: Norgunk Yayınevi.
- _____ (2013). *Kritik ve Klinik*, (Çev: İnci Uysal), İstanbul: Norgunk Yayınevi.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2015). *Felsefe Nedir?*, (Çev: Turhan Ilgaz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi.
- Eisenman, P. (1984). "The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End". In Nesbitt, K. (Ed). *Theorizing A New Agenda For Architecture An Ontology of Architectural Theory 1965-1995* (p.217), New York: Princeton Architectural Press.
- Eisenman, P., Dobney, S., Kwinter, S., and Architects, E. (1995). *Eisenman Architects: Selected and Current Works*, New York: Images Publishing Group.
- Foster, H. (2013). *Sanat ve Mimarlık Kompleksi*, (Çev: Serpil Özaloğlu), İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Giedion, S. (1958). "Aesthetics and the Human Habitat," *Architecture and Me: The Diary of a Development*, Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1982). *Space, Time and Architecture*, Cambridge: Harvard University Press.
- Greg Lynn Form. (1999). Greg Lynn: Korean Presbyterian Church, <https://www.designboom.com/architecture/greg-lynn-korean-presbyterian-church-of-new-york/> (03.01.2017).
- Hays, K. M. (2011). *Mimarlığın Arzusu; Geç Avangardı*

- Okumak, (Çev: Volkan Atmaca ve Bahar Demirhan), İstanbul: Yem yayınevi.
- Hejduk, J. (1972). "Wall House". In Hays, K.M. (Ed.) *Architecture theory since 1968*, (p.86-87) Cambridge: The Mit Press.
- Khan, L. (1974). "Lav and Rule in Architecture". In Twombly, R. (Ed.), *Louis Kahn: Essential Text*, (p123-129), London: W.W. Norton & Company.
- Koolhaas, R. (1995). *S, M, L, XL*, New York: Monecelli Press.
- Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma, Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramlar*, (Çev: Mehmet Küçük), Ankara: Dost Yayınevi.
- Kurokawa, K. (1997). "Makine Çağından Yaşam Çağına". İçin den Ekinciöğlü, M. (Der.) *Kisho Kurokawa*, (s.58), İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Lefebvre, H. (2017). *Ritimanaliz*, (Çev: Ayşe Lucie Batur), İstanbul: Sel Yayınları.
- Moussavi, F. (2011). *Biçimin İşlevi*, (Çev: Pelin Derviş), İstanbul: Yem Yayınevi.
- Oosterman, A. and Cormier, B. (2014). "Critical Globalism: Rem Koolhaas Interviewed by Brendan Cormier and Arjen Oosterman". *Volume*, 41,6-9.
- Rappolt, M. (2008). *Greg Lynn Form*, New York: Rizzoli International Publications.
- Rasmussen, S. E. (2016). *Yaşayan Mimari*, (Çev: Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Roth, L. M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü*, (Çev: Ergün Akça), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ruault, P. (2009). Seattle Central Library / OMA + LMN. <https://www.archdaily.com/11651/seattle-central-library-oma-lmn> (28.05.2018).
- Picon, A. (2014). *Ornament: the politics of architecture and subjectivity*, Chichester: John Wiley & Sons, Incorporated.
- Picon, A. (2006). "Construction History: Between Technological and Cultural History". *Construction History*, 21, 5-19.
- Schumacher, P. (2011). *The Autopoiesis of Architecture, A New Framework for Architecture*, New Jersey: John Wiley&Sons Publishers.
- Schmarsow, A. and Fiedler, K. (2017). *Mimarlığın Özü ve Mimari Yaratım*, (Çev: Alp Tümertekin), İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Smith, A. (2004). *Architectural Model as Machine : A New View of Models from Antiquity to the Present Day*, Jordan Hill: Taylor & Francis Group.
- Spencer, D. (2018). *Neoliberalizm Mimarlığı*, (Çev: Akın Terzi), İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Sykes, A. K. and Hays, K. M. (2010). *Constructing a New Agenda: Architectural Theory, 1993-2009*, New York: Princeton Architectural Press.
- Tanju, B. (2007). *Tereddüt ve Tekerrür - Mimarlık ve Kent Üzerine Metinler: 1873 – 1960*, İstanbul: Akın Nalça Yayınları.
- van Berkel, B. and Bos, C. (1999). *Move:(1) Techniques: Network Spin*, Amsterdam: UN Studio&Goose Press.
- van Eyck, A. (1962). "Steps Toward a Configurative Discipline". In Ockman, J. (Ed.), *Architecture Culture: 1943– 1968* (p.349), New York: Rizzoli and Columbiap.
- van der Rohe, L. M. and Puente, M. (2008). *Conversations with Mies van der Rohe*, New York: Princeton Architectural Press.
- Vitruvius, (2015). *Mimarlık Üzerine On Kitap*, (Çev: Suna Güven), Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- von Meiss, P. (2013). *Elements of Architecture: From Form to Place+ Tectonics*, London: EPFL Press.
- Wolfe, R. (2014). "Repetition-Compulsion:World-Historical Rhythms in Architecture". *e-flux*, <https://www.e-flux.com/journal/54/59858/repetition-compulsion-world-historical-rhythms-in-architecture/> (28.05.2018).

Bir Terzinin Kitabı: “Biçki Nazariyât ve Kavâidi”*

Kenan SAATÇIOĞLU*

Saatçioğlu, K. (2019). Bir terzinin kitabı: “Biçki Nazariyât ve Kavâidi”. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s.103-112

Araştırma makale / Research Article

Özet

1908 yılında II. Meşrutiyet’in ilanı ile Osmanlı İmparatorluğu’nda özellikle eğitim alanında önemli değişiklikler ortaya çıkmış ve kız öğrencilerin öğrenim gördükleri bazı okullar açılmıştır. “Türk Kadınları Biçki Yurdu” adıyla kurulan ve terzilik eğitimi veren kurum, bu okullardan birisidir. Paris’te terzilik eğitimi almış Behire Hakkı tarafından 1913 yılında İstanbul’da kurulan bu okul, Müslüman Türk kızlara biçki-dikiş eğitimi vererek, binlerce kız öğrencinin bir meslek edinmesini sağlamıştır. Bu çalışmada, dönemin önemli bir terzisi olan Behire Hakkı tarafından “Türk Kadınları Biçki Yurdu” adlı okulun öğrencileri için hazırladığı *Biçki Nazariyât ve Kavâidi* adlı kitabın gün ışığına çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, 1913 ve 1914 yılları arasında üç farklı cilt ile Osmanlıca olarak yayımlanmış *Biçki Nazariyât ve Kavâidi* adlı çalışmanın içerikleri analiz edilerek yorumlanmıştır. Yapılan çalışmanın, mevcut dönemde Osmanlı İmparatorluğu’na ait öncü bir terzi ve onun kurduğu eğitim kurumu hakkında bilgiler vermesi, bununla birlikte mevcut dönemde terzilik eğitimi ile ilgili detaylıca hazırlanmış bir yayının içeriğini yansıtması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Behire Hakkı, Türk Kadınları Biçki Yurdu, Terzilik Eğitimi, Giysi Tasarımı, Osmanlı İmparatorluğu

A Tailor’s Book: “Biçki Nazariyât ve Kavâidi”

Abstract

With the declaration of the Second Constitutional Era in the Ottoman Empire in 1908, significant changes occurred especially in the field of education and some schools were opened where female students were educated. The institution established under the name of “Turkish Women’s Tailoring School” and providing tailoring education is one of the existing schools. The school was founded in Istanbul in 1913 by Behire Hakkı, who studied tailoring in Paris. This school provided tailoring education to Muslim Turkish women and helped them to acquire a profession. In this study, it is aimed to reveal the book titled “Biçki Nazariyât ve Kavâidi” prepared by Behire Hakkı, who was an important tailor of the period, for the students of the school named “Turkish Women’s Tailoring School”. For this purpose, the contents of the book which was published in three volumes in Ottoman Turkish language between 1913 and 1914 were analyzed and interpreted. It is thought that this study is of importance as it provides information about a pioneer tailor of the Ottoman Empire and the institution she founded. Furthermore it is also of importance in reflecting the content of a detailed publication about tailoring education in this period.

Keywords: Behire Hakkı, Turkish Women’s Tailoring School, Tailoring Education, Clothing Design, Ottoman Empire

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nda 1839 tarihli Tanzimat Fermanı ile başlayan yenilik hareketleri, 1908 yılında II. Meşrutiyetin ilan edilmesiyle artarak devam etmiştir. Sosyal, siyasal, düşünsel ve ekonomik alanlar içerisinde gerçekleşen bu yenilik hareketleri, Osmanlı İmparatorluğu'nda yer alan Müslüman Türk kadınların yaşamın içerisindeki rollerini farklılaştırmış ve kadınların önceki dönemlere kıyasla daha özgür bir yapıya kavuşmalarını sağlamıştır. II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte toplum içerisindeki varlıklarını daha etkin bir şekilde duyurmaya başlayan Müslüman Türk kadınları, bu dönemde açılan okullarda geniş bir eğitim fırsatı elde etmişlerdir.

Mevcut dönemde, eğitim konusunda amaçlanan değişimler ile birlikte geleneksel yapıdaki eğitimin yerini modern yapıdaki eğitim sistemine bırakması hedeflenmiş ve bu yönde bazı çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Çakır, 2011: 301, 302). Mevcut hedef doğrultusunda özellikle kızların eğitim gördükleri hemen hemen tüm okulların fiziki şartlarının sahip olduğu olumsuz koşullar, eğitim süreçlerinde kullanılmakta olan araç gereçlerin yetersizliği, ders isimlerinin ve eğitim müfredatlarının güncel olmaması, ders yayınlarındaki eksiklikler, öğretmenlerin mesleki seviyeleri gibi konularda iyileştirmeler yapılmıştır (Kurnaz, 1997: 74). Ortaya çıkan bu iyileştirmelerle birlikte, birçok meslek alanında dönemin koşulları içerisinde daha çağdaş bir eğitim anlayışına sahip olan Batı tarzlı eğitim sistemi benimsenmiş ve bu eğitim sistemi diğer okullarla birlikte kız okullarında da uygulamaya geçirilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğunda mesleki eğitim veren kız okullarında uygulanan en önemli eğitim dallarından birisinin de biçki-dikiş eğitimi olduğu görülmektedir. Devlet kurumları ve özel şahıslar tarafından mevcut dönemde eğitim-öğretime dair yapılan bazı yatırımlar, gün geçtikçe biçki-dikiş eğitiminin Müslüman Türk kadınlar arasında önemli bir yer edinmesini sağlamıştır. Arkasında birçok sosyal ve ekonomik etkeni bir arada barındırması nedeniyle Müslüman Türk kadınların biçki-dikiş eğitimine yönlendirilmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, bu eğitimin kadınların hayatında ne kadar önemli yer tuttuğunun ayrıca bir göstergesi durumundadır (Demir, 2018: 57).

Osmanlı İmparatorluğu'nda biçki-dikiş eğitimi veren kurumlar incelendiğinde, kadınların el becerilerini arttırmak ve ekonomik anlamda kadınlara faydalı olmak amacı ile devlet tarafından 1865 yılında kurulan Kız Sanayi Mektepleri'nin yanı

sıra, Paris'te eğitim almış bir terzi olan Behire Hakkı'nın 1913 yılında kurduğu Türk Kadınları Biçki Yurdu adlı kurumların ön plana çıktığı görülmektedir (Akşit, 2005: 17; Sağduyu, 2016: 45). Dönemin önemli kadın karakterlerinden birisi olarak gösterebilecek Behire Hakkı tarafından, İstanbul Çarşıkapı'da¹ yer alan Taş Mektep'de yaklaşık 25 kız öğrenci ile eğitim-öğretime başlayan Türk Kadınları Biçki Yurdu, sonraki yıllarda kızların terzilik eğitimi alabilmesi için önemli bir eğitim kurumu haline almıştır (Çolak ve Uçan, 2008: 52; Tuna, 2016: 266). Zaman içerisinde birçok şubesi açılarak binlerce yetenekli Müslüman Türk kadın terzinin yetişmesine olanak sağlayan bu okul, aynı zamanda mevcut dönemde üretilen ürünlerden elde edilen gelirlerle, siyasi ve ekonomik anlamda zor durumda olan Osmanlı İmparatorluğu'na katkı sağlamıştır (Van Os, 2013: 246). Bunun yanı sıra, Türk Kadınları Biçki Yurdu'nda biçki-dikiş eğitimi alan Müslüman Türk kadınları, mevcut döneme kadar Osmanlı İmparatorluğu'nda "modistre" adı verilen gayrimüslim terzilerin himayesinde olan giysi üretiminde söz sahibi olmayı da başarmışlardır (Karakışla, 2014: 14, 15).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı tarzlı biçki-dikiş eğitimi veren en önemli kurumlardan birisi olan Türk Kadınları Biçki Yurdu'nun terzi yetiştirmenin yanında, Türk toplumuna sunmuş olduğu en önemli hizmetlerden birisinin de 1913 ve 1914 yılları arasında Behire Hakkı tarafından yazılmış biçki-dikiş konusuna ait bilgilerin yer aldığı kitap serisi olduğu görülmektedir. Biçki Nazariyât² ve Kavâidi³ adı verilen, Osmanlıca yazılan ve üç farklı ciltten oluşan kitapların bu dönemde konu ile ilişkili en kapsamlı çalışmalardan birisi olduğu ve dönemin terzilik eğitimine ışık tuttuğu ortaya çıkmaktadır (Hakkı, 1914a: 3, 4). Paris Terzi Akademisi'nde öğrenim görmüş Behire Hakkı'nın, eğitim aldığı okulun kurucusu ve öğretmenini François Ladeveze ve oğlu Jeanne Darroux ile birlikte Fransızca olarak yayımlanmış olduğu *Methodes de Coupe du Tailleur de Paris* adlı kitaptan esinlenerek literatüre kazandırdığı düşünülen mevcut çalışmaların, biçki-dikiş eğitimi konusunda günümüzdeki benzerlerinin temellerini oluşturan öncü bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

1 Günümüzde İstanbul'un Fatih ilçesine bağlı Çemberlitaş ve Beyazıt semtleri arasında yer alan, ayrıca Kapalıçarşı'nın bir kapısının da bulunduğu tarihi bir semt.

2 Nazariyât: Arapça kökenli "nazarî" sözcüğünün çoğulu olan bu sözcük, dilimizde "kuramsal", "teorik" kelime anlamlarını karşılamaktadır (Türk Dil Kurumu, 1998: 1636).

3 Kavâid: Arapça kökenli olan bu sözcük, dilimizde "kurallar", "kaideler" kelime anlamlarını karşılamaktadır (Türk Dil Kurumu, 1998: 1241).

Bu çalışmada, dönemin önemli bir terzisi olan Behire Hakkı tarafından Türk Kadınları Biçki Yurdu adlı okulun öğrencileri için hazırladığı *Biçki Nazariyât ve Kavâidi* adlı kitapların gün ışığına çıkarılması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda 1913 ve 1914 yılları arasında Osmanlıca olarak yayımlanmış *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı*, *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı İbtidâiyye Kısmı* ve *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı* başlıklı kitaplar, sahip olduğu illüstratif görseller ile desteklenerek yansıtılmıştır. Yapılan çalışmanın mevcut dönemde Osmanlı İmparatorluğu'na ait öncü bir terzi ve onun kurduğu eğitim kurumu hakkında bilgiler vermesi, bununla birlikte mevcut dönemde terzilik eğitimi ile ilgili detaylıca hazırlanmış olan yayınların içeriklerini yansıtması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

1. Behire Hakkı

Çocuk yaşlardan itibaren dikiş dikmeye ilgisi olduğu bilinen Behire Hakkı, aristokrat yapıya sahip ileri görüşlü bir ailede yetişmiştir. Babası Adliye Bidayet Mahkemesi Müstantik Azası⁴ olan Mahmud Cemal Bey, kızına evde özel hocalar tarafından eğitim aldırılmıştır. Behire Hakkı, annesinden ve büyükannesinden aldığı biçki-dikiş bilgileriyle kendisini bu konuda geliştirmiş, bununla birlikte giysilerini hatta çeyizini ve gelinliğini de kendisi dikmiştir. Mevcut bilgileriyle dönemin önemli terzilerinden birisi olan Osman Zeki Bey'den kalıp dersleri alma fırsatı yakalayan Behire Hakkı, sonraki süreçte ise eğitimine dönemin öncü terzilik okulu olan Paris Terzi Akademisi'nde devam etmiştir (Çolak ve Uçan, 2008: 51, 52; Ünal, 2013: 67).



Resim 1. Behire Hakkı Hanımefendi

Osmanlı İmparatorluğu'nda mevcut dönemde hüküm süren Fransız tarzına ait giysi elde etme tekniklerini son fenni

⁴ Adliye Bidayet Mahkemeleri, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki davaları birinci derecede gören ve çözmeye çalışan bir birimdir. Bu mahkemede yer alan Müstantik Azaları ise günümüz mahkemelerinin yargıç heyetleri gibi çalışmaktaydı.

gelişmeler dâhilinde Müslüman Türk kızlara öğretme girişimini Türk Kadınları Biçki Yurdu adlı terzilik eğitimi veren okulu kurarak gerçekleştiren Behire Hakkı, özellikle gayrimüslim azınlık grubun elinde olan terzilik mesleğinin Müslüman Türk kadınların tarafına geçmesinde büyük katkılar sağlamıştır (Albayrak, 2002: 294; Doğramacı, 2000: 14; Resimli Ay Dergisi, 1927: 24). Behire Hakkı, Paris Terzi Akademisi'nde aldığı eğitimin sonucunda, 1913 ve 1914 yılları arasında giysi elde etme teknikleri üzerine yazdığı *Biçki Nazariyât ve Kavâidi* adlı kitap serisi ile Osmanlı İmparatorluğu'nda bir ilke imza atmıştır. Ayrıca, Behire Hakkı devlete yaptığı katkılar nedeniyle de Sanâyi Madalyası ve Maârif Nişanı ile ödüllendirilmiştir (Karakışla, 2014: 79).

2. Türk Kadınları Biçki Yurdu

1913 yılında⁵ Osmanlı Türk Hanımları Esirgeme Derneği'nden ayrılan Behire Hakkı, Çiftesaraylar Caddesi, 21 numaralı hanede Biçki Yurdu adlı terziyi açmıştır (İnci Dergisi, 1919: 16). Daha sonra ise hem terzihaneye gelen giysi siparişlerini yetiştirmeye çalışmış, hem de kız öğrencileri terzilik konusunda eğitmeye başlamıştır. Yaklaşık 25 kız öğrenci ile eğitime başlayan Türk Kadınları Biçki Yurdu zaman içerisinde terzi yetiştirme konusunda önemli bir konum elde etmiş ve artan talep doğrultusunda İstanbul'un Beşiktaş, Beyazıt, Fatih ve Üsküdar gibi semtlerinde eğitim veren farklı şubeler açmıştır. Mezunlarının artmasına paralel bir şekilde gelişmeye devam eden okul İzmir, Konya, Gaziantep, Kilis gibi şehirlerde de şubeler açarak öğrenci yetiştirmeye devam etmiştir (Çolak ve Uçan, 2008: 52).

Mevcut dönemin örnek bir teşebbüsü olarak tarihte önemli bir yer edinen Türk Kadınları Biçki Yurdu, kuruluş aşamasında Berlin'deki Rudolf Mavre Müessesesi ve Sneijder Akademisi, Dresden'deki Hayrapşan Mavron Akademisi, Paris'teki Ladeveze Müessesesi gibi dönemin Batı kurumlarını örnek almıştır. Behire Hakkı'nın Paris Terzi Akademisi'nde takip ettiği Batı tarzlı terzilik eğitimi, kendisini etkilemiş ve bu etki Türk Kadınları Biçki Yurdu'nun oluşumunda ve okulun ders müfredatında da görülmüştür. Bu durumun en büyük göstergelerinden birisi ise kurumun logosunun Paris Terzi Akademisi'ne ait logoya neredeyse birebir şekilde benzediğidir. Türk Kadınları Biçki Yurdu'na ait resmi yazışmalar, talimatnameler ve yayınlarda bu logo sıklıkla

⁵ Türk Kadınları Biçki Yurdu'nun kuruluş tarihi bazı kaynaklarda 10 Temmuz 1913, bazılarında ise 23 Temmuz 1913 olarak kayda geçmiştir. Bu sebepten dolayı mevcut çalışmada bahsi geçen kurumun kuruluş tarihi sadece yıl bazında ele alınmıştır.

görülmektedir. Mevcut logo, ağaç dallarından oluşan bir çelenk içerisinde Türk bayrağının simgesi olan ay ve yıldızın birleşmesiyle oluşmaktadır. Ayrıca logo içerisinde terziliği simgeleyen gönye, iğne, iplik, makas, mezura ve ütü gibi terzilik mesleğinde kullanılan malzemelerin illüstrasyonları yer almaktadır (Demir, 2018: 68).

Behire Hakkı'nın Türk Kadınları Biçki Yurdu'na alınacak olan öğrencilerin bazı niteliklere sahip olması gerekliliğini de göz ardı etmediği görülmektedir. Eğitim alacak olan öğrencilerin okuma yazma bilmesi, matematiksel işlemlere hâkim olması ve Latin sistemindeki rakam ve sayıları kesinlikle bilmeleri kuruma başvuran öğrencilerin kendilerinden beklenmiştir. Özellikle Fransız tarzındaki giysilerin kalıplarını çıkarılabilmesi veya Fransa'dan temin edilecek olan giysi patronlarının çözümlenebilmesi için bu niteliklere sahip olmanın mevcut dönemde ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.



Resim 2. Türk Kadınları Biçki Yurdu'nun Logosu

Gün geçtikçe eğitim sistemini daha da oturtan Türk Kadınları Biçki Yurdu 1922 yılında terzilik mesleği konusunda ihtisaslaşmayı öngören meslek sınıfları oluşturmuş ve müfredatını da bu doğrultuda düzenlemiştir (Demir, 2018: 86, 87). Aldıkları eğitim sonucunda önemli işlere imza atan bu okulun öğrencileri, yaptıkları işleri çeşitli yerlerde sergilemişler ve böylece sergilerde yapılan satışlar ile kuruma gelir elde ettirmişlerdir (Tuna, 2016: 266). Sergilerde satış gerçekleştirilen ürünlerden elde edilen bu gelirler ise şehit çocukları için Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne bağışlanmıştır (Lebib, 1915: 2815).

Savaş yılları dışında öğrenci sayısı sürekli olarak artış gösteren Türk Kadınları Biçki Yurdu'nun 1928 yılında toplam

mezun öğrenci sayısının 1794 olduğu görülmektedir (Resimli Ay Dergisi, 1927: 26). Mevcut durumun dönemde bir kız okulu için önemli bir oran olduğu ile karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte, okul yönetimi mezun öğrencileri için Mezûneler Cemiyeti kurmuş ve mezun öğrencilerini bir çatı altında toplamıştır (Sağduyu, 2013: 101; Tuna, 2016: 266). Cumhuriyet Dönemi sonrasında faaliyetlerini devam ettiren Türk Kadınları Biçki Yurdu, 1937 yılının Nisan ayında Behire Hakkı'nın çeşitli sağlık problemleri yaşaması ve eşinin vefatı nedeniyle kapanmak zorunda kalmıştır (Cumhuriyet Gazetesi, 1937: 4).

3. Biçki Nazariyat ve Kavâidi

Türk Kadınları Biçki Yurdu adlı kurumun kurucusu ve müdürü olan Behire Hakkı tarafından 1913 ve 1914 yılları arasında yazılmış, Matbaa-ı Âmire tarafından basılarak İstanbul'da yayımlanmış olan bu kitap serisi, *Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı*, *Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı İbtidâiyye Kısmı* ve *Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı* adları ile mevcut dönemde terzilik eğitimi alan kız öğrencilerle buluşmuştur. Üç cilt halinde yayımlanan kitap serisinin birinci cildi olma özelliğini taşıyan *Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı* adlı kitabın iyi derecede biçki-dikiş bilgisine sahip olan kişilere hitap ettiği ile karşılaşılmaktadır⁶. İkinci cilt olan *Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı İbtidâiyye Kısmı* adlı kitabın daha çok biçki-dikiş eğitimine yeni atılmış olan kişiler için hazırlandığı ortaya çıkmaktadır⁷. Son ve üçüncü cilt olan *Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı* adlı kitabın ise diğer iki cilde nazaran daha orta düzey bir kitap olarak yayımlanmıştır⁸. Mevcut çalışmaların, dönemde biçki-dikiş konusunda ortaya konulmuş en önemli ders kitap serisi olduğu ile karşılaşılmaktadır. Bu kitaplar ele alındığında, kitapların belirli bir pedagojik sistem ile kurgulandıkları ve dönemin bilimsel çerçevesi doğrultusunda terzilik eğitimi üzerine kabul edilmiş olan bilgilere yer verdiği karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde Osmanlıcadan çevrilerek gün ışığına çıkarılması hedeflenen mevcut dönemin önemli bir

6 Âliye: Arapça kökenli olan ve "âli" sözcüğünden türeyen bu sözcük, dilimizde "en yüksek", "yüce" kelime anlamlarını karşılamaktadır (Türk Dil Kurumu, 1998: 84).

7 İbtidâiyye: Arapça kökenli olan ve "âli" sözcüğünden türeyen bu sözcük, dilimizde "bir işe başlama", "ilkokul" kelime anlamlarını karşılamaktadır (Türk Dil Kurumu, 1998: 1095).

8 Tâliye: Arapça kökenli olan ve "tâli" sözcüğünden türeyen bu sözcük, dilimizde "sonradan gelen", "bir şeyin arkasından giden", "ikinci derecede olan" kelime anlamlarını karşılamaktadır (Türk Dil Kurumu, 1998: 2125).

kitap serisi olan *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı*, *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı İbtidâiyye Kısmı* ve *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı* adlı çalışmalar ayrı ayrı ele alınarak değerlendirilmiştir. Her bir cildin içeriğinde yer alan konular çalışma içerisinde yansıtılmış ve bu konular mevcut kitap ciltlerinde bulunan bazı illüstratif görseller ile desteklenerek açıklanmıştır. Bu doğrultuda mevcut dönemin koşulları içerisinde terzilik eğitiminin nasıl olduğu ve bu eğitimin hangi konuları kapsadığı gibi soruların cevapları ortaya konulmuştur.

3.1. Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı

Behire Hakkı tarafından 1913 yılında yayımlanmış olan serinin ilk kitabı olan *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı* adlı çalışma ele alındığında, çalışmanın üç bölüm içerisinde kurgulandığı ortaya çıkmaktadır. Biçki-dikiş eğitimi konusunda döneme ait önemli bilgilerin yer aldığı çalışmanın, dönemin Fransız modasına ilişkin modelleri yansıttığı ve bu modellerin Türk kadınları tarafından nasıl elde edilebileceği hakkında bazı açıklamalara sahip olduğu görülmektedir.

Kitabın ilk bölümünde, "Kadın Elbisesi Hakkında Mütâlaât" başlığı altında açıklamalar yapılmış, kadın elbiseleri "Kostüm Tayyör" ve "Fantezi" olarak ikiye ayrılmıştır. "Kostüm Tayyör" adı verilen kadın elbiselerinin gündelik kullanımlarda, "Fantezi" adı verilen kadın elbiselerinin ise özel gün ve davet gibi önemli günlere ait kullanımlarda tercih edildiğinden bahsedilmiştir. Bununla birlikte, mevcut bölüm içerisinde "Ölçü Hakkında Mütâlaât" başlığı altında insan vücutları "Tâbi Vücut" ve "Gayri Tâbi Vücut" olarak iki kısma ayrılmış, vücuda ait ölçüler ise "Hatt-ı Esas", "Kavadora Yüksekliği (Kol Oyuntu Yüksekliği)", "Arka", "Omuz", "Kavadora (Kol Oyuntusu)", "Meme", "Ön Bel", "Kemer", "Beden", "Yaka", "Kol", "Basen" ve "Boy" gibi ölçüler içeriğince sınıflandırılıp tanımlanmıştır. Bu bölümde dikkat çeken başka bir detay ise Behire Hakkı'nın Paris Terzi Akademisi'nden öğretmeni olan François Ladeveze'e ait olduğu düşünülen ve Fransız kadınlarının beden ölçü standartlarına uygun olarak hazırlanmış olan "Ladeveze Ölçü Cetvelleri" adlı bir ölçü tablosunun yer almasıdır.

Terzilik eğitiminde ölçü almanın gerekliliğinden bahsedilen bölüm içerisinde önemi vurgulanan bir başka konu ise "Manken" başlığı altında açıklanan prova mankenlerinin kullanımıdır. Günümüzde özellikle terzilik ve giysi tasarımı eğitimlerinde sıklıkla kullanılan prova mankenlerinin, eğitim amacıyla mevcut dönemde de kullanılmakta olduğu da karşımıza çıkmaktadır. Bu prova mankenleri ise; "Sehpa",

"Amudi Sütun (Dikey Direk)", "Mesned (Dayanak)", "Gövde (Büst)" ve "Tespit (Sağlamaştırma) Vidaları" olarak beş kısma ayrılmıştır.



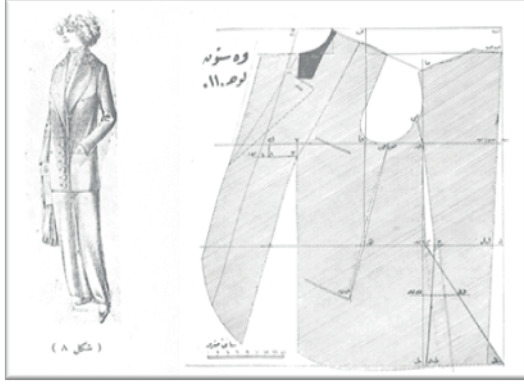
Resim 3. Kadın Mantosu Modeli ve Kalıbı

Çalışmanın birinci bölümüne ait diğer kısımlarda "Metod-Patron" başlığı altında dönemin Batı modasını yansıtan bazı kalıp, dönemin ifadesi ile patron talimatları yer almıştır. Çalışmanın bu bölümünde detaylı olarak kurgulanmış olan kalıplar ele alındığında, kalıpların tümünün dönemin Fransız tarzıyla şekillenen ve Batı modasını yansıtan kadın modellerinden meydana geldiği ile karşılaşılmaktadır. Bu bölümde öncelikle "Korsaj" ve "Muhtelif Biçimde Mantolar" başlıklı modeller ele alınmıştır. Sonrasında ise bu modellerde kullanılabilecek kol ve yaka kalıpları da bölüm içerisinde yansıtılmıştır. Kol kalıpları "Geniş Kol", "Dar Kol", "Bombeli Kol" ve "Japone (Kimono) Kol" modelleri olarak sınıflandırılmıştır. Yaka kalıpları ise "Devrik Manto Yakası", "Ayaklı Bahriye Yakası", "Düz Asker Yakası", Çifte Devrik Yaka (Sak Yakası)", "Ayaklı Devrik Yaka (Şövalye Yakası)", "Ayaksız Şal Yaka" ve "Fantezi Bahriye Yaka" olarak ele alınmıştır.

Kitabın ikinci bölümünde "Muhtelif Tarz ve Biçimde Eteklikler Vesaire" başlığı altında çeşitli etek modelleri ortaya çıkarılmıştır. Bu etek modelleri "Harmanî Eteklik", "Kloş Eteklik", "Tayyör Eteklik", "Ampir-Yarım Volan Arkası Uzun Eteklik", "Bisiklet Etekliği", "Külot Eteklik" ve "Külot Biçiminde Dar Eteklik" başlıkları altında sınıflandırılmış ve bu modellerin kalıp çalışmaları yansıtılmıştır. Bununla birlikte çalışmanın bu bölümünde ayrıca bazı üst beden giysi tasarımlarına ait kalıpların varlığından da söz etmek mümkün olacaktır.

Bu modeller "Çarşaf Pelerini"⁹, "Matine ve Bluz"¹⁰, "Maşlah"¹¹ ve "Kürk Kabı"¹² olarak sınıflandırılmış, bu modellerde kullanılmış iki farklı yaka çeşidinden bahsedilmiştir. Bu yaka çeşitleri "Ulema Yaka"¹³ ve "Haydari Yaka" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunun yanı sıra çalışmanın mevcut bölümündeki en önemli başlıklardan birisinin de Behire Hakkı tarafından Türk kadınlarının beden ölçüleri standartlarına uygun olarak ortaya konulmuş olan Türk Kadınları Biçki Yurdu Ölçü Cetveli'nin yer almasıdır. Ayrıca bu bölümde "Türk Kadınları Biçki Yurdu Korsajı" başlığı ile Türk kadınlarının ölçüleri doğrultusunda 48 beden olarak oluşturulmuş bir kadın korsajı kalıbının bulunduğu da görülmektedir.



Resim 4. Kadın Vestonu Modeli ve Kalıbı

Kitabın üçüncü ve son bölümünde ise "Elbise İmali Hakkında Mütâlaât-ı Umumiye", "Kumaş Kesilmesi", "Prova Bahsi", "Dikiş Bahsi" gibi başlıklar altında çeşitli uygulamalara ait bilgiler yansıtılmıştır. Bu bölümde öncelikle bir modelin ön, arka ve yan beden kısımları ile birlikte, yaka ve kol kısımlarının nasıl prova edileceğinden bahsedilmiştir. Sonrasında ise sırasıyla provası yapılan bir "Veston"¹⁴ dikilmesi, telasının geçirilmesi ve işlenmesi, ceplerinin dikilmesi, yakasının yapılması, kollarının dikilmesi, astarının kaplanması, iliklerinin açılması ve düğmelerinin dikilmesi hakkında bilgiler verilmiştir. Ayrıca bu bölümde "Modelden

Elbise Çıkarma" başlığı altında sahip olunan bir giysiden kalıp elde edilmesi yöntemine de değinilmiştir.

3.2. Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı İbtidâiyye Kısmı

1914 yılında yayımlanmış olan serinin ikinci kitabı *Biçki Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı İbtidâiyye Kısmı* adlı çalışma incelendiğinde, çalışmanın altı bölüm içerisinde ele alındığı ortaya çıkmaktadır. Terzilik mesleğinde kullanılan malzemelerin ve temel el ve makina dikişlerinin tanıtıldığı, bununla birlikte çocuk, erkek ve kadın kategorilerine ait kalıpların yer aldığı kitabın, bir kadın terzinin yanı sıra bir ev hanımının biçki-dikiş ihtiyaçlarını karşılaması açısından önem taşıdığı görülmektedir.

Kitabın ilk bölümünde terzilik mesleğinde kullanılan ana malzemelerden ve temel dikiş türlerinden bahsedilmiştir. Bu bölümde öncelikle "Biçki ve Dikiş Edevatı" başlığı altında "İğne ve İplik", "Yüksük", "Makas", "Biçki Masası", "Dikiş Tahtası", "Gönye", "Cetvel Tahtası", "Terzi Sabunu", "Rulet", "Zimba", "Ölçü Şeridi", "Ütü", "Kambur", "Kol Tahtası", "Büyük Yastık", "El Yastığı", "Ütü Çuhası", "Ütü Bezi" ve "Sünger" gibi bu dönemde kullanılan malzemeler tanıtılmıştır. Sonrasında ise "Dikiş" başlığı altında el dikişlerinin nasıl yapılacağı ve dikiş yaparken ellerin iğne, iplik ve kumaş karşısında nasıl konumlandıracağına dair bilgiler ortaya konulmuştur. Bölümün sonunda ise "Muhtelif İğne İşleri" başlığı altında "Oyulgama", "İğne Ardı", "Sık İğne Ardı", "Bastırma", "İğne Ardı Bastırma", "Kıvrıntı", "Yırtmaçların Kenarlanması", "Ajur", "Büzgü" ve "İlik" gibi el dikişleri çizilmiş illüstrasyonlar ile birlikte yansıtılmıştır. Son olarak "Makina Dikişleri" başlığı altında mevcut dönemde kullanılmakta olan "Singer"¹⁵ ve "Naumann"¹⁶ gibi dikiş makinelerinden bahsedilmiştir.

9 Çarşaf Pelerini: Kadınların kullandığı ve baştan örtülen, pelerinli, etekli iki ya da üç parçadan oluşan sokak giysisidir (Koçu, 2015: 71).

10 Matine: Kadınların ev içerisinde giydikleri uzun sabahlıktır (Hakkı, 1913: 84).

11 Maşlah: Tek parçalı ve kol yerinde yarıkları olan bir tür kadın üstlüğüdür (Koçu, 2015: 174).

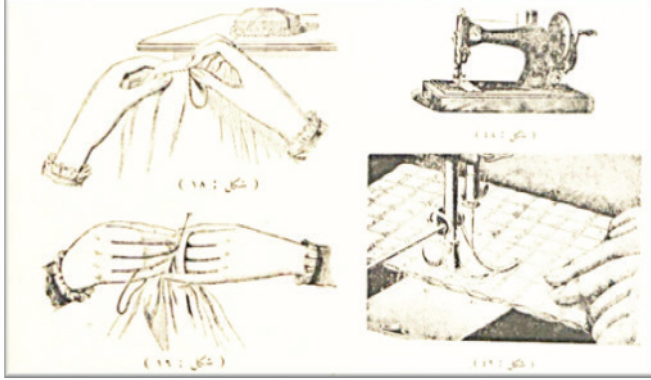
12 Kürk Kabı: Çeşitli hayvanların işlenmiş postlarından yapılmış bir kürk mantodur (Koçu, 2015: 169).

13 Ulema Yaka: Gömlek, bluz ve diğer üst giyim unsurlarında kullanılan, çok yüksek olmayan bir çeşit dik yakadır (Hakkı, 1913: 89)

14 Veston: Bir çeşit erkek ceketidir (Türk Dil Kurumu, 1998: 2345).

15 "I. M. Singer & Co" adlı markanın kurucusu "Isaac Merritt Singer" tarafından 1851 yılında ortaya konulmuş ve günümüze kadar ulaşmayı başarmış olan önemli bir dikiş makinası markasıdır.

16 "Seidel & Naumann" adlı markanın kurucusu "Karl Robert Bruno Naumann" tarafından geliştirilmiş ve mevcut dönemde sıklıkla kullanılmış olan bir dikiş makinası markasıdır.



Resim 5. El ve Makina Dikişleri Hakkında Bazı Bilgiler

Kitabın ikinci bölümünde mevcut dönemin önemli bir mesleği olan örücülük hakkında bilgiler verilmiştir. Zarar görmüş kumaşların ve giysilerin onarılmasının gerekliliğinin anlatıldığı "Tamir ve Örücülük" başlığı altında detaylı bir şekilde "Yamamak" ve "Örmek" gibi konulara değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise, özellikle ev hanımları için önemli bir konu olan "Ev Eşyası", "Yatak Takımları" ve "Yatak ve Yorgan Çarşafaları" dikimlerine değinilmiştir. Bu bölüm içerisinde "Yatak, Yorgan ve Teferruatı" başlığı altında "Yatak", "Yorgan", "Yastık", "Karyola Etekliği" ve "Yatak Örtüsü"; "Muhtelif Eşya Örtüleri" başlığı altında "Kanep ve Sandalye Örtüleri", "Minder Örtüleri", "Pişano Örtüsü" ve "Musiki Alet ve Edevatı Kılıfları" gibi örtüler açıklanmıştır. Sonrasında ise aynı bölüm içerisinde "Sofra Takımları" başlığı altında "Sofra Örtüsü", "Masa Örtüsü", "Şömen Dö Tabl (İşlemeli Sofra Bezi)"¹⁷ ve "Sofra Havlusu"; "Levazım-ı Muhtelif" başlığı altında "Perdeler", "Küçük Minderler", "Bohçalar", "Seccade" ve "Namaz Bezi" gibi örtülere ve ev eşyalarına değinilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümde tamamıyla bebek ve çocuk giyimine yer verilmiştir. "Kundak Takımları" başlığı altında "Kundak", "Etek Bezi", "Omuz Tülbendi", "Ayak Bezi", "İç Bezi", "Ara Bezi", "Çember", "Göğüs Tülbendi" ve "Portbebe"¹⁸ gibi bebek giyim-kuşamına ilişkin unsurlara yer verilmiştir. Daha sonra ise bebek ve çocuk giyimine ilişkin; "Elbise", "İç Gömleği", Zıbın", "Entari ve Hırka", "Kundak Takkesi", "Başlık", "Harmanî"¹⁹ ve "Göğüslük" gibi kalıplar yapılan çizimler doğrultusunda açıklanmıştır.

17 Şömen Dö Tabl (İşlemeli Sofra Bezi): Masaların üzerine örtülen dekoratif amaçlı kullanılan işlemeli bir örtüdür (Hakkı, 1914a: 36).

18 Portbebe: Bebekleri kucakta ya da elde taşımak için kullanılan çantadır (Türk Dil Kurumu, 1998: 1818).

19 Harmanî: Vücutu saran, kolsuz ve katlı bir üst giysisidir (Arseven, 1983b: 44).

Kitabın beşinci bölümünde çocuk, erkek ve kadın iç giyimine yönelik Batı tarzlı ve geleneksel modelleri yansıtan kalıp çalışmaları görülmektedir. "İç Çamaşırları" başlığı altında iç giyim modellerini oluştururken nasıl ölçü alınacağı açıklanmıştır. Bununla birlikte "Muhtelif Tarz ve Biçimde Donlar" içerisinde "Çocuk Donu (Kuş Külot)", "Adi Çocuk Donu", "Adi Erkek ve Kadın Donu", "Kemerli Erkek ve Kadın Donu", "Kadın Donu (Jüpon)" ve "Köylü Donu" gibi modeller kalıpları ile birlikte açıklanmıştır. Bölümün sonunda ise "Muhtelif Tarz ve Biçimde Gömlekler" başlığı altında "Erkek Çocuk Gömleği", "Kız Çocuk Gömleği", "Erkek ve Kadın Gömlekleri", "Bez Gömlek", "Sıhhat Fanilasası"²⁰, "Ampir Gecelik" gibi modeller ortaya konulmuştur.

Kitabın altıncı ve son bölümünde ise çocuk, erkek ve kadın iç giyimine yönelik Batı tarzlı ve geleneksel modelleri yansıtan kalıp çalışmaları yer almıştır. Bu bölümde "Dış Çamaşırları" başlığı altında "Adi Mintan", "Esnaf Mintanı-Yelek", "İlmiyye Mintanı (Yırtmaçlı Mintan)"²¹, "Kolalı Gömlek", "Çocuk Entarisi", "Erkek ve Kız Çocuk Hırkaları", "Robasız Entari", "Robalı Entari", "Kadın Geceliği", "Arkası Kesikli Hırka", "Erkek Geceliği ve Hırkası", "Şamkârî Altı Peşli Entari"²², "Üç Etekli Köylü Entarisi", "Küçük Çocuk Göğüslüğü", "Arkası Çapraz Göğüslük", "Ev Hanımı ve Hizmetçi Önlükleri" ve "Erkek İş Gömleği" gibi farklı kategorilerde Batı tarzlı, geleneksel veya bir meslek grubuna ait modeller açıklanmıştır. Bu modeller mevcut illüstrasyon ve kalıp çizimleri doğrultusunda detaylandırılarak ortaya konulmuştur.

3.3. Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı

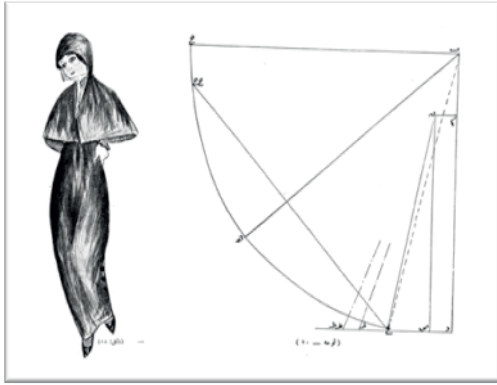
Serinin üçüncü ve son kitabı olan 1914 yılında yayımlanmış "Biçki Nazariyat ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı" adlı çalışma incelendiğinde, çalışmanın beş bölüm içerisinde ele alındığı, ayrıca çocuk, erkek ve kadın kategorilerine ait biçki-dikiş bilgilerine yer verildiği görülmektedir. Mevcut içeriğiyle bu çalışmanın döneme ait Fransız ve Türk modasını yansıtan kadın ve çocuk modelleri ile birlikte, geleneksel yapıdaki Türk erkek giyim-kuşamına ilişkin modelleri de ortaya çıkardığı ve bu modellere ilişkin kalıpları yansıttığı görülmektedir.

20 Sıhhat Fanilasası: Genellikle pamuklu kumaştan yapılmış, teri çekmesi için çocukların ten üzerine giydikleri bir çeşit faniladır (Hakkı, 1914a: 105).

21 İlmiyye Mintanı (Yırtmaçlı Mintan): Erkekler tarafından giyilen bir çeşit gömlektir (Hakkı, 1914a: 125).

22 Şamkârî Altı Peşli Entari: 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda daha çok günümüz Orta Doğu coğrafyasında yaşamış kadınlar tarafından giyilmiş bir çeşit entaridir (Hakkı, 1914a: 175).

Mevcut kitabın ilk bölümünde, “Genç Kız ve Kadın Elbisesi Hakkında Mütâlaât-ı Umumiye” başlığı altında açıklamalar yapılmış, kadın elbiseleri “Kostüm Tayyör” ve “Fantezi” olarak ikiye ayrılmıştır. Bununla birlikte “Beden Boy Ölçüleri” başlığı altında; “Hatt-ı Esas”, “Kavadora”, “Arka Bel”, “Arka Genişliği”, “Kavadora İlerisi”, “Meme”, “Ön Bel”, “Kemer”, “Beden”, “Yaka”, “Kol”, “Baş” ve “Boy” gibi kadın vücuduna ait ölçü yerleri yapılan sınıflandırma içeriğince açıklanmıştır. Bölümün diğer kısımlarında ise dönemin Fransız ve Türk modasını yansıtan kadın giysi modellerine ait kalıplar çizilmiş ve verilen talimatlar doğrultusunda açıklanmıştır. Bu kısımda “Muhtelif Elbise Metodları” başlığı içeriğince “Korsaj”, “Bolero”, “Manto”, “Yeldirme”²³, “Maşlah”, “Bornoz” ve “Matine (Sabahlık)” gibi kadın giysileri ortaya konulmuştur. Ayrıca, “Eteklikler” başlığı altında “Kloş Eteklik”, “İç Eteklik (Üç Parça)”, “Ampir Eteklik”²⁴, “Yarım Volan Arkası Uzun Eteklik”, “Külot Biçiminde Dar Eteklik” gibi modeller yansıtılmıştır. Birinci bölümün sonunda ise “Pelerinler” başlığı altında “Çarşaf Pelerini”, “Erkek Çocuk Pelerinleri” ve “Kız Çocuk Pelerini” hakkında bilgiler verilmiştir.



Resim 6. Çarşaf Pelerini Modeli ve Kalıbı

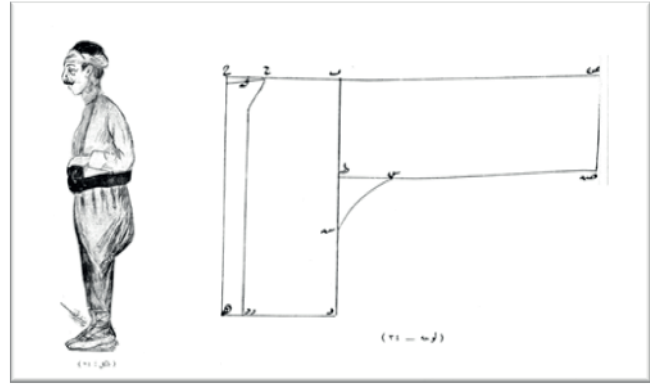
Kitabın ikinci bölümünde, “Erkek Çocuk Elbisesi” başlığı altında çeşitli erkek çocuk modellerine ait kalıp çalışmaları ortaya çıkarılmıştır. Bu modeller ele alındığında mevcut bölümde öncelikle, döneme ait erkek çocuklar için “Kısa Çocuk Pantolonu” ve “Top Pantolonu” gibi modellerin kalıpları modele ait illüstrasyonlar ile birlikte yansıtılmıştır. Sonrasında ise, erkek çocukların giyebileceği üst bedene ait

23 Yeldirme: Kadınların çarşaf yerine kullandıkları, başörtüsü ile birlikte giyilen hafif bir kumaştan yapılmış üstlüktür (Türk Dil Kurumu,1998: 2425).

24 Ampir Eteklik: 19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkıp daha sonra Avrupa’ya yayılmış olan bir çeşit etektir (Arseven,1983a: 59).

modellerden “Bahriye Bluzu” ve “Düz Bluz” gibi modellere ait kalıplar verilmiş, ayrıca bu modellerin kol kalıpları da bölüm sonunda ortaya konulmuştur.

Kitabın üçüncü bölümünde tamamıyla geleneksel Türk erkek giyim-kuşamı ile ilişkili bilgilere yer verilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu içerisinde İstanbul, Selanik, İzmir ve Beyrut gibi dönemin Batı tarzıyla şekillenmiş giyim-kuşam özelliklerinin dışında kalan ve daha çok kırsal kesimlerde yaşamış erkeklerin giysilerine ait kalıp çalışmaları bu bölüm içerisinde yansıtılmıştır. “Erkek Elbisesi” başlığı altında “Köylü Potur ve Dizliği”, “Salta”²⁵, “Haydarî”²⁶, “Aba”²⁷, “Kürk Kabı” ve “Erkek Hırkası” gibi modellere ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca bölüm içerisinde bu modellerin cep, yaka ve kol kalıplarına ilişkin detaylar yansıtılmıştır.



Resim 7. Salta Modeli ve Kalıbı

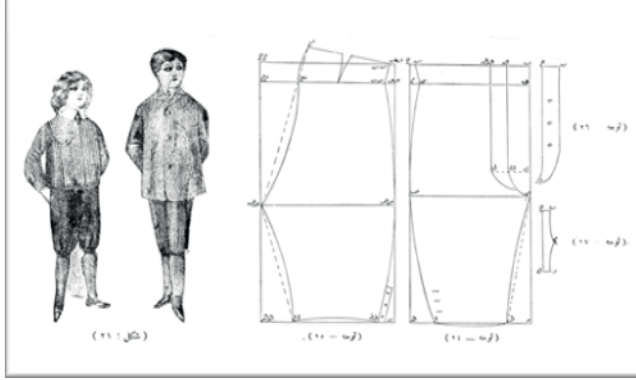
Dördüncü bölüm kız ve erkek çocuklar için çeşitli trikolardan yapılmış modeller ile birlikte bazı triko kadın giysilerini içermektedir. Bu modeller incelendiğinde; “Triko Elbise”, “Çocuk Patiği”, “Çocuk Fanilasası”, “Triko Don”, “Triko Hırka”, “Çocuk Çorabı”, “Çocuk İçin Triko Korsaj”, “Çocuk İçin Tay Korse”²⁸, “Çocuk İçin Küçük Hırka”, “Korsajla Beraber Örülmüş Eteklik”, “Çocuk İçin Triko Eteklik”, “Kız Çocuk Etekliği”, “Örme Eteklik”, “Kadın Yeleği” ve “Pelerin” gibi modellerin bölüm içerisinde tanımlandığı ile karşılaştırılmıştır.

25 Salta: Yakasız, iliksiz, kolları bolca bir tür kısa cekettir (Koçu, 2015: 205).

26 Haydarî (Heyderî): Aba kumaşından yapılmış, kolsuz kısa bir hırkadır (Koçu, 2015: 135).

27 Aba: Kalın ve kaba yapıya sahip yünlü bir kumaştır (Koçu, 2015: 13).

28 Tay Korse: Mevsimine göre pamuklu veya yünlü kumaştan yapılan, ilik ve düğme yardımıyla tutturulan kişinin yan kısımdan açılıp kapanan bir çeşit çocuk üst giysisidir (Hakkı, 1914b: 125).



Resim 8. Erkek ve Kız Çocuk Pantolonu Modeli ve Kalıbı

Kitabın beşinci ve son bölümünde ise daha önce yayımlanmış olan *Bıçkı Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı* adlı çalışmada bulunan bazı bilgiler yer almıştır. "Mütâlaât-ı Umumiye", "Patronun Astar Üzerine Tatbiki", "Manken", "Astarın Provası", "Kumaşın Kesilmesi", "Prova ve Dikiş", "Eteklilik Provası" ve "Elbise İmalı Hakkında Bazı Mütâlaât" gibi başlıklar altında terzilik mesleğine ilişkin önemli kısımlar ele alınıp ortaya çıkarılmıştır.

Sonuç

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılında görülen Batılılaşma hareketleri doğrultusunda toplum içerisinde yer alan kadınlar zamanla söz sahibi olmayı başarmış, böylece birçok alanda önemli kadın figürler ortaya çıkmıştır. Mevcut dönem içerisinde Paris Terzi Akademisi'nde eğitim alan Behire Hakkı da bu önemli kadın figürlerden birisidir. Behire Hakkı, yurtdışında almış olduğu eğitimin bir yansıması olarak kurmuş olduğu Türk Kadınları Bıçkı Yurdu adlı eğitim kurumu ile bıçkı-dikiş eğitimi alanında birçok Müslüman Türk kadın terziye meslek edindirmeyi başarmıştır. Bunun yanı sıra *Bıçkı Nazariyât ve Kavâidi* adını vermiş olduğu bıçkı-dikiş konusunda kuramsal bilgilerin yer aldığı "Âliye", "İbtidâiyye" ve "Tâliye" adlarıyla 1913 ve 1914 yıllarında yayımladığı üç ciltlik önemli bir kitabı literatüre kazandırmıştır. Çocuk, erkek ve kadın cinsiyet gruplarına ait Batı tarzlı ve geleneksel modellerin kalıp çalışmaları ile birlikte, çeşitli bıçkı-dikiş malzemeleri, el ve makina dikişleri gibi konuların yer aldığı bu üç ciltlik çalışma, mevcut dönemde konu hakkında ortaya konulmuş en kapsamlı basılı yayın olma özelliğini taşımaktadır. Terzilik mesleğine ilişkin önemli bilgilerin yer aldığı bu kitap serisinin, François Ladeveze ve Jeanne Darroux tarafından yazılmış olan *Method*

de Coupe du Tailleur de Paris adlı kitaptan esinlenerek ortaya konulması, kitap içerisinde yer alan çoğu modelin dönemin Batı tarzını yansıtmaması ve kitap içerisinde geçen terimlerden bazılarının Fransız dilinde olması mevcut dönemde özellikle giyim-kuşam alanında Fransız modasının baskın olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Kaynakça

- Arseven, C. E. (1983a). *Sanat Ansiklopedisi I. Cilt*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ____ (1983b). *Sanat Ansiklopedisi II. Cilt*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Akşit, E. E. (2005). *Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Albayrak, S. (2002). *Meşrutiyet İstanbul'unda Kadın ve Sosyal Değişim*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Cumhuriyet Gazetesi. (1937). "Türk Kadınları Bıçkı Yurdu", *Cumhuriyet Gazetesi*, 25 Nisan, 4.
- Çakır, S. (2011). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çolak, G. ve Uçan, L. (2008). *II. Meşrutiyetten Cumhuriyet'e Basında Kadın Öncüler*. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Demir, M. (2018). "Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Faaliyet Gösteren İlk Dikiş Kursu: Türk Kadınları Bıçkı Yurdu". Gürsoy Naskali E. (Ed.), *Bıçkı Dikiş* (s. 57-124), İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Doğramacı, E. (2000). *Women in Turkey and the New Millennium*. Ankara: Atatürk Research Centre.
- Hakkı, B. (1913). *Bıçkı Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Âliye Kısmı*. İstanbul: Matbaa-ı Âmire.
- ____ (1914a). *Bıçkı Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı İbtidâiyye Kısmı*. İstanbul: Matbaa-ı Âmire.
- ____ (1914b). *Bıçkı Nazariyât ve Kavâidinin Tedrisât-ı Tâliye Kısmı*. İstanbul: Matbaa-ı Âmire.
- İnci Dergisi. (1919). "Bir İslâm Müessesesini Ziyâret: Bıçkı Yurdu Müessesesi", *İnci Dergisi*, Sayı: 10, 1 Teşrinisanı, 16.
- Karakışla, Y. S. (2014). *Osmanlı Hanımları ve Kadın Terzileri (1869-1923)*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Koçu, R. E. (2015). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Kurnaz, Ş. (1997). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Lebib, S. (1915). "Türk Kadınlığının Harb-i Umûmî'deki Faaliyeti", *Türk Yurdu*, Yıl:5, 9(96), 2812-2816.
- Resimli Ay Dergisi. (1927). "Hayatta Muvaffak Olmuş Türk

- Kadınları", *Resimli Ay Dergisi*, IV, Teşrinisani, 9-45.
- Sağduyu, G. B. (2013). *Osmanlı'da Modernleşme Sürecinde Erkek Giyimindeki Değişim Olgusu (1860-1925)* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- (2016). "Osmanlı'da Erkek Giyiminin Modernleşme Süreci", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2017 (17), 39-49.
- Tuna, S. (2016). "Mütareke İstanbul'unda Türk Sanayi Sergisi", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 2016 Bahar, 16(32), 243-287.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu.
- Ünal, R. A. (2013). *Wardrobes of Turkish-Dutch Women: The Multiple Meanings and Aesthetics of Muslim Dress* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Amsterdam Institute for Social Science Research (AISSR), Amsterdam.
- Van Os, N. A. N. M. (2013). *Feminism, Philanthropy & Patriotism. Female Associational Life in the Ottoman Empire* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Leiden University Institute for Area Studies (LIAS), Leiden.

Görsel Kaynakça

- Resim 1.** Behire Hakkı Hanımefendi (Çolak ve Uçan, 2008: 54).
- Resim 2.** Türk Kadınları Biçki Yurdu'nun Logosu (Hakkı, 1913: 2).
- Resim 3.** Kadın Mantosu Modeli ve Kalıbı (Hakkı, 1913: 33).
- Resim 4.** Kadın Vestonu Modeli ve Kalıbı (Hakkı, 1913: 41).
- Resim 5.** El ve Makina Dikişleri Hakkında Bazı Bilgiler (Hakkı, 1914a: 15, 23).
- Resim 6.** Çarşaf Pelerini Modeli ve Kalıbı (Hakkı, 1914b: 74, 75).
- Resim 7.** Salta Modeli ve Kalıbı (Hakkı, 1914b: 95, 98).
- Resim 8.** Erkek ve Kız Çocuk Pantolonu Modeli ve Kalıbı (Hakkı, 1914b: 81, 83).

Yeni Medya Sanatı Olarak 'Glitch' İleti Sürecinin Sorgulanması*

Selime GÖÇ*, Suzan Duygu Bedir ERİŞTİ**

Göç, S. ve Erişti, S. D. B. (2019). Yeni medya sanatı olarak 'glitch' ileti sürecinin sorgulanması. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz 2019 (22), s.113-128

Araştırma makale / Research Article

Özet

Hızla değişen teknoloji ve kullanım şekilleri toplumun her alanına nüfuz etmektedir. Sanat ve tasarımdan beslenen görsel iletişim de yeni iletişim teknolojilerinin yarattığı değişimden ayrı düşünülenemez. Bu araştırmanın amacı, yeni medya sanatı olarak glitch kavramını 'glitch'leme sürecine dayalı olarak sorgulamak ve bu kavramın sanatsal yansımalarını ortaya koymaktır. Araştırma, yorumlayıcı nitel araştırma deseni ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma verileri, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve doküman analizi olmak üzere iki aşamada elde edilmiştir. Birinci aşamada alan uzmanları tarafından belirlenen ölçütleri karşılayan ve glitch sanatına dayalı tasarım ortaya koyan tasarımcılara ulaşılmış; bu kişilerin gönüllü katılımıyla glitch odaklı uygulama gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın uygulama aşamasından sonra katılımcılarla gerçekleştirdikleri glitch odaklı uygulamalara yönelik derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerde katılımcıların glitch ve 'glitch'leme kavramları ve deneyimlerine dayalı yorumları alınmıştır. Araştırmanın sonucuna göre, yeni medya sanatı olarak glitch, görsel iletişim açısından kavramsal bağlamda hataya dayalı görselliği ve estetik açısından da yeni estetiği sorgulamaktadır. Bu noktada görselliğe ilişkin temel olguları yeni medya sanatı bağlamında dönüştürdüğü söylenebilir.

Anahtar Sözcükler: Yeni medya, Yeni medya sanatı, Glitch, Görsel iletişim, Yeni estetik

Investigation of the 'Glitch' Communication Process as New Media Art

Abstract

Rapidly evolving technology and their usage has penetrated into society. There have also been changes in terms of communication technologies and visual communication. These technologies of network society have facilitated interdisciplinary studies and have lifted the boundaries to the point where they are almost invisible. Visual communication nourished by art and design couldn't avoid has transformed. The main purpose of this study was to examine glitch as new media art and its reflection to visual process. The research design for this study was an interpretive approach that was analyzed through qualitative methods. The data collection process was designed in 2 phases including semi-structured interviews and document analysis. In the first phase, glitch-themed practice was carried out with voluntary participation of these designers. In the second phase semi-structured interviews were held with designers in the sense of glitching. The results were collected within a certain period of time, and the researched conducted in-depth interviews with the designers and interpreted them in the context of glitch and visual process. After collecting all the data from designers, they were resolved through thematic analysis method. According to the results of this research, glitch as new media art has an impact on visual process and has transformed some basic phenomenon of aesthetic and visual representation.

Keywords: *New media, New media art, Glitch, Visual communication, New aesthetics*

* Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, selime.goc@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3005-489X

**Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, sdbedir@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2511-6830

Giriş

Yeni medya, kavram olarak melez yapısına dayalı olarak pek çok farklı disiplini barındırmakta ve bu disiplinlere entegere olmaktadır (Binark, 2007, s. 21). Sanat da bu disiplinlerden biridir ve yeni medyanın sanat ile ilişkisinin 1990'lara uzandığı ileri sürülebilir (Chen, 2012). Elbette farklı kültürel ortamlarda ve sosyal yapılar içerisinde farklı zaman dilimlerine dayalı olarak yeni medya sanatından bahsedilse de genel olarak 21. yüzyılın başında internetin ve teknolojinin birey odaklı etkileşiminin öne çıkması ile farklı bir boyuta taşındığı söylenebilir (Alioğlu, 2011, s. 64). Bu nedenle yeni medya sanatının kazandığı ivmenin toplumsal bağlamda kültürel ve sosyo-politik etmenlerin teknoloji ile etkileşiminin önemli rol oynadığı düşünülebilir.

Yeni medya ile yeni anlatım biçimleri, yeni anlam kurguları ve yeni yöntemler türemiştir. Yeni medya etkisindeki yenedünya düzeni içerisinde bireylerin sahip olduğu yeni anlatım biçimlerine dayalı olarak ortak bir dijital dilden bahsetmek gerekir. Yeni medya ortamlarında yeni dijital dile dayalı ifade biçimleri sadece metinsel değil, görsel ve grafiksel olarak da dönüşmüştür. Bu çerçevede çoklu medyalarla farklı duyulara hitap eden hareketli tasarımlar ilgi çeker olmuştur. Yeni medya etkisi ile tasarımcıların iletişim sürecinde mesaj ile alıcı arasında tarafsız bir role sahip olduğu düşüncesi de değişmiş ve dönüşmüştür. Bu noktada tasarımcının rolü, farklı kültürleri farklı mesaj bileşenleri ile ilişkilendirerek tarafsız olmak değil, çoklu ileti sürecini doğru yönetmenin bir yolunu bulmaktır. Çünkü yirmibirinci yüzyılda mesaj tek bir kaynaktan yola çıkmamakta, mesaj iletimi süreci de göndericiden alıcıya tek bir yol takip etmemektedir. Görsel ileti yolları günümüzde birinden diğerine giden bir iletişim sürecinin ötesinde birden çok kişiye ve daha fazla kişiye sonra yeniden başka başka kişilere giden çok ağılı, çok yönlü, rizomatik bir yapıdadır (Pullman, 2005, s. 168).

Tasarımdaki her çizginin ve biçimin pratik bir işlevi vardır ve herhangi bir yanlış anlamaya neden olmayacak bir bakış açısı ile tasarım sürecinde yerlerini almaları önemlidir. Bu noktada tasarımcının vermek istediği mesajın amacına ulaşmasına izin vermeyecek olası sorunları azaltacak bakış açısına sahip olmak önemlidir (Çağlayan, Korkmaz ve Öktem, 2014). Diğer bir deyişle, yeni medya bağlamında tasarımcı görsel içeriği yönetmeli ve vermek istediği mesajın indirgeyici etkisini azaltacak yeni yollar bulmalıdır. Çünkü yeni medya kullanıcıları, her gün kendileriyle konuşan, etkileşime geçen ve

onları çağıran binlerce imgeye rastlamaktadır. Bu imge yoğun dünya içerisinde tasarımcının gerçek mesaj ile ilintili bir imge dünyası yaratması oldukça zordur. Yeni medya bir imgeleme makinesi gibidir (Lotringer ve Virilio, 2005). Bu imgeler ortaya çıktıkları toplumsal yapılara bağlı olarak kültürel semboller, anlamlar ve mesajlarla şekillenmiştir. Bu nedenle tasarımcının imge akışının yönünü izleyiciye sunabilmesi ve bunu doğru biçimde yapabilmesi, tasarım sürecinin yeni medya bileşenleri bağlamında tekrar tekrar sorgulaması ile olasıdır (White, 2001).

Yeni medya sanatı zamandan ve mekandan bağımsız olarak ileti yapılandırılmaya ilişkin bir ortam sunmaktadır ve bu nedenle hedef kitleye ulaşma esnekliğini içermektedir (Alioğlu, 2011, s. 88). Bu esneklik içerisinde imgelerin tekrarları, taklitleri ve yeniden üretimleri öne çıkmış, bu noktada yeniden ve yeniden üretilebilen imgelerin sanatsal değeri tartışmaya açılmıştır. Fakat yeni medya içerisindeki bu estetik tartışmaları tasarımcıların üretimlerini durduramamıştır. Bu süreç tasarımcıların imajları çeşitli yöntem ve tekniklerle yeniden sorgulamasına zemin hazırlamıştır. Her bir sorgulama da kendi içerisinde farklı sınıflandırmalar oluşturmuştur. Glitch ise yeni medya sanatı olarak diğer yeni medya üretimlerinden hata estetiğine dayalı yeni estetik sorgulama bağlamı ile ayrılmıştır.

Yeni Medya Sanatı Olarak Glitch

Glitch kavramı İngilizce kökenlidir. 1962 yılında astronot John Glenn'in bir sorunu tanımlamak için bu kelimeyi seçmesiyle ilk kez kayda geçmiştir. Bu dönemde elektrik voltajındaki ani artış veya değişikliği tanımlamak için kullanılan glitch, tamamen teknik bir anlama sahiptir (Moradi, 2004, s. 9). Zamanla farklı anlamlar kazanan kavram hata, kusur, yanlışlık, çalışmayı engelleyen sorun şeklinde karşılık bulmuştur (Goriunova ve Shulgin, 2008). Bu tanım aslında glitch kelimesinin bir şeyi bilinen formundan ve söyleminden çıkarmasına ilişkindir (Menkman, 2010, s. 341). Teknolojik bağlamda glitch, yazılım ve donanımın kazara etkisi olarak ifade edilebilir (Sangild, 2004, s. 9).

Glitch, sanatsal anlamda ilk kez 1980'lerde hackerlar tarafından kullanılmıştır. Elektronik müzik ve müzik gruplarının teknoloji ile olan işbirliği sonucu yaratılmıştır. Burada da kesintiler, duraklamalar, tekrarlamalar ve biplemeler şeklinde duyulmaktadır ve genelde teknofiller izleyici olmaktadır (Prior, 2008, s. 306). Bu noktada müziğin ardından görsel sanatlarda

da glitch izleyiciye ulaşmaya başlamıştır. Böylelikle glitch kavramı, dijital medyanın güzel hataları ya da yetim çocukları olarak kurgulanan ve sanatla ilişkilendirilme süreci her zaman tartışmaya açık olan bir süreç olarak tanımlanmıştır (Cannon, 2013, s. 205). Genel olarak glitch anlamsal olarak hatalar, kazalar ve gürültü ile ilişkilendirilmektedir. Burada kastedilen kavramsal, anlamsal ve estetik olarak hata, kaza ya da gürültüdür. Var olan sanatsal aktarımın kabul görmüş süreçlerini bir yıkım ile yeniden yapılandırma çabası içerisinde olan glitch, yapılandırma sürecinde anlaşılabilirliği temel almayan bir sanatsal anlatı biçimini öne çıkarmaktadır. Bu anlatı biçiminde temel olan teknolojidir ve teknolojiye, algoritmalara ve sayısal verilere dayalı sanatsal sorgulamadır. Sayısal verilerin yeni bir sorgulama çerçevesinde toplanması, toplanan verilerin sınırlandırılması ya da farklı bir düzen ya da düzensizlik içinde bir araya getirilmesi, dönüştürülmesi, yıkımı ya da kazara yorumlanmasına dayalı sonuçlar ile ortaya konulması glitch kavramını doğurmuştur. Bu süreçte glitch kavramını besleyen en temel etmen, teknoloji ile ilintili hata payının estetik algı içerisinde nasıl yorumlandığıdır.

Sanatsal anlamda kullanılan glitch, çeşitli türlere ayrıştırılmış ve tanımlanmıştır. Bu türlerden bazılarının sanatsal özelliği öne çıkarılırken bazılarının sadece teknik anlamda, özellikle kelime anlamıyla yani hata, kusur, aksaklık şeklinde kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 1: *Glitch Türleri, Moradi, Menkman, Sotiraki (2004)*

Görsel-tekniksel Glitch		Yöntemsel Glitch		Görsel Kompozisyona Dayalı Glitch			
Saf glitch	Glitch-benzeri	Soğuk glitchler	Sıcak glitchler	Soyut	İz bırakan yaklaşım (Tortusal)		
					Tipografik izler	Mekansal izler	İnsan izleri

Bu alanda çalışma yapan Moradi, Menkman ve Sotiraki (2004), görsel ve teknik ayrıştırmalar yapmıştır. Moradi, görsel-teknik açıdan glitchleri ayırmayı tercih etmiştir (Tablo 1). Görsel açıdan glitchleme yeni medya sanatı içerisinde sanatsal ve estetik olarak sorgulanmayı ve bu bağlamda sanatsal süreçler içerisinde yer edinme sorununu beraberinde getirmektedir. Teknik açıdan glitchleme ise kaza, tesadüf, hata, planlanmış ya da planlanmamış olarak tanımlanan yapay oluşumlara işaret eder. Burada önemli olan glitchleme süreci ile ortaya konulan öngörülemesizliğin estetik mükemmeliyet ve

planlılığı yok etmesidir. Öngörülemesizlik ya da teknolojik olarak kazara olarak tanımlanan bir durum glitchi besleyen temel noktadır. Glitchleme, estetik açıdan alışlagelmiş nitelikte bir görsel iletişim sürecini yıkmıştır. Çünkü glitchlemeye dayalı olarak teknolojinin kazara ya da hatalı olarak tanımladığı, değiştirdiği, dönüştürdüğü ve kusurlu olduğu yeni bir anlatım biçiminden bahsedilmektedir. Moradi (2004), yeni anlatım biçimine dayalı olarak glitch bileşenlerini Tablo 1'de ifade etmektedir. Bu yeni anlatım biçimi ise var olan estetik anlayışı tamamen yıkmıştır. Estetiğin bu dönüşümü ile görsel ileti hata ve kusurla yani glitch ile karşılaşmaktadır. Glitch gerçekleştiğindeyse izleyicilerin beklentileri kırılmakta, sapmaya uğramakta, kurgulanan iletişim akışı bozulmakta ve izleyici tarafından sürdürülebilirliğine dayalı olarak sorgulanmaktadır.

Tablo 2. *Saf Glitch ve Glitch-Benzeri, Moradi, (2004, s. 11)*

Saf Glitch Bileşenleri	
Kazara	Kasti
Rastlantısal	Planlanmış
Glitchuygun	Yaratılmış
Bulunmuş	Tasarlanmış
Gerçek	Yapay

Bu araştırma yeni medya sanatı olarak glitchin kavramsal ve uygulamaya dayalı sorgulanması amacını taşımaktadır. Bu genel amaca dayalı olarak glitch uygulayıcısı olan tasarımcıların glitchleme süreçlerine ilişkin görüşlerini, gerçekleştirdikleri glitchleme uygulamaları ve bu sürece dair yorumlamaları çerçevesinde ortaya koymaktır.

Yöntem

Bu araştırmanın amacı, tasarımcıların glitch tasarım süreçlerine dayalı görsel ileti diline ilişkin görüşlerini; gerçekleştirdikleri glitchleme uygulamasına dayalı olarak ortaya koymaktır. Bu bağlamda araştırma, yorumlamacı nitel araştırma deseni ile gerçekleştirilmiştir. Yorumlamacı nitel araştırma, katılımcıların araştırma konusunu nasıl yorumladıklarını ve yorumlarına dayalı olarak nasıl sorguladıklarını içermektedir. Yorumlamacı nitel araştırma sürecinde katılımcıların deneyimlerini anlamlandırma süreçleri önem taşımaktadır (Merriam, 1998). Yorumlamacı nitel araştırma sürecinde araştırmacı görüşme, gözlem, döküman incelemesi ya da

tasarım odaklı veri toplama yaklaşımları işe koşulmaktadır. Katılımcıların görüşleri, algıları ve etkileşimleri çok yönlü ve tanımlayıcı bir biçimde analiz edilmektedir ve katılımcıların yarattıkları anlamlar derinlemesine sorgulanmaktadır. Temel yorumlamacı nitel araştırma sürecinde tümevarımcı bir yaklaşım öne çıkmaktadır. Araştırmacı katılımcıların bir olguyu, bir süreci ve bir bakış açısına ilişkin yorumlamalarını anlamaya çalışır (Bedir Erişti & Tekin Akbulut, 2014).

Yorumlamacı nitel araştırma yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmanın verileri yarı yapılandırılmış görüşmeler ve doküman analizi ile elde edilmiştir. Araştırmanın verileri üç aşamada toplanmıştır. Birinci aşamada alan uzmanları tarafından belirlenen ölçütleri karşılayan ve glitchleme konusunda uzman olan tasarımcılar ile glitchleme temalı bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Bu süreçte katılımcıların gerçekleştirdikleri glitchleme çalışmaları doküman yolu ile elde edilen verileri oluşturmuştur. Elde edilen bu veriler doküman analizi ile yorumlanmıştır. Doküman analizi, çerçevesinde araştırma sorunu ile ilintili olarak üretilen dokümanlar belirli bir süreç içinde elde edilerek analiz edilir (Yıldırım ve Şimşek, 2000, s. 140-143). Ayrıca, araştırma kapsamında glitchleme yolu ile üretilen tasarımlar belirli bir süreç içinde toplandıktan sonra tasarımlara ilişkin katılımcılar ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş ve katılımcılardan ortaya çıkan tasarımları glitchleme bağlamı ile yorumlamaları istenmiştir. Bu çerçevede katılımcıların ortaya koydukları tasarımlara ilişkin görüşleri açık uçlu görüşme formu ile belirlenmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırma sürecinde katılımcıların belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılmıştır. Ölçüt örnekleme araştırma amacını derinlemesine incelemek için gerekli bir takım ölçütler ile katılımcıları belirlemeye yönelik bir yaklaşımdır. Ölçütlerin belirlenmesinde araştırmacılar ya da alanyazın belirleyici olabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Bu araştırmada katılımcıların belirlenmesinde araştırma amacı ile ilintili bir takım ölçütler belirlenmiştir. Katılımcıların daha önce glitchleme çalışması içeren bir tasarım uygulaması ya da söz konusu çalışma ile ilgili bir etkinlikte bulunması ölçüt olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, sosyal medya üzerinden glitchle ilgili paylaşımlar, etkileşimler ve grup üyeliği olan tasarımcılara ulaşılmış, söz konusu araştırmanın boyutlarından bahsedilmiş ve gönüllülük ilkesine dayalı olarak süreçte yer alıp almayacakları sorulmuştur. Glitchlemeye

ve glitchleme yolu ile oluşturulan görsel iletişim diline ilişkin algılarını belirlemeye dayalı olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış sanal ortam görüşmelerine toplam 18 kişi katılmıştır. Katılımcıların tamamı sosyal ağ sitelerinde sanal kimliklere sahiptirler. Bu nedenle kendileri ile yapılan görüşmelerde kendilerine ilişkin demografik özellikler ile ilgili sorulara verdikleri yanıtlar doğru kabul edilmiştir. Katılımcıların demografik özelliklerine ilişkin bilgiler Tablo 3'de verilmiştir. Araştırma katılımcılarının isimleri, cinsiyetleri ve baş harfleri göz önünde bulundurularak kodlanmıştır.

Araştırma kapsamında görüşleri alınan tasarımcı grup ile glitchleme odaklı bir uygulama çalışması gönüllülük esasına göre gerçekleştirilmiştir. Daha önce görüşleri alınan ve sosyal ağ üzerinden iletişim kurulan tasarımcıların böyle bir uygulamaya gönüllülük esasına göre katılıp katılmayacakları sorulmuştur. Kendileri ile görüşme gerçekleştirilen 26 kişiden 19'u uygulama çalışmasına katılmayı kabul etmiş; bunlardan 1 katılımcı da sanat görüşü sebebiyle sürece katılmak istememiştir. Uygulamaya katılanların 3'ü Amerika Birleşik Devletleri'nden, 3'ü İrlanda'dan, 2'si Türkiye'den, 2'si Hırvatistan'dan, 2'si Belçika'dan, diğerleri de Sırbistan, Macaristan, Almanya, Fransa, Brezilya, Polonya şeklinde dağılım göstermektedir (Tablo 3).

Tablo 3: Katılımcı Bilgileri

Tablo 3'te de görüldüğü gibi katılımcılar çok farklı

Katılımcı Kod İsmi	Cinsiyet	Yaş	Ülke
Adriel	Erkek	29	ABD
Andel	Erkek	37	İrlanda
Can	Erkek	27	Türkiye
Diana	Kadın	30	Hırvatistan
Drina	Kadın	30	Sırbistan
Endre	Erkek	25	ABD
Florence	Kadın	21	İrlanda
Gideon	Erkek	31	Macaristan
Harvey	Erkek	23	Belçika
Hector	Erkek	38	Almanya
Jake	Erkek	30	ABD
Jakub	Erkek	21	İrlanda
Kassim	Erkek	23	Fransa
Mario	Erkek	46	Brezilya
Tegwan	Erkek	39	Belçika
Tomi	Erkek	40	Polonya
Ütku	Erkek	36	Türkiye
Vasil	Erkek	31	Hırvatistan

ülkelerden, kültürlerden, cinsiyet ve yaş özelliklerinden oluşmaktadır.

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada veriler açık uçlu görüşme formu ve doküman yolu ile oluşturulan tasarım çalışmaları yolu ile elde edilmiştir. Katılımcıların görüşlerinin belirlenmesi için açık uçlu görüşme formu oluşturulmuştur. Hazırlanan bu forma dair yapı ve kapsam geçerliği ve güvenilirlik çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda açık uçlu soruların araştırma amacına uygunluğu açısından görsel iletişim alanından bir öğretim elemanının görüşleri alınmış ve soruların anlaşılabilirliğinin belirlenmesi için araştırma katılımcılarının dışındaki bir uzman ile soruların anlaşılabilirliğine dair çalışma gerçekleştirilmiştir. Sorular üzerinde gerekli düzeltmeler yapılarak son hali verilmiştir. Ayrıca katılımcıların gerçekleştirdikleri glitchleme uygulamalarına ilişkin görüşlerinin belirlenmesi amacı ile ikinci bir açık uçlu görüşme formu hazırlanmış ve katılımcılara tekrar yollanarak görüşleri belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında sosyal ağ (facebook) üzerinden bir çağrıda bulunulmuş, 18 katılımcının yanıtları doküman analizi tekniğiyle değerlendirilmiştir. 21-23 Şubat 2016 ilk çağrı için verilen süredir. Ardından 23-28 Şubat 2016 tarihine kadar katılımcılara gönderilen görselleri glitchlemeleri istenmiştir. Bu sürecin sonunda glitchlenmiş görseller görsellere dayalı olarak yapılan ve sosyal ağ üzerinden gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler doküman analizine dayalı olarak yorumlanmıştır. Ayrıca görsellere dayalı olarak oluşturulan açık uçlu ve yarı- yapılandırılmış sorular ile katılımcıların glitchlemeye dayalı anlatı biçimlerine ilişkin görüşleri alınarak veri toplama süreci sonlandırılmıştır.

Verilerin Çözülmesi

18 katılımcının görüşlerine dayalı olarak ana temalar ve alt temalar belirlenmiş; ardından tematik analiz ile çözümleme yapılmıştır. Tematik analiz, analiz için tematik bir çerçeve oluşturulması, bu çerçeveye göre verilerin analiz edilmesi ve elde edilen bulguların yorumlanmasıdır (Bedir Erişti ve Tekin Akbulut, 2014, s. 15). Elde edilen veriler ve yorumlar analiz için oluşturulan çerçeveye göre incelenmiştir. Ardından elde edilen veriler temalarla ilişkilendirilerek düzenlenmiştir.

Öncelikle araştırma sorusuna ilişkin elde edilen veriler tematik analiz için oluşturulan çerçeveye göre incelenmiştir.

Bulgular tamamlandıktan sonra yorumlanmış ve temalar ile bulgular arasındaki neden sonuç ilişkisi irdelenmiştir. Araştırmanın kuramsal çerçevesi bağlamında katılımcı görüşleri temalandırılmış ve bu görüşlerden doğrudan alıntı yapılarak yorumlanmıştır.

Katılımcıların Glitchleme Çalışmalarına dayalı 'Görsel İleti Dili'ne İlişkin Görüşleri Çerçevesindeki Bulgular

Araştırma sürecinde katılımcılara araştırmacılar tarafından çekilmiş bir fotoğraf görseli gönderilmiştir. Bu görseli belirli bir zaman diliminde glitchleyerek araştırmacılara göndermeleri istenmiştir. Daha sonra ise kendilerine sorulan açık uçlu sorularla glitchleme yolu ile oluşturdukları görsel ileti diline ilişkin sorgulamaları bağlamındaki görüşleri ve oluşturdukları çalışmalara dayalı görüşleri alınmıştır. Bu çerçevede araştırmada "Glitch Sanatın Görsel İleti Dili" ana temasına dayalı farklı alt temalar ortaya çıkmıştır.

Tablo 4. "Glitch Sanatın Görsel İleti Dili" Ana Teması ve Alt Temalar

Tablo 4'teki "Glitch Sanatın Görsel İleti Dili" ana teması	
Temalar ve Alt Temalar	n
Glitch Sanatın Görsel İleti Dili	
<i>Post-modern kültürel imgeleme</i>	5
<i>Mesajsızlığa dayalı görsellik</i>	4
<i>Kaos/bozulmuşluk/bedenin parçalanışı/yıkım</i>	3
<i>Güncel sanat formları karşıtlığı</i>	2
<i>Öngörülemez güzellik/özgürlük ile trajediden kurtulma</i>	2
<i>Dijital bozulmaya dayalı görsellik</i>	2
<i>Kusurluluk aşkı</i>	2
<i>Yanlış olanın güzelliğine dayalı görsellik</i>	2
<i>Avangart imgeleme</i>	2
<i>Yapıbozum</i>	1
<i>Düzen karşıtı estetik</i>	1
<i>Kurgusal medyaya tepkisine dayalı görsellik</i>	1
<i>Gariplik içeren görsellik</i>	1
<i>Hayal kırıklıklarına ilişkin gerilimi rahatlatma çabası</i>	1
<i>Bilgi çağı kurulumlarına dayalı görsellik</i>	1
<i>Garip bulunanın açığa çıkışı</i>	1
<i>Dijital sanat ötesi imgeleme</i>	1
<i>Tasarlanmış imgenin soyutlanmasına dayalı imgeleme</i>	1
<i>Kültürel hegemonya karşıtlığı</i>	1
<i>Çok kültürlü etkileşime dayalı eleştirel imgeleme</i>	1
<i>Kitlelere erişime ilişkin yeni estetik imgeleme</i>	1
<i>Yapaylık karşıtlığı</i>	1
<i>Bozulmuş minimalizm</i>	1
<i>Doğası gereği yıkıcılık</i>	1
Toplam	39

çerçevesinde çeşitlenen alt temalara ilişkin katılımcı görüşleri şu şekildedir:

Adriel "Glitch Sanatın Görsel İleti Dili" ana temasının "Doğası gereği yıkıcılık" alt teması için "Glitchin sadece üretim şekli sebebiyle ve hatta doğası gereği yıkıcı bir

çağırımı var” demiştir. Ayrıca “Hayal kırıklıklarına ilişkin gerilimi rahatlatma çabası”, “Öngörülemez güzellik/özgürlük ile trajediden kurtulma” “Dijital sanat ötesi imgeleme” ve “Tasarlanmış imgenin soyutlanmasına dayalı imgeleme” alt temasına ilişkin olarak da aşağıdaki yorumu katmıştır: “Glitch yapıtlarım ile günlük yaşam içerisindeki gerilimlerimden kurtulma ve rahatlama duygusunu aktarmayı umuyorum. Bazı günlük hayal kırıklıklarımı bu şekilde bu glitchleri yaparak yatıştırıyorum. Glitchleme sürecinde vermek istediğim mesaj şu olabilirdi: öngörülemez olanda bir güzellik vardır ve bu günlük hayatın trajedisinden kurtulup bir özgürleşme yolu bulmak olabilir. Glitch, kesinlikle tasarlanmış imgenin soyutu”.

Can “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Yapıbozum” alt teması açısından düşüncelerini şu şekilde vermiştir: “Aslında yapıbozumculukla benzetilebilir, var olan veriyi alıp parçalarından yeni bir şeyler yaratmak. Dijital olan her şey bozulmaya mahkumdur”

Florence “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Düzen karşıtı estetik” “Kültürel hegemonya karşıtlığı” ve “Güncel sanat formları karşıtlığı” alt temalarına ilişkin “glitch düzen karşıtı ve geleneksel sanat biçimlerinden uzaklaşan bir mesaj. Kesinlikle ‘yüksek sanat’ değil; hani şu müzede bulabileceğiniz türden, ama belki de daha çok insan için ulaşılabilir, belki de mevcut kültürel hegemonyaya karşı duruyordur” diyerek düşüncelerini aktarmıştır.

Utku “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Kaos-bozulmuşluk-bedenin parçalanışı-yıkım” ve “Kusurluluk aşkı” alt teması altında düşüncelerini şöyle tarif etmiştir: “Çıktının çoğunluğu birkaç olası mesaja dönüşüyor; bedenin parçalanması, yıkım, doğa, etrafımızdaki gerçeklik. Glitch çoğu kez kaosa ve kusurluluğa olan aşkıma bağdaştırıyor ve uygarlaşma olarak düşündüğümüz illüzyona katılım sağlama arzusu veriyor”

Tomi “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Garip bulunanın açığa çıkışı” “Gariplik içeren görsellik” ve “Dijital bozulmaya dayalı görsellik” alt teması düşüncelerini aşağıdaki gibi açıklamıştır: “Saklamak istediğin şey senin hayatının bir parçası. Gariplik gerçekliğin bir parçası. Buna alışmalısın. Yeni bir şekilde keder/nostalji dokunuşu veriyor. Sanatta şahsen aradığım bu. Glitch süreci gürlütü/gariplik/bozulmuş olmanın bölgesine geçiş demek. İşlerimin pek çoğu bir tema ve teknik üzerinde kuruyor. Ama bazen (nadiren) bir anlam yüklüyorum. Hala kendi kelime hazinemi kuruyorum”.

Diana “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının ‘Yapaylık karşıtlığı’ ve “Kurgusal medyaya tepkisine dayalı görsellik” alt temalarına dair yorumlarını şöyle yapmıştır: “Kurgulu medyanın bilinçliliğini transfer etmek istiyorum. Neredeyse tüm popüler medya kötücül bir manipülasyon stratejisi içermektedir. Glitch görsel mesajıyla yanlış görüntüler ve iletişim manipülasyonuna karşı duruyor; yapaylığının içinde gerçek ve yıkıcı.”

Endre ise “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Mesajsızlığa dayalı görsellik” alt temasına ilişkin düşüncelerini “Glitch söz konusu olduğunda genelde mesajlara karşıyım; en azından bir mesajımın olmasına. Bence sanat sadece farkına varılması gereken hoş bir şey olarak var olabilir” şeklinde ifade etmiştir.

Jakup “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Bilgi çağı kırılmalarına dayalı görsellik” ve “Avangard imgeleme” alt temasına ilişkin fikrini “Glitch sanatımın bilgi çağının kırık duygularını, saykodelik şablonlar ve stiller ile mesajlaştırdığını düşünüyorum. Farklı bir avangard sanat yaratımı ve izleyici için iddialı bir parça yaratma hissim var” olarak belirtmiştir.

Vasil “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Yanlış olanın güzelliğine dayalı görsellik” alt teması yorumunu: “Bence glitch neredeyse her zaman spesifik bir hikaye yaratıyor ve bozulmuş bir şeyi, yanlış ama yine de güzel olanı kendi yöntemiyle temsil ediyor” diyerek aktarmıştır.

Andel “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Postmodern kültürel imgeleme” “Çok kültürlü etkileşime dayalı eleştirel imgeleme” ve “Kitlelere erişime ilişkin neo-estetik imgeleme” alt teması ile ilgili şu yorumu yapmıştır: “Glitch çağdaş dijital medya arasında belki de en benzersiz olanıdır, dolaylanmış ve işlenmiş imgeyle kendi durumunu ön plana çıkartır; sınırsız kendi dijital durumunu bağırır; her imgenin manipülasyona duyarlılığını vurgulayarak fısıldar; aslında onun bir yapıt olduğunu belirtir. Glitch, bence, genelde postmodern kültürel uygulamalarla bazı ortak temelleri paylaşıyor. Bu da yeniden yaklaşımlar, remixler, öykünme ve bir kültürden diğerine ödünç verilen genel şeylere olan eğilim demek. Bu kültürel formlar teknolojinin toplum, medya uygulaması ya da kültür grupları içinde sanat sahnesini, estetik bölgeleri ya da medya formlarını nasıl kullanıldığı ile de ilgili olabilir”.

Harvey “Glitch Sanatın Görsel İleti Dili” ana temasının “Bozulmuş minimalizm” alt temasına dair yorumunu “Glitch görsel iletişim açısından belki de normal ‘temiz’ sanata karşı

duruyordur. Bazıları onu karşı kültür ve 'minimalistliklerini bozuk şeylerle gösterme' olarak görüyor ama bilemiyorum, glitch yapan pek çok kişi var, bazılarının glitch mesajı var" olarak aktarmıştır.

"Glitch Sanatın Görsel İleti Dili" ana teması altında pek çok alt tema ortaya çıkmıştır. Kendilerini hatalar ve yanlışlarla ifade etmekten haz alan tasarımcılar için kusurluluk aşkı ve yanlış olanın güzelliğine dayalı bir görsellik söz konusudur. Virilio (2005)'ya göre tasarımcılar, glitchleme ile kazanın pozitif etkisini keşfetmekte ve bundan haz almaktadırlar. Bireysel deneyim, haz ve estetik algıyla kurgulanan dijital imgenin ardından izleyiciye de bu mesajlar aktarılmak istenmektedir. Yapıbozum, var olan yapının tamamen yıkılması ile ilgilidir. Ancak sadece yıkım işlevi görmez, tekrar tekrar parçalara ayırma işlevi de görür (Yarar, 2013, s. 40). Glitch açısından ele alındığındaysa görsel imgelerin çökertilmesi, yıkılmış hazır dijital nesnelere yeni bir yapı ve yeni bir nesne kurgulanması ile ilişkilidir. Bunlar olurken planlanmayan, öngörülemeyen sonuçlar almak da olanaklıdır. Ancak kişiler bunların da hoşta gidebileceği ve estetik olabileceği mesajını aktarmayı seçmişlerdir.

Güncel sanat formlarına bir karşıtlık mesajı vermek isteyen kişiler bir karşı duruş sergilemektedir. Yüksek sanat olmaması, müzelerde olmaması ve aslında bilgi çağını yansıtmaması sebebiyle tercih edilen glitch sanatı, güncel olmasına rağmen diğer sanat formlarından kusurluluğa olan tutumuyla ayrılmaktadır. Bu yüzden de bilinen düzene bir karşıtlık sunmaktadır. Tasarlanan imgelerin soyutlanması yoluyla garip bulunan açığa çıkartılmak istenmiş ve aslında garipliğin, yıkımın, çürümenin her yerde olduğu aktarılmak istenmiştir. Bunu aktarmayı hedefleyen tasarımcıların günlük yaşamın geriliminden, hayal kırıklıklarından sıyrılması söz konusudur.

Tasarımcılar toplumun kendilerine biçtikleri rolleri, dikte ettikleri güzellik ve estetik algısını yadsıyarak da var olabildiklerini fark etmişler ve glitch ile bir nevi ruhsal özgürlüğe ulaşmışlardır. Kültürel hegemonyalara karşı duruş bu noktada kendini göstermektedir. Bu yüzden glitchleme sürecinde dijital sanat ötesi imgeler ve görsel mesaj aktarımı vardır. Kaosun ve parçalılık durumunun da postmodern bakış açısı ile birleştiği görülmektedir. Kaos her yerdedir ancak ona rağmen ve yine onu araç edinerek bir estetik dışavurum olanaklıdır. Bu nedenle her ne kadar doğası gereği yıkımı, bozulmayı çağırırsa da yeni bir oluşum vardır. Tasarımcılar, yeni medya sayesinde farklı kültürlerden ve coğrafyadan

oldukları halde bir araya gelebilirler. Bu durumda kültürel simgelerin etkileşimi gerçekleşir. Bu sayede çoklu kültür izleri taşıyan bir sonuç elde edilir. Tasarımcının bir kültüre ait izlenimlerine dayalı olarak gönderdiği kaynak imge, farklı pek çok kültüre dağıtılabılır, paylaşılabilir, dönüştürülebilir ve etkileşimli bir yapı çerçevesinde farklı tasarımcıları sanal yolla bir araya getirebilir. Bir başka deyişle farklı tasarımcıların paylaşımına dayalı olarak birden çoğa giden imge, çoktan bire geri ulaştığında artık tamamen farklı bir imge ve anlam yüküdür. Kitlelere erişim alt teması bu şekilde de olanaklı olabilir. Ancak bu alt tema ile ifade etmek istenen sadece bu değildir. Yeni medya ortamları ile bu sonuçların glitchle ilgilenen ilgilenmeyen herkese, o ortamda var olan tüm tasarımcı ve izleyicilere ulaştırılması söz konusudur. Her şey dijital olduğu için zaman ve mekan tanımadığı için azımsanmayacak muhteşem bir izleyici kitlesine ulaşmak olanaklıdır.

Yapaylık içinde gerçeklik alt teması ise kurgulu sistemde her şeyin yapay ve yapma olduğu düşünülmesi, bu evrenin içerisindeki gerçeğin de onu yıkararak yaratılmaya çalışılmasıyla ilgilidir. İmge ve bilgi bombardımanına tutulan kişiler sadeleşmeyi arzu edebilir. Bu yüzden minimalist arayışlara giden kişiler de bozulmayı tercih edebilmektedir. Mesajsızlık alt teması bunların hiçbirini arzu etmeyen kişilerle ilgilidir. Baudrillard'ın (1991) ifade ettiği gibi sanat eseri ortaya çıkışıyla ve bir neden-sonuç ilişkisi olmaksızın orijinal olabilir. Aksi halde bir anlamlandırma ve gerçekliğini yitirme sürecine girecektir. Mesajsızlık yorumlarıyla da katılımcı tasarımcılar bu ortaya çıkış anından söz etmektedirler. Katılımcıların bu kıvılcım anını (Menkman, 2011) deneyimledikleri söylenebilir. Glitchleme sürecinde tasarımcılar salt bireysel olarak deneyimledikleri estetik hazzı odaklanabilirler; glitchin doğasını ya da mesajını değil kişisel duygu ve deneyimlerini kaynak olarak kullanıp dışa vurabilirler. Bu durumda bile propagandanın, sisteme karşı duruşun (Kahraman, 2005, s. 185) yapaylığın ve postmodern toplumda birey olmanın (Menkman, 2010) koşullarının farkında oldukları görülmüştür. Yani tasarımcı sadece bireysel olarak estetik hazzını, kişisel deneyimlerini ve duygularını yansıtırken bir mesaj iletme kaygısı taşımasa dahi mesajsızlık durumu sergiler. Bu durum bile var olan popüler kültüre dayalı sistem içerisinde bir karşı duruş sergilemektedirler.

Katılımcıların Glitchleme Çalışmalarına Dayalı Yorumları

Katılımcılar kendilerine gönderilen görselleri kendi glitchleme anlayışları, bakış açıları, kullandıkları yöntem ve tekniklere dayalı olarak yorumlamışlar ve “Glitch”leyerek araştırmacılara tekrar göndermişlerdir. Gerçekleştirilen “Glitch”leme çalışmaları ve çalışmalara ilişkin katılımcı görüşlerine ilişkin temalar aşağıdaki gibidir:

Tablo 5. Katılımcıların glitch çalışmalarına ilişkin görüşleri

Temalar ve Alt Temalar	f
Glitch İfade	
<i>Belirsizlik, kusur, hata ve yıkım odaklı görselliği sorgulama</i>	3
<i>Mesajsızlığa dayalı ifade yolu</i>	3
<i>Hatalara dayalı görsel ileti</i>	3
<i>Duygu durumlarına ilişkin bir yatışma</i>	1
<i>Propoganda için bir yol</i>	1
<i>Dijital bozulmaya dayalı ifade biçimi</i>	1
<i>Kendini ifade etmenin farklı bir yolu</i>	1
<i>Yanlışlığın estetiği</i>	1
<i>Çoklu bakış açısına dayalı ifade biçimi</i>	1
<i>Tepki göstermenin yolu</i>	1
<i>Gösterilmeyeni gösterme çabası</i>	1
<i>Tek biçimlilik karşıtlığı</i>	1
Toplam	18



Görsel 1. Araştırmacılar tarafından katılımcılara “Glitch”leme için gönderilen görsel.

Katılımcılardan Adriel (ABD, 29 yaş) gerçekleştirdiği glitch çalışmasına ilişkin görüşlerini açıklarken içinde bulunduğu duygu durumlarına ilişkin bir yatışma olgusundan bahsetmiştir. Bu bağlamdaki görüşlerini ise şu şekilde ifade etmiştir:

“Glitch yapıtlarım ile günlük yaşam içerisindeki gerilimlerimden kurtulma ve rahatlama duygusunu aktarmayı umuyorum. Bazı günlük hayalkırıklıklarımı bu şekilde bu glitchleri yaparak

yatıştırıyorum. Glitchleme sürecinde vermek istediğim mesaj şu olabilirdi: öngörülemez olanda bir güzellik vardır ve bu günlük hayatın trajedesinden kurtulup bir özgürleşme yolu bulmak olabilir... Özellikle tasarladığım bir mesaj yok. Bana gönderilen imge tanımadığım birinin bir tatil görseli olabilirdi ama bu görseli olduğu gibi kullanmadım, yozlaştırmadan duyguyu yansıtmak istedim. Silik ve puslu, renklere indirgenmiş, duyguları benim bakış açımla temsil eden bir imge oluşturmak istedim. Heyecan, memnuniyet gibi birbirine karışan duyguların hepsini içeren hatıra fotoğrafındaki bu duyguları, canlı renkler oluşturarak ya da pastel renkleri birbirine karıştırarak yakalamak istedim...”

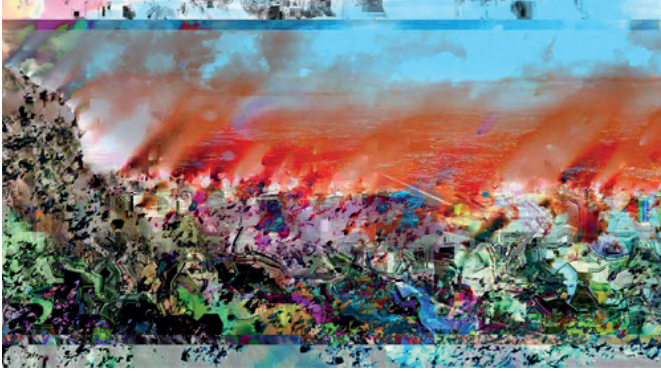


Görsel 2. Adriel Glitch Çalışması, ABD (29 yaş).

Bir diğer katılımcı olan Andel'in (İrlanda, 37 yaş) glitch çalışmasında öne çıkan olgu olarak propoganda dikkati çekmektedir. Andel çalışmasına ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

“İmgeyi glitchlerken, aklımdan birkaç anı ve fikir geçti, ve şüphesiz imgenin son halini yaratmamı etkiledi. Buna uçma korkum da dahil (imge bir uçaktan çekilmiş gibi görüldüğü için uçma korkumu tetikledi). Görsel düşüncelerimi katastrofa ve alev alan şeylere götürdü. Birinci Körfez Savaşı'ndan sonra Kuveyt'teki petrol tarlalarının telegörsel imgeleri aklımdan geçti, bu da propaganda amaçlı imgeleri yaratmamda etkili oldu. Glitchin doğası gereği yansıttığı imge nötr de olsa propagandacı olduğu düşünüldüğünde, imgede propoganda arayışına girdim. Ayrıca bazı eylemlerin nasıl propagandacı görünüm oluşturabileceği (petrol tarlalarının tartışmalı bir

şekilde Batı'nın sözde'özgürleşim' amaçlarıyla Kuveyt'e müdahalesinin altını çizebileceği gibi) ve görsellerin arabulucuk ve iyileştirme amacıyla nasıl kullanılabilirliği benim için çıkış noktası oldu. Bu çerçevede görseli propaganda ile bağlama amacı güttüm..."



Görsel 3. Andel Glitch Çalışması, İrlanda (37 yaş)

Katılımcılardan Can (Türkiye, 27 yaş) ise görüşlerini "Bir imajın barındırdığı datanın varyasyonlarını görmek cazip bir fikir her zaman. Var olan datanın soyut veya kontrollü şekilde maruz kaldığı algoritmanın rengini yansıtması glitchin nedenini anlatıyor. Dijital olan her şey bozulmaya mahkumdur." cümleleri ile açıklamaktadır.

Bir başka katılımcı olan Diana (Hırvatistan, 30 yaş),

"Kurgulu medyanın bilinçliliğini transfer etmek istiyorum. Neredeyse tüm popüler medya kötücül bir manipülasyon stratejisi içermektedir. Glitchleme yaparken kaynağa göre databendliyorum (veri bükme) ve duruma göre de kaynağı seçiyorum (ideolojik, politik, profesyonel) ve/ya o andaki (kişisel) güncel bakış açısına göre. Neredeyse her zaman görsel iletişim için glitchlemeyi kullanıyorum: Görselleri yeniden kazandırmak için, yeniden yorumlamak için, yeni bir glitch yöntem ya da yol ile yeni bir görsel iletişim dili yakalamak için... Glitchleme sürecinde gerçek hatalar ve kazalar, mücevherlerdir; izlediğim yolu doğal hatayı gerçekten sunan/belgeleyen ya da onu yaratan bir performans/sunum, hatayı deneyimleme ve onunla birlikte yaşayan yaratımdan faydalanma olarak açıklayabilirim." şeklinde ifade ettiği görüşleri ile görsel iletişim diline dayalı yeni arayışlarını

sorgulamaktadır. Endre (ABD, 25 yaş) ise "Köklü değişimleri seviyorum. Benim için iyileştiri (terapi gibi). Kırıp dökmeyi seviyorum. Genelde mesajlara karşıyım; en azından bir mesajımın olmasına. Bence sanat sadece farkına varılması gereken hoş bir şey olarak var olabilir. Bazı politik/sosyal mesajları dönüştürmek istediğim durumlarda rahatlatıcı bir araç. Benim için çoğunlukla bir terapi. Glitch sürecindeki sürprizlerin tadını çıkartıyorum." ifadeleriyle mesajsızlık vurgusunu öne çıkarmaktadır.



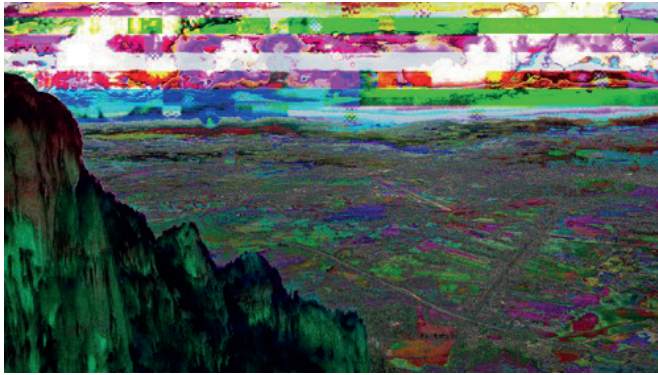
Görsel 4. Endre Glitch Çalışması, ABD (25 yaş)

Florence (İrlanda, 21 yaş) "Farklı ortamlarla oynamayı seviyorum ve bu resmi güzel yapıyor. Çünkü imgeleri editlemeyi ve onları daha yeni yapmayı, eski bir imgeden garip imge çıkartmayı seviyorum. Mesajım yok! Bu yeni imgelerin görünüşünü seviyorum. Glitchlemenin yeni tekniklerini bulabilmek için glitchliyorum. Deneyimlemeyi seviyorum ama bu sanat formuna kendimden fazla bir şeyi katmıyorum. Sanatımı deneyimem için cesaretlendiriyor. Kod bilgisi ediniyor ve yeni programlar öğreniyorsunuz bunları farklı şekillerde de kullanabilirsiniz." cümleleri ile ifade ettiği görüşlerinde yine mesajsızlığa vurgu yapmaktadır.

Katılımcılardan Gideon (Macaristan, 31 yaş) ise hatalara dayalı görsel ileti diline dikkat çekmekte ve bu çerçevedeki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir: "Yeni şeyler keşfetmeyi seviyorum ve gerçekten tahmin edilemez sonuçların çoğundan hoşlanıyorum. Bir şey yarattığımda mesaj hakkında hiç düşünmüyorum sadece yaratıyorum. Bence her zaman ruh halimin sağlık durumumun ya

da zihinsel durumumun bir yansıması. Glitch sanatı beni keşfedilmemiş bölgelere götürüyor. Glitchlemeye başlamadan önce programlamadan nefret ediyordum şimdi seviyorum. Hatalarla doluyum. Hayat hatalarla dolu. Bence glitch kusurlarımı, korkularımı ve duygularımı ifade etmenin en etkili yolu.”

Harvey'in (Belçika, 23 yaş) çalışmasına ilişkin görüşlerinde yine mesajsızlık, kaos ve bozulmuşluk olguları öne çıkmaktadır: “Manzaranın renkleri kırıldığında daha iyi görüneceğini düşündüm ve bozuk jpg'leri kullanmayı seviyorum. Ara sıra insanları güldürmeyi seviyorum. Ama bunun haricinde, sanat yapıtlarımda gerçek bir mesaj yok. Kesinlikle zihnimi boşaltmak için. Yaptığım normal şeylerden farklı. Önceki sorularda dediğim gibi, işimde bulunabilecek büyük bir mesaj yok. Kaos ve bozulmuşluk mesajı var ve bu insanların (özellikle daha genç kuşakların) dünyayı görme biçimine uyuyor.”



Görsel 5. Harvey Glitch Çalışması, Belçika (23 yaş)

Hector (Almanya, 38 yaş) ise gerçekleştirdiği glitch çalışmasında manipülasyon, yıkım, kusur, kendini ifade etmenin farklı bir yolu, tepki göstermek vurgularını öne çıkarmaktadır: “Benim için farklı ışıklarda oluşan bir resmi manipülasyon/yıkım/kusur yoluyla güzelleştiriyorum. Çizim yapamadığım için daha çok yaparak öğrenmeyi deniyorum... Keşke eğlenerek resim yapabiliyor olsaydım. Farklı resimlere bakmaktan ve güzellik anlayışıma göre orijinal kaynaktan daha güzel bir şey yaratmaktan hoşlanıyorum. Kendi bakışımı göstermek istiyorum. Duygularımı hatta mesajlarımı aktarmak istiyorum. Glitch yapma nedenimin %80'i o an vermek istediğim mesajı iletmek ya da kavramsal bir şekilde o an için çalışan bir şeye tepki göstermek.”



Görsel 6. Hector Glitch Çalışması, Almanya (38 yaş)

Katılımcılardan Jakob Glitch Çalışması, İrlanda (21 yaş) “Glitchledim çünkü elle bir imge yaratmak ya da çizmek için saatler harcamadan hızlıca harika imge sonuçları görmek gerçekten ilgimi çekti. Daha sonra harika glitch sanatçıları topluluğundan pek çok farklı teknikler öğrendim, glitch sanatı ile ilgili farklı tekniklere ve uygulamalara daha da ilgi duydum. Kaynak imgeyi glitchlerken amacım içinde pek çok şey olan bir şey yaratmak, çoklu sayıda katmanla izleyiciye saatlerce bakabilecekleri ve yapbozda hala yeni parçalar bulabilecekleri bir şey vermek...” şeklindeki ifadeleriyle glitchleme ile ortaya koyduğu çoklu bakış açısına vurgu yapmaktadır.

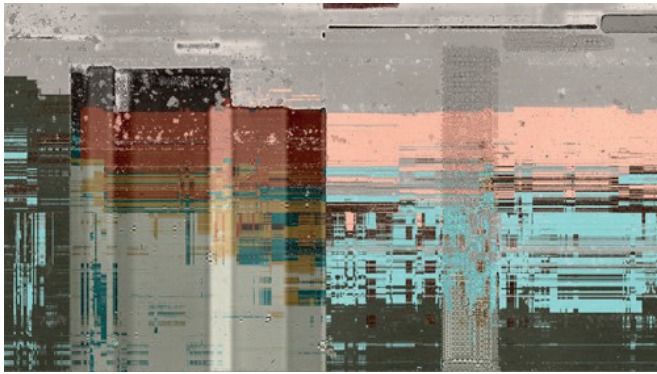
Mario (Brezilya, 46 yaş) ise “Karışık teknikler kullandım, önce webp çöküşü ve sonra pixelsorting. En çok sevdiğim yöntemler bunlar; ve doğal bir tercihti. Yanlış olan güzeldir aktarmak istediğim ana mesaj bu. Modifiye edilmiş bir deneyim için yaptım.” cümleleri ile yanlışla dayalı güzellik kavramı, yanlışlığın güzelliği ya da estetiği üzerinde durmaktadır.



Görsel 7. Mario Glitch Çalışması, Brezilya (46 yaş)

Bir diğer katılımcı olan Tegwan (Belçika, 39 yaş) glitch çalışmasına ilişkin görüşlerinde hata, engel ya da çöküntü durumlarına dayalı görselliği sorguladığını şu şekilde ifade etmiştir: “Orijinal imgeyi iyileştirmek, eğer birkaç şey denedikten sonra imge kaynağa bir şey eklemiyorsa, yayınlamıyorum. Tek bir açıdan, teknoloji hata yaptığında beni kızdırmak yerine ilgimi uyandırıyor. Aslında her zaman şu ‘hacker zihin yapısına’ sahip oldum. Bu nedenle, bir dijital kod çözücü görseli çökerttiğinde ve engeller çıkarttığına, of çekmekense ‘ah işte bu güzel bir şey’ diyen ben oluyorum.”.

Katılımcılardan Tomi (Polonya, 40 yaş) “Bozulmuş şablonları arıyorum. Bu basitliğin karmaşıklığı yarattığı yer olan fraktalları seviyor olmamdan ileri geliyor. Ya da daha genel olarak beklenmeyenlerin dünyasıyla dolu matematiğe olan cazibemle ilgili. Ya da farklı yanıtlar: Diğerlerinin saklamak istediğini açığa çıkarmak istiyorum. Yeni şeyleri programlayabileceğim bir ortam istiyorum. Eğlendirici bir hobi olarak görüyorum. Kaynağı geliştirmek için glitchliyorum. Glitchi gürültü/gariplik/bozulmuş olma hali olarak görüyorum ya da bu bozulmuş alana geçmek olarak görüyorum. İşlerimin pek çoğu bir tema ve teknik üzerinde çalışıyor. Ama bazen nadiren bir anlam yüklüyorum.” Şeklindeki ifadeleri ile bozulmuşluğa dayalı gizli kalmış olan ve gösterilmeyeni gösterme çabası içerisinde olduğunu vurgulamakta ve bu noktada gürültü, gariplik ve bozulmuş olma haline odaklandığı üzerinde durmaktadır.



Görsel 8. Tomi Glitch Çalışması, Polonya (40 yaş)

Utku (Türkiye, 36 yaş) “Glitchi çoğu kez kaosa ve kusurluluğa olan aşkımla bağdaştırıyorum ve bana uygarlaşma olarak düşündüğümüz ilüzyona katılım sağlama arzusu veriyor. Çıktının çoğunluğu birkaç olası mesajla dönüşüyor;

bedenin parçalanması, yıkım, doğa, etrafımızdaki gerçeklik. İşimin dağınık ve belirsiz olmasını arzu ediyorum, anlamın tekbiçimliliğinden tiksiniyorum. Yine de içimdeki kargaşayı ifade etmek istiyorum. Belki de mesajım bu” cümleleri ile kaos ve kusurluluk vurgusu çerçevesinde aradığı mesajı yıkım, parçalanma, belirsizlik, tekbiçimlilik karşıtlığı ile ifade etmektedir.



Görsel 9. Utku Glitch Çalışması, Türkiye (36 yaş)

Vasil (Hırvatistan, 31 yaş) ise “Glitchi isteyerek bir şeyi dağıtmak istediğimde ne olacağını keşfetmek için kullanıyorum. Hiç de bozulmamış bir şeyden bozulmuş ve bana göre güzel bir şey yaratmak için. Bazen, çocukça bir ‘bak bu imgeyi mahvettim’den başka bir mesajım olmuyor. Diğer zamanlarda, sıklıkla, yöntemin kendisi şahsi bir mesaja sahip oluyor (mesela bir imgedeki ya da belirli kod dizelerindeki kesin kodlama sistemi içindeki dizileri editlemek gibi) böylece imge, izleyiciyle olduğundan daha çok benimle konuşuyor, ama bir taraftan da duygu durumumu oluşturan görsel parçaya dahil etmeye çalışıyorum.” yine bozulma, hata ve yöntem odaklı mesaj kaygısı üzerinde durmaktadır.

Sürece katılan tasarımcıların glitchleme süreci ile ilgili düşüncelerinin ve duygularının çeşitlilik gösterdiği gözlemlenmiştir. Katılımcılara tek bir görsel gönderilmesine karşın glitchleme yöntemleri benzerlik gösterse de çok farklı sonuçların ortaya çıktığı görülmüştür. Katılımcıların yıkımdan, kaostan, bozulmuş olandan ve kusurluluktan haz aldığı söylenebilir. Ayrıca katılımcıların en çok vurgu yaptığı noktaların yeni estetik, yeni görsel iletişim dili, yeni paradigmlar içeren görsel iletişim dili olduğu söylenebilir.

Glitchleme sürecinde katılımcıların tamamının kişisel duygu ve düşüncelerinden yola çıktığı görülmüştür. Katılımcıların glitch ile propagandayı, ruhsal kargaşalarını ya da estetik algılarını dışa vurdukları gözlemlenmiştir.

Glitchleme sürecinde deneme yanılma ile nihai sonuca ulaşana ve amaçlarına ulaşana kadar devam eden katılımcılar, bazen görseldeki belirli bir kısmı öne çıkarmak/geri itmek ya da görselin tamamını yeniden yorumlayarak farklı bir sonuca ulaşmak istemiştir. Olumsuz anlamlara sahip olan bazı kavramların katılımcılar için olumlu bir anlam kazandığı ve gündelik yaşama da yansiyarak katılımcıların yeni bir bakış açısı edinmesine yansdığı söylenebilir.

Katılımcıların görsellerini tanımlarken ifade ettikleri kavramlar arasında en öne çıkanı “yıkım”, “bozulma”, “manipülasyon”, “hata” ifadeleri dikkati çekmektedir. Katılımcıların görüşleri alanyazın ile de örtüşmektedir. Sangild'e göre (2004) glitch hataları, çöküşleri, Cascone (2000) ve Menkman (2010)'a göre de yeni medya sanatı olması itibariyle yeni medya özelliklerinin tamamını ve manipülasyonu içermektedir. Blumenkranz (2012) glitchin sanatsal üretim sürecinde rastlantısal da olabileceğini iddia etmektedir. Glitch türlerini sınıflandıran Moradi (2014) planlanmamışlık, rastlantısallık kavramlarının glitchleme sürecinde söz konusu olabileceğini belirtmiştir. Hill (2011) herhangi bir teknolojik aletin kusursuz çalışması durumunda görünmez olduğunu aksi halde teknolojik aletin iç ve dış yapısıyla görünür olacağını ileri sürmüştür. Bu durumda katılımcıların yapıli medyanın bozulması, kırılması yorumları ile alanyazının örtüştüğü söylenebilir. Katılımcıların glitchleme süreçlerine ilişkin ortaya koydukları kavramların ortak özelliği anlamsal olarak ifade ettikleri negatifliğin ya da olumsuzluğun glitchleme sürecinin temel felsefesini oluşturmasıdır. Negatiflik ile yola çıkıp pozitifliği bu negatif kavramlar üzerinde arayan glitchleme süreci aslında yeni bir estetik arayış içerisine de girmektedir. Bu arayış kimi zaman alanyazında yeni dadacılık (Moradi, 2014) olarak da tanımlanmaktadır.

Katılımcılar glitchleme sürecini ve ortaya koydukları glitch çalışmalarını yorumlarken kaza kavramına da değinmişlerdir. “Kaza” kavramı negatif anlamından çok Virilio'nun (2005) bakış açısıyla pozitif bir yansıtma içermektedir. Yani kaza anlamsal olarak karşılığında öte yeni bir anlatı biçimi olarak glitchleme sürecinde karşımıza çıkmaktadır. Lister (2009) yeni medya özelliklerini sıralarken, veri transformasyonlarından, dönüştürülebilirlikten ve manipülasyondan söz etmiş; bu kavramların yeni medya sanatı olarak glitch ile ilişkisi katılımcılar tarafından da ifade edilmiş ve glitchleme süreci ile ilişkilendirilmiştir. Transformasyon ile kastedilen yeni medya nesnesinin dönüşümsel bağlamda oluşturduğu görsel anlatı biçimidir. Çünkü glitchleme sürecinin bir durma

noktası ya da tek bir tasarımcısı yoktur. Glitchleme sürecinde bir tasarımcı tarafından oluşturulan görsel ileti başka bir tasarımcı tarafından yeni bir glitchleme sürecinin başlangıcını oluşturabilir. Yani dönüşüm hem tasarımcılar arasındaki etkileşime hem de glitchleme sürecinin sonsuzluğuna dayalı olarak sürdürülebilmektedir.

Katılımcıların glitch yöntemleri incelendiğinde ise her tasarımcının farklı yöntemler işe koşabildiği ya da aynı yöntemi kullansa dahi izledikleri yol anlamında birbirinden ayrıldıkları gözlemlenmiştir. Manovich'in (2001) belirttiği yeni medya özelliklerinden sayısal temsil ve değişkenliğin katılımcıların yorumuyla örtüştüğü gözlemlenmiştir. Glitchlemenin sayısal temsili, yeni medya nesnelere manipüle edilmesine ilişkin bir özelliktir. Sayısal temsil, tasarımcının kolaylıkla dönüştürebildiği bir bileşen olduğu için her tasarımcının glitchleme yolu da kolayca değişip dönüşebilmektedir. Katılımcıların yoğunlukla ifade ettikleri yöntem “buluşçu yöntem”dir. Cowen (2002) de buluşçu yöntemi destekleyen yaratıcı yıkımdan bahseder. Yaratıcı yıkım, yeni arayışlara girmek anlamını taşır. Bu arayışlar ise deneysel ya da buluşçu sorgulamaları beraberinde getirir. Buradaki arayışlar, hem glitchin anlamı ile ilişkilendirilen yıkım kavramı hem de çeşitli yöntemlerle yeniden üretilen yeni medya nesnesinin yaratıcı bir süreçten geçiyor olmasını ifade eder.

Katılımcıların işe koştukları glitchleme araçları incelendiğinde en çok Processing aracılığıyla glitchleme yapıldığı görülmüştür. Reas ve Fry (2007) güncel sanatçıların en sık kullandığı programlar arasında Processing olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında kod editörleri, Photoshop, GIMP, Webp, Audacity, C4D, Pixel-Vectorgraphic, Imagemagick gibi çeşitli araçlar kullanmışlardır. Katılımcıların bu araçları tercih nedenleri glitchleme amaçlarına, araç ve teknik bilgilerine ya da en hızlı sonuç alabileceklerine inandıkları şeklinde değişmektedir. Heijer (2013) glitch çalışmalarında en çok tercih edilen yöntemin JPEG dosyalarının manipüle edilmesi olduğunu belirtmiştir. Katılımcı tasarımcılar da araştırmacı tarafından gönderilen JPEG dosyasını kendi tercih ettikleri araçlarla glitchlemişlerdir.

Süreçte öne çıkan bir diğer nokta katılımcıların glitchleme sürecinde yeni bir dil ile yeni keşifler yapmak istemeleridir. Burnett (2012) ifadesiyle tasarımcılar araştırmacı tarafından gönderilen görseli kendi kontrolleri altına almış ve yeniden yorumlamışlardır. Bu süreçte de katılımcı tasarımcılar imge dilini parçalayarak yeni bir paradigma oluşturmak, zıtlıkları vurgulamak istemişlerdir. Tüm bu süreçte ayrıca yeni

medyayı sorgulayarak dağınıklık ve belirsizliği göstermek de istemişlerdir. Ayrıca tekbiçimliliğe karşı durmak, bireysel kargaşayı dışa vurmak, popüler medyaya karşıt bir duruş sergilemek şeklinde görsel iletişim ile glitch ilişkisi kurulduğu görülmektedir. Hoffman ve Novak'ın (1996) belirttiği gibi katılımcı rolündeki tasarımcıların özellikle glitchleme sürecinde toplumsal olaylar karşısındaki tepkilerini yaratıcı bir şekilde ortaya koyabilmesi önemlidir.

Araştırmada en öne çıkan noktalardan biri görsel ileti süreci ile glitch ilişkisinin sorgulanmasıdır. Glitchleme sürecinin yeni medya sanatı olarak ortaya koyduğu yeni estetik, yeni görsellik, yeni paradigma oluşturan görsellik katılımcıların özellikle vurguladıkları noktalar olmuştur. Yani glitchleme süreci yeni medya sanatı olarak yeni bir görsel iletişim dili oluşturmada ancak bu görsel iletişim sürecinin yeni estetik anlayış çerçevesinde yorumlanması ve ele alınması ise kaçınılmaz hale gelmektedir. Pulleyblank (2008) da benzer şekilde görsel iletişim sürecindeki yenilikçi arayışı ve yeni anlatım dilini manipülasyona dayalı olarak sorgulamaktadır. Kahraman (2005) glitchleme yolu ile bir sistemin sürekli yıkılıp yeniden yapılandığını dolayısı ile glitchin bir sistemi olduğunu ancak bu sistemin her seferinde yeni bir görsel iletişim dili ile yapılandığını vurgulamaktadır.

Katılımcıların gerçekleştirdikleri glitchleme sürecinde öne çıkardıkları bir diğer nokta algı değişimi olmuştur. Bunun yanında dikkat çeken noktalar, yeni bir bakış açısının oluşması, hataya dayalı algısal bir dönüşüm, popüler medyaya karşı bir algı gelişmesi, genel olarak karşıtlık içeren algısal bir dönüşüm görülmektedir. Kozlu ve diğerlerinin (2014) belirttiği gibi sanatçıların ve tasarımcıların özellikle görsel iletişim sürecinde bilinçli olarak yanlış ve yıkıcı olana odaklanması söz konusudur. Katılımcı tasarımcılar da glitchleme sürecinde hataya, yıkıma, bozulmaya odaklandıkları için dış dünyaya olan algıları değişmiştir. Williams'a göre (2003) bir akış süreci sürekliliği sebebiyle de doğal görünmekteyken kırılma yaşandığında izleyici akış ile aktarılan mesajın parçalandığını görecektir. Katılımcı tasarımcılar da glitch ile hem sistemdeki kırılma ile altyapıyı açığa çıkarmak, hem de genel olarak her şeye karşı duruşlarını yansıtmak istemişlerdir. Bu karşı duruş, var olan görsel iletişim diline, genel estetik algısına ve kurgulanan tüm gerçekliğidir. Menkman (2011, s. 36) da glitchlerin bazen rastlantısal ve kazara üretilmiş olarak algılandığını belirtmiştir. Sanatçının ve tasarımcının bu süreçte yaptığı ise bu glitchi yakalamak ve izleyiciye sunmaktır. Diğer yandan bazen tasarımcı da bu süreci tetikleyebilir.

Bu glitchleme sürecindeki amaç ise akışı bozmak ve bu akışkan sistemin altındaki yapıyı açığa çıkarmaktır. Katılımcı tasarımcıların da glitchleme sürecindeki amaçları arasında bu hack zihin yapısının olduğu görülebilir.

Katılımcıların görüşlerine dayalı olarak vurgulanması gereken önemli bir nokta da değişen estetikdir. Katılımcılar geleneksel olana karşı durarak yeni bir estetiği sorgulamaktadırlar. Artık sanat eserlerinin ve tasarımların hedefi piyasada yer almak ve en yüksek karı getirmek (Yavuz, 2011) olduğu düşünülürse katılımcı tasarımcıların bu geleneksel sanatın durumuna karşı durdukları söylenebilir. Tasarımcıların çalışmaları olan son glitch işleri katılımcılar tarafından avangart olarak da değerlendirilmiştir. Glitch estetiği ile genel kuralların, formların yıkılması, bozulması, yeniden yaratılması gibi kavramlar katılımcılar tarafından ileri sürülen kavramlardır. Glitchleme sürecinde yansıtılan bu Blumenkranz'ın (2012) vurguladığı gibi katılımcı tasarımcılar tüm kurgulu ve yapıli sistem içerisinde kendilerine yeni bir alan yaratmış ve bu sayede sistemi kırıp genişletmişlerdir. Bu aslında bir mücadele olarak da yorumlanabilir. Menkman da (2011) glitchin bu işlevi olduğunu söylemiştir. Katılımcıların özellikle makine ve insan iletişimine yaptığı vurgu göz önüne alınırsa Miyazaki'nin (2015) yeni estetik tanımını öne çıkarmaktadır. Manovich (2003) yeni medyanın avangardı kodladığını iddia etmiştir; bu iddia da katılımcıların glitch yorumları ile örtüşmektedir. Şangüder'in (2014) belirttiği gibi yeni medyanın kökleri Avangard Sanat'a kadar izlenebilir. Glitchin yeni estetiği ve yeni medya sanatı olması sebebiyle avangardı kodlamakta, hatta yıkıp yeniden yarattığı söylenebilmektedir. Aktulum (2008) de avangardın parçalılığına vurgu yapmıştır. Katılımcıların da glitchleme sürecine ve çalışmalarına ilişkin yorumlarına bakıldığında parçalı bir görsel iletişim diline vurgu yaptıkları görülmektedir.

Katılımcıların görsel mesaj iletim süreci sorgulandığında ise post-modern kültürel imgeleme öne çıkmaktadır. Glitchleme sürecinde mesaj kaygısı taşımanın ötesinde bir imgeleme süreci öne çıkar. Glitchleme sürecindeki mesajsızlığa dayalı imgeleme aslında tasarımcıların ortaya koyduğu karşı duruşu yansıtır; öngörülemez olanı, kusurluluğu, dijital bozulmayı, yanlış olanı, yapıbozumu, garipliği, kişisel düşünce ve deneyimlerini, yaşadığımız çağa olan eleştirilerini, çok kültürlülüğü, yıkımı konu edinmişlerdir. Tasarımcıların ortaya koyduğu görsel iletiler görüşlerine dayalı olarak değerlendirildiğinde katılımcıların glitchleme sürecinin yeni bir görsel iletişim dili oluşturduğu konusunda hem fikir

oldukları görülmüştür. Bu yorumlardan biri olan kusurluluk aşkı ve yanlış olanın güzelliğine dayalı görsellik Virilio'nun (2005) kazanın pozitif etkisini keşfetme ve bundan haz alma duygusuna olan vurgusuyla örtüşmektedir. Görsel mesajların yapıbozumuna benzer bir yöntemle aktarıldığını belirten katılımcıları Yazar'ın (2013) yapıbozumunda sadece yıkımın olmadığı parçalara ayırma özelliklerinin de görülmesi ile uyum içerisinde.

Katılımcılar ortaya koydukları glitchleme çalışmaları ile Postmodern söylemi öne çıkarmışlardır. Manipülasyona ve formatın kötüye kullanımına dayalı söylem de katılımcıların görüşlerini oluşturan diğer açılar olmuştur. Katılımcıların glitchleme sürecinde özellikle manipülasyon aracılığıyla görselleri yeniden yorumladıkları görülmüştür. Ş. Tunalı'nın ifadesiyle (2012) araştırmacı tarafından gönderilen görsel orijinal bağlamından koparılmış ve manipülasyona uğratarak değiştirilmiştir. Manovich'in (2001) her yeni medya nesnesinin manipülasyona açık olduğunu belirtmiştir. Yeni medya sanatı olarak glitchin de görsel iletişim tasarımı sürecinde manipülasyonla işbirliği halinde olduğu açıktır. Glitchin yeni medya sanatı olması ve katılımcı tasarımcıların da glitchleme sürecinde görsel iletişim dili olarak yaptıkları tercihler doğrultusunda gönderilen orijinal görseli kolayca manipüle etmeleri söz konusu olmuştur. Jackson (2011) glitch türlerini sınıflandırmıştır ve glitch sürecinde görsellerin manipülasyonu ile üretimden söz etmiştir.

Katılımcılar ayrıca uygulama sürecinde glitch çalışmalarını karşılıklı olarak paylaşabildikleri ve yorumlayabildikleri için ve diğer tasarımcılarla işbirliği içerisinde olmaları sebebiyle yeni yöntem ve teknikleri keşfetmişler, teknolojiye ilişkin bilgi alışverişinde bulunmuşlardır. Hoffman ve Novak (1996) katılımcıların tasarım sürecinde birbirleriyle etkileşim kurmaları, gruplaşmaları ve grup içerisinde tecrübeli tasarımcılar ile tecrübesiz olanlar arasında bilgi akışının olmasının önemli olduğunu ifade etmişlerdir.

Sonuç

Araştırma amaçlarına ulaşmak için katılımcıların glitchleme çalışmaları, çalışmalarına ve sürece ilişkin görüşleri ile yorumlamalarına dayalı olarak elde edilen veriler tematik analiz yoluyla çözümlenip yorumlanmıştır. Araştırma kapsamındaki bulgulardan yola çıkılarak ulaşılan sonuçlar aşağıda verilmiştir.

Yeni medya sanatı olarak glitch ve görsel ileti dilinin sorgulandığı araştırmada elde edilen bulguların alanyazınla örtüştüğü görülmüştür. Katılımcılarla yapılan görüşmelerden görsel ileti sürecinin teknolojinin etkisi ile dönüştüğüne ilişkin yansımalar göze çarpmaktadır. Araştırma kapsamında glitchleme sürecine ilişkin yeniden yorumlama ya da hata-yıkım yaratmaya zemin hazırlaması, rastlantısallığı barındırması, orijinali bozmaya olanak sağlaması, deneysel sorgulama sunması, kişisel duygu ve düşünceleri yönetsel olarak tasarıma yansıtma zemin hazırlaması şeklinde sıralanabilecek görüşler öne çıkmaktadır. Bu görüşler temelde bir karşı duruşu, tepki koymayı da içermektedir. Sotiraki'nin (2014) belirttiği gibi glitch soyut ve subjektif bir biçime sahiptir. Yeni medya sanatı olarak glitch, teknolojiyi ve sanatı merkeze koymaktadır. Bu nedenle tasarımcılar glitchlerken kişisel düşünce ve deneyimlerden yola çıkmışlardır. Katılımcılar propaganda oluşturmak için de orijinal olanı ve var olan anlamı bozarak sonuca ulaşmışlardır. Artun (2009), sanatı köleleştiren değil kişisel üretimler yolu ile özgürleştiren bir eğilimin daha yaratıcı olduğunu vurgular. Bu açıdan tasarımcılar glitch ile kendi köleliklerinden, bir nevi zincirlerinden kurtulmuşlar ve üretim süreci içerisinde kendi kuralları ve estetik algılarıyla tasarım yapmışlardır. Glitchleme sürecinde katılımcıların amacı bazen yeni bir görsel ileti dili oluşturmak iken bazı durumlarda da var olan görsel ileti dilini yıkmak olmuştur.

Araştırmada yeni medya sanatı olarak glitchin görsel iletişime yansımaları ortaya konmaya çalışılmıştır. Bulgulardan hareketle, katılımcıların glitch çalışmaları ile alanyazında belirtilen glitch estetiğinin benzerliği ve bazı çalışmaların alanyazında belirtilen glitch türleri içerisinde sayılabileceği görülmüştür. Katılımcılarla edinilen verilerden yola çıkarak yeni medya sanatı olarak glitchin var olan estetik algıları ve görsel ileti formlarını değiştirdiği iddia edilebilir ve bu bağlamda glitchin görsel ileti sürecini etkilediği, değiştirdiği ve yeni bir biçim sunduğu sonucuna varılabilir. Levy'nin (1994) dediği gibi "Bir bilgisayarda sanat ve güzellik yaratılabilir".

Kaynakça

Alioğlu, N. (2011). *Yeni Medya Sanatı ve Estetiği*, İstanbul: Papatya Yayıncılık.

- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. Süleyman Demirel Üniversitesi, *Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, ART-E, 01, ss. 1-14.
- Artun, A. (2009). Sanat ve 1968 Baharı/Bir Kronoloji. *Sanat Dünyamız*. Yapı Kredi Yayınları, 110, 32-47.
- Baudrillard, J. (2011). *Sanat Komplosu*. (I. Ergüden vd, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Bedir Erişti, S. D., & Tekin Akbulut, A. S. (2014). Anadolu Üniversitesi endüstriyel sanatlar yüksekokulu moda tasarımı bölümü öğrencileri örneğinde sanatsal tasarım ürünlerine dayalı kültür algısı. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi - Journal of Qualitative Research in Education*, 2(1), 9-37.
- Bedir Erişti, S. D. (2014). Uluslararası Erasmus Programı Çerçevesinde Türkiye'ye Gelen Sanat ve Tasarım Öğrencilerinin Türk Kültürü Algıları. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*. 4(2).
- Binark, M. (2007). *Yeni Medya Çalışmaları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Blumenkranz, A. (2012). *Instrumentalising The Accident: Critical Methodologies In Glitch Art*. London: MA Interactive Media Centre for Cultural Studies. Goldsmiths, University of London.
- Burnett, R. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* İstanbul: Metis.
- Cannon, K. L.(2013). *Oblique Optics: Seeing The Queerness of Ec-Static Images*. Georgia State University, College of Arts and Sciences. ProQuest.
- Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: 'Post-Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, 24(4), 12-18.
- Chen, G. (2012). *The Impact of New Media on Intercultural Communication in Global Context*. Communication Studies Faculty Publications. China Media Research, 8 (2).
- Cowen, T. (2002). Creative Distruction. National Post, November 2. <https://publicchoice.gmu.edu/tylercowen/TylerNATIONALPOST.pdf> (Erişim Tarihi: 31.12.2016).
- Çağlayan, S., Korkmaz, M. ve Öktem, G. (2014). Sanatta Görsel Algının Literatür Açısından Değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), Makale No: 16, ss. 160-173.
- Goriunova, O. ve Shulgin, A. (2008). *'Glitch.'* *Software Studies: A Lexicon*. Cambridge: The MIT Press.
- Heijer, den E. (2013). Evolving Glitch Art. İçinde P. Machado, J. McDermott & A. Carballal (Eds.), *Evolutionary and Biologically Inspired Music, Sound, Art and Design: Second International Conference, EvoMUSART 2012, Vienna, Austria, Nisan 3-5, 2013*. Proceedings (ss. 109-120).
- Hill, B. M. (2011). Revealing Errors. In M. Nunes, *Error: Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures* (pp. 27-41). New York: The Continuum International Publishing Group.
- Hoffman, L. D. ve Novak, P. T. (1996). *A new marketing paradigm for electronic commerce*. Submitter for Special Issue on Electronic Commerce for The Information Society.
- Jackson, R. (2011). *The Glitch Aesthetic*. George State University. Master of Arts in the College of Arts and Sciences.
- Kahraman, B. H. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kozlu, D. ve Benuğur, Ş. (2014). Çağdaş Sanatta Görsel ve Kavramsal Bir İmge Olarak Yazının Kullanımı. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, ART-E, 14, s. 233-263.
- Levy, S. (1994). *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*. New York: Delta Publishing.
- Lister Martin, D. J. (2009). *New Media: A Critical Introduction Second Edition*. London and New York: Routledge: Taylor & Francis Group.
- Lotringer, S. ve Virilio, P. (2003). *The Accident of Art*. New York: Semiotext(e).
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Menkman, R. (2010). *Glitch Studies Manifesto*. <https://mastersofmedia.hum.uva.nl/blog/2010/02/03/glitch-studies-manifesto/> (Erişim Tarihi: 13.11.2015).
- Menkman, R. (2011). *Glitch Momentum*. Amsterdam: Network Notebooks 04.
- Merriam, S. B. (1998). *Qualitative research and case study applications in education*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Miyazaki, S. (2015). Going Beyond the Visible: New Aesthetic as an Aesthetic of Blindness? *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design* (Ed. David M. Berry ve Michael

- Dieter). UK: Palgrave Macmillan.
- Moradi, I. (2004). *Glitch Aesthetics*. School of Design Technology, Department of Architecture.The University of Huddersfield.
- Sangild, T. (2004). Glitch The Beauty of Malfunction. *Bad Music: The Music We Love to Hate* içinde. (ed. Christopher Washburne ve Maiken Derno), ss. 257-74. New York: Routledge.
- Prior, N. (2008). Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music. *Cultural Sociology*, 2 ((3)), 301-319.
- Pulleyblank, G. E. (2008). Language as Digital: A New Theory of the Origin and Nature of Human Speech. Proceedings of the 20th North American Conference on Chinese Linguistics (NACCL-20). Edited by Marjorie K.M. Chan and Hana Kang. Columbus, Ohio: The Ohio State University ss. 1-20.
- Pullman, C. (2005). *Some Things Change / The Education of A Grafic Designer*. (S. Heller, Ed.) New York: Allworth Press.
- Reas, C. ve Fry, B. (2007). *Processing: A Programing Handbook for Visual Designers and Artists*. MIT Press.
- Sangild, T. (2004). Glitch The Beauty of Malfunction. *Bad Music: The Music We Love to Hate* içinde. (ed. Christopher Washburne ve Maiken Derno), ss. 257-74. New York: Routledge.
- Sotiraki, V. (2014). *Glitch Art Narratives: An investigation of the relation between noise and meaning*. İsveç: Lund University, Department of Arts and Cultural Sciences.
- Şangüder, M. K. (2014).Yeni Medya Sanatı Ortamında Performans ve Görüntü İlişkisinin Tarihsel Gelişim Süreci. *Sanatı Yönetmek: Uluslararası Sanat Sempozyumu* (ss. 431-437). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi.
- Tunalı Şenova, F. (2012). *Interpreting Glitch; The Manifestation of Digital Culture: A Study on the Association Between Contemporary Sound Design and Digital Typography*. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent University, Department of Graphic Design.
- Virilio, P. ve Lotringer, S. (2005). *The Accident of Art*. New York: Semiotext(e).
- Williams, R. (2003). *Televizyon: Teknoloji ve Kültürel Biçim*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Yavuz, D. E. (2011). *Kültür Sosyolojisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Yarar, C. (2013). Klasik Dramatik Yapıdaki Temsil Problemi: A.Artaud'yu Derrida Üzerinden Okumak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 35:1, ss. 37-51
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2000). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Gözden geçirilmiş 2. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- White, M. (2001). *Flows and Other Close Encounters with Television*. Northwestern University Press.

Kültürel Topoğrafya Temsili Olarak Manzara Fotoğrafı*

Tolga HEPDİNÇLER**

Hepdinçler, T. (2019). Kültürel topoğrafya temsili olarak manzara fotoğrafı. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz 2019 (22), s. 129-139

Araştırma makale / Research Article

Özet

Bu çalışmada manzara resminin ve sonrasında manzara fotoğrafında sanatçının çağdaş deneyim evrenlerini temsil etme sürecinde etkili olan dinamikleri sorgulamaktadır. Coğrafi bir kavram olan manzaranın temsile konu olan fiziksel varlığının geçirdiği dönüşümün modern ve modern sonrasındaki temsil deneyimleri ile örneklenmektedir. Manzaranın özellikle insan varlığı ile dolayısıyla kültürel olan ile buluştuğu örnekler analiz edilerek sanatçıların öznel ve toplumsal kimliklerinin inşa edildiği alan olarak değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda çalışma, öncelikle doğal manzara ve kültürel manzara arasından ayırım yapmaktadır. Avrupa manzara resmi geleneğinden dönüşerek, modern ve modern sonrası sanatsal deneyimlerde kültürel manzara kavramının nasıl temsile konu olduğu çalışmanın temel çerçevesini oluşturmaktadır. Kültürün fiziksel manzara üzerindeki dönüştürücü etkisinin, temsil ile araçsallaşması özellikle 19 ve erken 20. Yüzyıl modern fotoğraf çalışmalarında, ardından 20. Yüzyıl ikinci yarısında biçimlenen çağdaş fotoğraf uygulamalarında izleri sürülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Kültür, Manzara, Topoğrafya, Çağdaş Sanat

Landscape Photography as Cultural Topographical Representation

Abstract

In this paper, landscape is questioned with the aesthetic dynamics that are effective in the process of representing the contemporary experience universe of artist in the landscape painting and later in the landscape photograph. The transformation of the geographical concept of landscape, which is the subject of representation, is exemplified by the experiences of modern and post-modern representations. By analyzing the examples where the landscape encounters particularly with human beings and therefore with the cultural ones, it is evaluated as the area where the subjective and social identities of the artists are built.

In this context, the study distinguishes between the natural landscape and the cultural landscape. Basic framework of the study constitutes the how the concept of cultural landscape is transformed from the European landscape painting to formal representations in modern and post-modern artistic experiences. The transformative effect of the culture in physical landscape has been traced in instrumentalization of art works, especially in the contemporary photographic applications of the 19th and 20th century modern and then the second half of the 20th century post-modern photographic experiences

Keywords: Photography, Culture, Landscape, Topography, Contemporary Art

Giriş

Manzara türü kamera görüntülerinden çok daha önce görsel sanatların uygulama alanları içerisinde sıklıkla tekrarlanan bir temsil biçimidir. Manzara resmi önceleri temsilin diğer türlerinin arasında daha az varlık gösteren bir uygulamayken, 16. ve 17. yüzyıl Flaman ressamlarının elinde önceleri janra resmine dahil olan kent manzaraları ile bağımsız bir tür olarak temsil türlerinin hiyerarşisinde yukarılara doğru hızlı bir hamle yapmıştır (North, 2014, s.140). Manzara temsili, fotoğrafın icadı ile aracın teknolojik sınırlılıklarını aşabilmenin en kolay yollarında biri olması nedeniyle kendine yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. İlk saatlere daha sonra da dakikalara inen pozlama sürelerine karşı yavaş devinimi ile portre gibi türlere göre teknolojinin sınırlılıklarına en az direnç gösteren manzara türü olmuştur. Manzara fotoğrafı kendi özgün temsil deneyimini oluşturma sürecinde, ilk olarak manzara resminin oluşturduğu temsil deneyimi içerisinde var olmuş, ardından kendini resimsel temsilden uzaklaştırdığı tekniğe, biçime ve içeriğe dair uygulamamalarla türün etkili uygulayıcısı olmuştur. XIX. Yüzyıl boyunca Gustave Le Gray, Francis Firth ve John Thompson gibi manzara fotoğrafçıları, temsilin resimsel uygulamalarının ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Edward Steichen ve Alfred Stieglitz gibi resimselci fotoğrafçılar ve bu fotoğrafçıların oluşturdukları topluluklar, manzara türünün diğer fotoğraf tür ve uygulamaları ile birlikte sanat olarak konumlandırılmasını sağlamışlardır. Ansel Adams, Edward Weston ve Imogen Cunningham'ın *doğrudan fotoğraf* yaklaşımı, Paul Strand, Maholy-Nagy ve Renger-Patzch'ın *nesnelci fotoğraf* yaklaşımı fotoğrafın kendi özgün dilini inşa ettiği XX. Yüzyıl içinde manzara temsiline biçimine ve içeriğine sadece fotoğrafa özgü olan temsil pratiğini oluşturmuşlardır¹.

Bu çalışmada 1975 yılında düzenlenen Yeni Topoğrafyalar: İnsan Eliyle Değiştirilmiş Manzara sergisinde yer alan çağdaş fotoğrafçıların, yalın ve nesnel coğrafi temsillerin yerine temsile konu edindikleri öznel ve eleştirel temsil deneyimlerine

1 Manzara fotoğrafçılığının tarihsel gelişimi için, XIX. yüzyıldan'dan, XX. Yüzyılın ilk yarısına manzara fotoğrafına genel bir değerlendirme sunan, Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present*, (New York, The Museum of Modern Art, 1982), manzara fotoğrafını diğer fotoğraf tür ve uygulamaları ile birlikte toplumsal ve eleştirel bağlamda değerlendiren Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* (London: Laurence King, 2006)

değnilmektedir. Yeni Topoğrafya fotoğrafçılarının çalışmaları, Andreas Gursky, Thomas Struth, Michael Wolf, James Casabere ve Edward Burtynsky gibi manzara temsillerine yönelen günümüz çağdaş fotoğrafçılarının çalışmalarına doğrudan etkileri ile çağdaş fotoğrafta önemli bir temsil deneyimi olarak ele alınmıştır. Böylelikle biçim, içerik ve farklılaşan uygulama biçimleri ile manzara sanatı ve fotoğrafı, kent çalışmaları ve coğrafya alanlarında akademik bir ilginin merkezinde de yer almışlardır.

Yeni Topoğrafya fotoğrafçılarının temsillerinde yer alan insan ve doğanın birlikteliğinin kültürel sonuçlarının temsili, çalışmada tarihsel bağlamda örneklenen Flaman manzara resmi ve XIX. Yüzyıl Amerikan manzara fotoğrafçılarının çalışmaları ile ortak noktasını oluşturmaktadır. Söz konusu sergide yer alan fotoğrafçıların çalışmalarına kaynak oluşturan ve onları önceleyen temsile ve söyleme dair benzerliklerine vurgu yapılmaktadır. Çalışmada değinilen kültürel manzara kavramı, insan eli ile kasıtlı olarak dönüştürülen manzarayı tanımlamaktadır ve söz konusu temsil deneyimlerinin temsille ilişkili söyleme dair benzerliklerini tanımlamaktadır.

Burada sanat tarihçisi WJT Mitchell'ın manzarayı konumlandığı estetik ve toplumsal yaklaşımdan yararlanılarak, manzaranın sadece yalın bir temsil pratiği değil aynı zamanda sanatın kültürel alanını tanımlayan ve çerçeveleyen bir deneyim olduğu vurgulanmaktadır (Mitchell, 2005, s.1). Ona göre manzara temsili basit bir tür olmanın ötesinde öznel ve toplumsal kimliklerin inşa edildiği bir alandır. Bu bağlamda vurgulanan, manzaranın temsilde hedeflenen, izleyicinin estetik hazının yerine temsilin var olduğu dönemin ideolojik veya psikolojik eğilimlerinin ve temalarının sanatçı tarafından alegoriye dönüşmesidir. Mitchell bu dönüşümün uzun bir tarihsel dönem içerisinde önce modernizm sonrasında ise post-modernizm deneyimleri ile ilişkilendirmektedir. XVII. Yüzyılda başlaya Hollanda altın ağının yarattığı ekonomik refah ile değişen toplumsal ve kültürel evrenin, diğer temsil biçimleri gibi manzara temsiline de sembolik iletişim aracına dönüştürdüğünü iddia etmektedir. Burada vurgulan Hollanda ya da daha geniş çerçevede Flaman resim sanatının manzara temalarında temsil edilenin iktidarın sembolik bir alanına dönüşmesidir. Manzara böylece sadece doğanın eşsiz güzelliklerine açılan bir pencere değil, iktidarın hakimiyet sınırlarını belirleyen ve hakimiyetin meşruluğunu

ortaya koyan bir temsil aracına dönüşmüştür. Fotoğraf ise kendisinde önce var olan temsil deneyimini, var olduğu kültürel evren ile biçimlendirerek sadece iktidarın sınırlarını ve meşruiyetini temsil eden bir araç olmanın ötesinde doğanın insan mevcudiyeti ile nasıl dönüştüğünü temsil eden bir araca dönüşmüştür. XIX. yüzyıl ve XX. Yüzyıl erken döneminde bu çalışmada da işaret edilen temsil deneyimleri bu dönüşümün öznel kaydını oluşturmuşlardır.

Kültürel Coğrafya ve Manzara

Öncelikle kültürle ilişkilendirilmiş bir coğrafyanın ne anlama geldiğini açıklamamız gerekmektedir. Kültürel coğrafya, doğal olan bir coğrafi alanın, insan eliyle kültürel olana dönüşmesi olarak tanımlanabilir. Feodaliteden modern toplumlara doğru uzanan süreçte, doğal olan coğrafyanın kültürel olana dönüşmesi, kapitalizmin doğaya egemenlik süreci ile ilişkilendirilmesi ve bu sürecin bizatihi toplumsal oluşumu hem doğrudan hem de dolaylı olarak etkiliyor olması bu basit tanıma anlaşılır kılabilir. Ancak tanım, kültür ve coğrafya kavramlarının ayrı ayrı ne ifade ettiklerini düşünmeye başladığımızda muğlaklaşma olasılığını da taşımaktadır. Sadece kültür kavramını ele alsak dahi, onu sosyal bilimlerin anahtar sözcüklerinden biri olarak tanımlayan Raymond Williams'ın da dile getirdiği gibi, kavram dildeki en karmaşık sözcüklerden biridir (Williams, 1985, s.87). Hatta dilde ilişkilendirildiği uygarlık, etnisite, sınıf, statü gibi kavramların karmaşıklığı ve bir arada kullanıldığı yüksek, popüler, ürün, bayağı gibi sözcüklerin esnekliği ile kavram daha da karmaşıklaşmaktadır. Williams'ın sözcük olarak ele aldığı kültür kavramı çiftçilik ve doğal büyümenin gözetilmesi gibi anlamlarda, aslında köken olarak coğrafyayla da ilişkili bir tanıma sahiptir. Aydınlanma ile tarımsal çağrışımını koruyarak ve sembolik olarak insan aklının gelişiminin gözetilmesi anlamında da kullanılmaya başlanmıştır. Aynı dönemde hem işlenmiş toprak hem de eğitilmiş anlamına gelen *cultivated* sözcüğü ile ya eş anlamlı ya da yan yana kullanıldığı da olmuştur. Buraya kadar, kavramın bu denli tarımla ilişkili olması, yanına coğrafya sözcüğü konulduğunda herhangi bir sorun çıkartmayacak gibi görünmektedir. Asıl sorun, kavramın tarımla olan ilişkisinin unutulup, XVIII. yüzyılda kullanılmaya başlayan yeni bir kavramla, *uygarlık* ile ilişkilendirilmesinde

ortaya çıkmaktadır. Ancak Williams'a göre uygarlıkla ve kültürle tanımlanan, insanlığın tarihsel ve öz gelişme sürecinin tam da kendisidir.

Kültür tanımında yer alan muğlaklık coğrafya ile birleştirildiğinde, aslında işaret edilenin ne olduğu da belirsizleşmektedir. Bu nedenle önerilebilecek kültürel coğrafyalar kavramını ve paradigma içerisindeki yönelimlerini tanımlayan Pierce ve Lewis çalışmalarının daha ilk cümlesinde kavramın kültürel çalışmalar içerisinde en belirsiz kavram olduğunu dile getirirler (Oakes ve Price, 2008, s.1). Belirsizlik, coğrafi alanın toplumsal ilişkileri sınırlayan/tanımlayan fiziksel bir alan olarak mı ya da temsili/sembolik bir olgu olarak mı değerlendirileceği sorularıyla ortaya çıkıyor gibi görünmektedir. Geleneksel anlamda kültürel coğrafya kavramı, Berkeley Okulu olarak da adlandırılan ve Carl Ortwin Sauer'in çalışmaları ile belirlenen coğrafi ve kültürel yaklaşım, fiziksel dolayısıyla maddi bir kültür ile imlenen alanı işaret etmektedir (Sauer, 2008, s.100). Sauer'in fiziksel olarak coğrafi alanı işaret eden çalışmaları, topluluklar ve coğrafya arasındaki fiziksel ilişkiyi tanımlamaktadır. Bu ilişki bağlamında Berkeley Okulu tarafından ortaya atılan kültürel manzara kavramı da kültürün etmen, manzaranın ise araç olduğunu vurgulayarak, toplulukların şekillendirdikleri coğrafya ile kendi çok katmanlı, karışık ve rekabet içerisinde eylem alanlarını oluşturduklarını savunurlar (Oakes ve Price, 2008, s.150). Fernand Braudel örneğinde Annales Okulu'nun toplumsal ve tarihsel coğrafyacı yaklaşımı, toplumsal ve fiziksel alanın karşılıklı ilişkisinde değişen hiyerarşik durumların tarihi makro ve mikro deneyimlerle ilişkisini tanımlamaktadır. Kültürel çalışmalar ile yakın olan İngiliz bölgesel coğrafya yaklaşımı ise, kültürün topoğrafya, iklim ve doğal kaynaklara bağlı olarak gösterdiği dönüşümü incelemektedir. Bu eğilimlerin tamamı yöntem olarak, toplumsal antropoloji, etnografi ve sosyoloji gibi *insan bilimleri* çerçevesinde nitelendirilmektedir. 1980'lerle beraber kültürel dönemeç ile işaret edilen paradigma değişimi kültürel coğrafya çalışmalarını da dönüştürmüştür. İnsan bilimi eksenli çalışmalar biçim değiştirerek, salt egemen toplumsal grupların coğrafi uzam ilişkisini değil, aynı zamanda ırk, sınıf, cinsiyete dayalı toplumsal grupların inşasını tartışmaya başlamışlardır. Bu süreç ya da paradigma değişimi bugün beşerî coğrafya olarak adlandırdığımız disiplin içerisinde oluşmaktadır. Sosyal ya da insan coğrafyası mekân, uzam ve çevreyi insan

aktivitesinin hem nedeni hem de sonucu olarak ele almaktadır.

Paradigma değişimi sonunda ortaya çıkan bir diğer bir yaklaşım, sadece konu olarak değil, yöntem olarak da radikal bir değişime yol açmıştır. Bu yaklaşım, eleştirel teori ile ilişkisi içerisinde konumlanan sanat ve edebiyat teorisi ile bağlantılıdır. Söz konusu yaklaşım içerisinde, edebi ve sanatsal temsil örnekleri değil aynı zamanda film ve diğer çağdaş medya ile üretilen temsiller de yer almaktadır. Burada geleneksel çalışmaların aksine, kültürel oluşumların bir uzamda ya da coğrafyada ne olduğunun saptanması için veri olarak kullanılması yerine, sanatsal temsillerin kültürleri dolaylı olarak ve biçimlendirmek için nasıl işlediğine bakılmaktadır (Watts, 2000, 36). Bu estetik yaklaşımda coğrafya ile ilgili temsil, uzamın sabit ve değişmez olduğu kabulünden çok onu kültür tarafından dönüştürülebilir bir girdi olarak değerlendirmektedir. Mekânın sembolik olarak temsil edildiği eserlerde, örneğin manzara resimlerinde, eserin sadece işaret ettiklerine değil aynı zamanda mekânı nasıl bir yöntemle çerçevelediğine bakılmaktadır. Burada çerçevelenen hayali ya da gerçek doğa, temsil, ideoloji ve kimlik ekseninden değerlendirilmektedir². Paradigma içinde yer alan çalışmalar aynı zamanda kültür tarafından üretilen sembolik temsilleri kapsayan ve dönüştüren iktidarın izlerini sürmektedirler. Yeni paradigma içinde şekillenen çalışmalar, post-yapısalcılığın yöntemlerini kullanarak her birini metin olarak ele aldıkları eserlerin anlamı üretirken, bazı temsilleri öne çıkartmak adına diğer temsil olasılıklarını dışarıda bıraktığına vurgu yapmaktadırlar. Hollanda'nın altın çağında ya da 19. yüzyıl oryantalist temsil deneyimlerinde gözlemlenen iktidarın, madunu dışarıda bırakan temsilleri düşünülüğünde vurgunun kendine uygun bir zemin bulduğu açıktır. Özellikle kolonyal eksende değerlendirilebilecek çalışmaların genel ekseninde iktidarın normlarının, özellikle de Avrupa emperyalizminin üretildiği ve sürekli kılındığı gözlemlenmektedir (Mitchell, 2005, s.5). Manzara ister ekolojik isterse kültürel bir uzam

2 Bu bağlamda yapılan çalışmaları örneklemek gerekirse, Flaman altın çağında resim sanatında manzara temsillerinin toplumsal alandaki dönüşümlerle olan etkileşimi (North, 2014), İtalya örneğinde Rönesans ve Rönesans sonrası mekan temsillerinin toplumsal ve coğrafi egemenlik bağlamında sembolik dönüşümü (Cosgrove, 1998) ve sanat tarihi boyunca popüler temsillerin mekan ve toplumsal bellek ekseninde geçirdiği konu seçimine dayalı dönüşüm (Schama, 1996) gibi tartışmalar toplum ve coğrafya arasındaki temsili alanda da varlığını sürdüren sembolik ilişkiden söz etmektedirler.

temsil etsin, ideolojik bir zeminde tanımlanmaktadır. Manzara temsillerinin farklı kültürel deneyimlerde yükselişleri ve çöküşlerini referans olarak alan Mitchell coğrafi temsilin ideoloji ile ilişkisini örneklemiştir. Doğu sanatında özellikle Çin'de 15. yüzyılda imparatorluğun güçlenmesi ile yükselişe geçen, 19. yüzyılda dağılması ile ise neredeyse yok olan sanat pratiği, iktidar ve onun temsil ettiği ideoloji ile temsil pratiğinin arasındaki ilişkiye örnek oluşturmaktadır. Aynı ilişki salt doğuda değil İngiltere emperyal ve Hollanda kolonyal deneyimlerinde benzer şekilde gerçekleşmiştir (Mitchell, 2005, s.10). Manzara tarzı her ne kadar nesnel bir yaklaşımın sınırlarında kendini görünür kılmaya çalışsa da Mitchell'in işaret ettiği bağlam ve örneklerle temsil alanı dışarısında kalan, bu nedenle sembolik olan bir iktidarı işaret etmektedir.

İktidarın temsili ile ilgili eleştirel çalışmaların ortak çerçevesinde, kültürel coğrafya kavramının içerisinde geleneksel olarak *kültürel manzaranın* çalışma alanı olarak tercih edildiği gözlemlenmektedir³. Kültürel manzaranın çalışma alanı, geleneksel olarak kültürün etmen, doğal alanların araç ve kültürel manzaranın sonuç olduğu bir süreci içermektedir. Ana hatları ile kültürel manzara kavramını tanımlayan Sauer'e göre verili kültürün etkisi ile manzara aşamalardan geçerek dönüşüme uğrar ve gelişme döngüsü sonunda nihai sona ulaşır (Sauer, 2008, 98). Sauer'in kültürel manzara anlayışının doğrudan temsille ilişkisi bulunmamasına rağmen, kültürel coğrafyayı evrime uğrayan bir süreç olarak ele alması, coğrafyanın sanatsal temsiline eleştirel bir perspektifte yaklaşanlara esin kaynağı olmuştur. Bu sürecin ilkin coğrafyayı doğrudan manzaranın alan çalışması olarak ele alması, ikinci olarak da manzarayı kültür ve doğal çevre arasındaki bir etkileşim olarak tanıması temsil için değerlendirilebilir olarak görülmüştür. Mitchell bu bağlamda, manzaranın kültür tarafından yönlendirilen doğal bir çevre olduğunu söylemektedir. Ona göre manzara temsil edilen ve sunulan, gösteren ve gösterilen, çerçeve ve çerçevenin içinde olan, gerçek ve imge, ambalaj ve ambalaj içindeki metadır. Aynı zamanda manzara her kültürde bulunan bir araçtır; insan ve doğal çevresi, özne ve öteki arasındaki değiş tokuşa aracılık etmektedir. Bu nedenle kaynağı gerçek ya da imgelem, ne şekilde olursa olsun, manzara görsel sanatlarda bir tür

3 Manzara, görsel sanatlarla ilgili tanımlarda genellikle birbiri ile ilişkili iki anlamda kullanılmaktadır, (a) gözün bir kerede görebildiği bir alan ya da toprak parçası (b) ona ait resim.

olmaktansa bir araçtır (Mitchell, 2005, s.5) . Bu bağlamda konu ister doğal çevre isterse kır isterse de kent olsun temsil edilenin araçsal durumu önem kazanmaktadır. Araçsal olarak manzara temsili iktidar biçimlerinin ürettiği, dönüştürdüğü kültürel bir uzamın sembolik temsiline dönüşmektedir. Manzara temsillerinin kendi meşru pratiklerine kavuştuğu 16.yüzyıldan, temsilin çöküşüne uzanan dönemde, tekil özgün deneyimlerde gözlemlenebilecek Johannes Vermeer'in (1632-1675) Delft şehrini resmettiği tür (genre) resimleri gibi istisnaların haricinde, manzaranın kültürel bir karşılaşmanın sonuçlarını imlediklerinden söz etmek mümkündür. Burada sözünü ettiğimiz iktidarın kültürel, politik ve ekonomik karmaşıklığının yol açtığı çoğul deneyimler ve bu iktidarın karşılaştığı kültürel durumların çeşitliliği temsil pratiklerinde farklı sembolik everenleri oluştursa da, işaret edilen sürdürülebilir bir kültürel hegemonyadır. Bu bağlamda, kültürel coğrafyalar ve kimi zaman onun alt çalışma alanı olarak kabul edilen kültürel manzara kavramı görsel sanatlar tarafından çerçeve içerisinde neyin kasıtlı olarak temsil edildiğine odaklanmaktadır.



Resim 1. Frans Post, Paisagem (1660-67), Yağlı boya, Instituto Ricardo Brennand, Recife: Brezilya.

Temsili ya da gerçek manzara veya coğrafi bir alan değişim değerine sahip bir meta olarak iktidarın ona bakışını ilkin üreterek, sonra onu yeniden üreterek sürekliliğini sağlamaktadır. Bunu yaparken de manzarayı ideal bir gayrimenkule çevirerek tekrar eder. Geleneksel olarak bakıldığında manzara temsillerinin 17. ve 19. yüzyıllar arasındaki yükselişi ardından düşüşü emperyal deneyimlerin geçirdiği süreçle paralellik göstermektedir. Bu döneme damgasını vurmuş temsiller

içerisinde öteki öncelikle temsilin dışında bırakılmış, ardından doğalcı bir temsil geleneğine dönüştüğünde ise yerleşik öteki temsilin vazgeçilmez öğesine dönüşmüştür. 17. yüzyıl Flaman resim sanatında, örneğin Frans Post'un (1612-1680) Hollanda kolonisi olan Brezilya'ya ait temsillerinde idealize edilen ve neredeyse insana dair izlerden yoksun manzaralar, 19. yüzyılın ikinci yarısında Eugene Fromentin (1820-1876) , Gustave Guillaumet (1840-1887) ve Leon Belly'nin (1827-1877) doğalcı doğu temsillerinde yerini öteki ile kültürel karşılaşmaya bırakmaktadır. Post'un kendi anavatanına uzak yerlerin temsili ötekinin varlığına dair izler sunmadan ve batılılara vaat edilmiş cennetleri betimlerken, doğalcı ressamın temsilleri öteki ile karşılaşmanın ampirik deneyimleri ile ilgilenen bir anlayışı betimlemektedir. Fromentin, Guillaumet ve Belly'nin ve onlara benzer temsil pratiklerine sahip 19. yüzyıl sanatçılarının ortak noktaları, yaşadıkları yüzyılın nesnelci eğilimleri ile de örtüşen ve ötekinin kültürel uzamına sirayet ederek onu içselleştiren eğilimi ile benzerlik göstermektedir⁴.

Modern Coğrafyalar

Modernizm 19. yüzyıl boyunca coğrafyayı değiştirirken içinde barındırdığı kültürel yapı değişmiş, diyalektik bir sürecin işlemesi gibi kültür, coğrafyayı hızla değiştirmeye devam etmiştir. Fotoğraf bu süreç içerisinde hem bu kültürün değişiminin bir ürünü olarak hem de bu değişimi aktaran araç olarak varlık bulmuştur. Fotoğraf tarihinin ilk bilinen fotoğrafları Nicephore, Niepce'in *Le Gras'daki Pencereden Manzara* (1826-27) ya da Louis Daguerre'nin *Temple Bulvarı* (1839), açık bir biçimde isimlerinde coğrafi referansları barındırırken aynı zamanda içinde buldukları hızla değişen kültürü de dolaylı olarak imlemektedirler. Fotoğrafın teknolojik sınırları ile birlikte insansız olarak temsil edilen, bu nedenle geleneksel manzara türü ile ilişkilendirebileceğimiz fotoğraflar, temsil alanı ile doğrudan kültürel veya toplumsal referanslar barındırmasa dahi, üretim süreçlerini çerçeveleyen teknolojiler ve izleyici ekseninde dönüştürdüğü görme biçimleri çerçevesinde

4 Kültürel karşılaşmanın temsili ile ilgili deneyimler sadece resim sanatı ile sınırlı kalmamıştır Gerrad de Nerval'in *Voyage en Orient* (1851), Gautier'in *Voyage en Algeri* (1851-62) ve Dumas'ın *Impressions de Voyage* (1848) seyahat kitapları da ressamın temsillerine hakim olan karşılaşmanın yeni ve çağdaş deneyimini, 19. yüzyılın doğalcı ve nesnel dili ile aktarırlar.

kültürelidir⁵ (Crary, 2002). Benzer bir kültürel eksen, 19. yüzyılın ikinci yarısında Timothy H. O'Sullivan ve Charleton E. Watkins gibi Amerikan batısını fotoğraflayan isimlerin çalışmalarında gözlemlenebilir. Burada hem üretim aracı olan teknoloji hem de temsile de konu olan teknoloji ile benzer bir kültürel evren aktarılmaktadır. Batıya yönelen Amerikalı fotoğrafçıların, kendilerinden önceki geleneksel manzara temsil biçimleri ile benzer bir şekilde doğayı temsil eden fotoğrafları, aynı zamanda modernitenin yarattığı değişimi de içerirler. İnşa edilen tren yolları, köprüler ve modern yapılar el değmemiş doğa içerisinde belirirler. Burada olan, Sauer'in kültürel manzara tanımına paralel olacak şekilde modernite ile tanımlanacak yeni bir kültürün yarattığı değişim, bu değişimin temsiline manzaranın bir araca dönüşmesi ve sonuçta genel olarak kültürel bir coğrafyanın, özel olarak kültürel bir manzaranın ortaya çıkmasıdır. Watkins'in coğrafi referansla *Calila Civarı* (1867) olarak adlandırdığı fotoğraf tam olarak Sauer'in işaret ettiği sürecin doğrudan temsili olarak okunabilmektedir. Watkins'in çağdaşı olan fotoğrafçıların birçoğunun temsil deneyimlerinde görülen modernleşme ve bu sürecin yarattığı olası mekânsal karşılaşmalar bu fotoğrafta dolaysız bir biçimde gözlemlenmektedir. Vahşi doğayı diklemesine kesen tren yolu, karşılaşmanın sembolik bir temsilinden daha çok doğrudan mekânın dönüşümüne işaret etmektedir. Watkins burada bir araya konulduğu zaman zıtlıkları görünür hale gelen iki öğeden yararlanır. Modernitenin dönüştürdüğü önceden kültürle ilişkin olmayan uzamı, artık kültüre dair coğrafi uzam olarak okunması sağlayan temsil alanının yerleştirdiği birbirine zıt iki uzamsallıktır.



Resim 2. Charlton E. Watkins, Cape Horn near Celilo, 1867, Cam negatiften gümüş baskı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

⁵ Jonattan Crary, Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite, çev. Elif Daldeniz. (İstanbul, Metis, 2002)

Yaklaşık yarım yüzyıl sonra, Eugene Atget'nin oluşturacağı arşiv de tıpkı Amerikan batısına açılan fotoğrafçılara benzer şekilde yine modernleşme ile şekillenen kültürel bir manzarayı imlemektedirler. Burada manzara, doğal bir manzaradan çok kent manzarası olarak nitelendirilebilecek bir temsil deneyimine dönüşmektedir. Öncelikle aynı biçimde kenti ele alan resimlerden farklı olarak ortaya koyduğu temsil hayali değil gerçektir. Yukarıda örneklenen Amerikalı fotoğrafçılardan ayrıldığı nokta ise temsil ederken birbirine zıt görünen referanslar değil birbiriyle benzeşen referanslara yönelmesidir. Watkins'in *Calila Civarı* (1867) fotoğrafında olduğu gibi modern olanın doğalın içine geçtiği ve karşıtlığın açık bir biçimde görüldüğü fotoğrafların aksine Atget'nin fotoğraflarında görülen modern olanın bütüne yayılmış temsildir. Atget'nin her bir fotoğrafı neredeyse birbirine benzeyen sokakları, meydanları, parkları, yapıları, pasajları, çeşmeleri ve heykelleri kapsar. Atget'te fotoğrafın kendi temsil alanı içerisinde yarattığı dinamiklerden çok onu çevreleyen dinamikler, özellikle modernite ekseninde, bütün olarak değerlendirilmiştir. Atget'nin fotoğraflarının değerlendirmesi, Walter Benjamin'in Paris mekanlarını tanımlarken modernite çerçevesinde çalışmayı konumlandırmasında karşımıza çıkar. Benjamin, bu konumlandırmayı gerçekleştirirken fotoğrafın nesnel doğasına işaret ederek, çalışmanın modernitenin ya da onun değişimiyle kapitalizmin yabancılaşma nedeniyle suçla iştirak ettiği uzamı, suç mahallini gösterdiğini savunur. Burada gerçekleşen aracın kendi olasılıkları ile öznel deneyimlerin gelip geçiciliği karşısında nesnel temsilin sürekliliğe ulaşmasındaki başarısıdır. Benjamin'in ortaya koyduğu bu tartışma öznenin kültürel olarak bu uzama katılmasından öte, modernitenin var olduğu, varlığını sürdürdüğü dolayısı ile insan deneyimlerini dönüştüren bir uzamın varlığıdır. Benjamin'in değindiği uzam ise yeni bir uzam değildir. Fotoğrafçının kendisinden çok daha önce tüm dinamizmi ile modernite ile deneyimini tamamlamıştır. Bu nedenle Atget'nin fotoğrafları kendisinden yaklaşık elli yıl önce hemen hemen aynı yerleri fotoğraflamış Charles Marville ile şaşırtıcı derecede benzerlik gösterir. Benjamin, Marville'in benzer şekilde Paris'i fotoğrafladığından söz etmez. Onun, fotoğrafları okuması Atget'nin çalışmasını özgünleştirir. Benjamin'in işaret etmediği Atget ve Marville arasındaki benzerlik modernite ile şekillenen yapısal bir değişimin sonucudur. Devrimlerin

başkenti olmuş şehir aynı zamanda eskimiş kent planı ile temsilcisi olduğu modern kültürü yansıtmamaktadır. Yeni ve modern kültürel yapıyı yansıtabilecek şehrin planlanmasına George Haussmann tarafından 1853 yılında başlanacaktır. Aynı yıl Marville'de 1878 yılına kadar sürdüreceği fotoğraflarına başlar. Marville'den yeni olan herşey, Atget'de artık eskimeye yüz tutmaktadır. Ancak, temsil edilen aydınlanmanın yaratmış olduğu burjuva kültürüne ev sahipliği yapan şehrin kendisidir. Benjamin'in Atget'nin fotoğraflarından okumuş olduğu da artık yukarıda sözünü ettiğimiz suç mahallidir (Benjamin, 2004, s.60).



Resim 3. (sol) Charles Marville, Rue du Puits-de-l'Ermite, prison Sainte-Pelagie (1867), Albümin Baskı, Carnavalet Müzesi, Paris.
Resim 4. (sağ) Eugene Atget, Rue St. Rustique, Monmartre (1922).

Jelatin Gümüş Baskı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Benjamin'in özellikle üzerinde durduğu Atget'nin fotoğraflarındaki mekanın dönüşümü izleyici tarafından kolayca izlenemez. Açıkçası Atget'nin fotoğraflarına bakan izleyici uzamın sürmekte olan dönüşümüne dair bir iz bulamaz. Dönüşüm süreklilik arz eden, fotoğrafın temsil ettiği ise oluşturulduğu anda sona ermiş zamansallıktır. Kracauer'e göre bu, fotoğrafla mekanın dönüşümden çok, onun temsilde sürekliliğini ortaya koyuyor olmasıyla ilintilidir. Zaman artık geri dönmeyecek bir şekilde akmaya devam etmiş ancak fotoğraflanan ile mekan, yani temsil edilen nesnenin kendisi ve onu kuşatan uzam, temsilin gerçekleştiği anda sıkışık kalmıştır (Kracauer, 2009, s. 425).

19. yüzyılın ikinci yarısında Amerikalı fotoğrafçıları ve Atget'nin fotoğrafları arasındaki temel benzerlik burada ortaya çıkmaktadır. Kültürün etkin olarak dönüştürdüğü coğrafya yerine durağan bir fotoğraf karesinin sunmuş

olduğu, ondan arata kalan izlerdir. Kültür tarafından dönüştürülen, işlenen topoğrafik dönüşümün diyalektik süreci tamamlanmamış bir zamansallık ortaya koyarken, modern olarak adlandırabileceğimiz fotoğraflık temsil biçimleri bu zamansallığı sadece bir ize çevirmektedirler. Söz konusu iz, modernitenin yaratmış olduğu kültürü yansıtmaktadır ama her koşulda nostaljik bir temsil pratiğidir. Atget'nin her bir fotoğrafında insan ögesi tarafından terk edilmiş izlenimi uyandıran her iz, Benjamin'in üzerinde durduğu modernitenin eskimişliği ile yüzeye çıkan nostaljidir ve kültüre dair izler sıklıkla arkada kalmaktadır. Watkins ve çağdaşlarının temsili modernite ekseninde kültürel bir uzamın inşasının doğuşunu işaret ederken, Atget ise sonunu işaret ediyor görünmektedir. Watkins ve Atget'de ortak olan söz konusu inşa sürecinin iki noktasına kanıt olan izleri sunmaktır. Biri bunu temsilin içinde olan nesnelere arasındaki zıtlıkla, diğeri ise nesnenin kendisinde var olan nostaljik olasılıkla gerçekleştirir.

Kültürün etkin bir biçimde coğrafi olanı dönüştürdüğü varsayımıyla hareket ettiğimizde, modernizm eksenindeki temsilin bu süreci aktarmakta yetersiz kaldığını söylememiz mümkündür. Post-yapısalcı yaklaşımın mekanın üretimi ve onun temsili ile kurmuş olduğu ilişki felsefi olarak Benjamin ve temsil olarak Atget ile örneklediğimiz yaklaşımdan daha dinamik bir temsil sistemi sunmaktadır. Post-yapısalcı yaklaşım modern temsil pratiklerinin istemeden ortada bıraktığı izin üzerinde durmaya devam eder. Ancak burada kastedilen iz artık orada olmayan kurucu bir dışarıda bırakılan tarafından inşa edilmiştir. Dışarıda bırakılan ötekinin ne olduğu sorusu, içeride bırakılanın güvenilirliğini sorgulamak için kullanılır. Aynı zamanda post-yapısalcı yaklaşım temsil içerisinde kalan izin oluşumu ile ilgili iktidar ilişkilerini sorgulamak için yöntem sunmaktadır. Dışarıda bırakılan ötekinin aynı zamanda iktidarın kendisi ile ilişkili olması mümkündür. 19.yüzyıl yukarıda örneklediğimiz Amerikalı manzara fotoğrafçıları ya da onların çağdaşları olan gezgin fotoğrafçıların kurumsal ilişkiler ağı içerisinde yapılanmaları, bilimsel ve siyasi çıktılara ulaşmaları ve nihayetinde temsile konu olana yaptıkları seçimler iktidar ilişkisini ortaya koymaktadır⁶. Post-yapısalcılar böylece özne/nesne, doğa/

6 19. yüzyılda düzenlenen fotoğraflı topoğrafik araştırmaların ve ekspedisyonların büyük bir çoğunluğu ilgili devlet kurumları tarafından desteklenerek gerçekleştirilmiştir. Söz konusu ekspedisyonlar, hedeflenen coğrafyalar düşünüldüğünde 19. yüzyıl kolonyal deneyimi ile paralellik

kültür arasında modernist paradigmanın kurmuş olduğu güvenli ayrımı yerinden etmeye çabalamaktadırlar.

Modern Sonrası Coğrafyalar



Resim 5. Lewis Baltz. Park City Element no.26 (1979), Jelatin Gümüş Baskı, Getty Müzesi, Los Angeles

Yukarıda belirtilen şekliyle, çağdaş sanatçıların mekanla kurdukları ilişki kendilerini önceleyen manzaracıların daha girift bir teorik arka planı içermektedir. Atget gibi modern fotoğrafçıların aksine onların eleştirel eğilimleri daha bilinçli bir tercihi açık etmektedir. Mekanın kültürel olarak okunabilirliği ile yeni yeşeren ekolojik bir bilincin temsillere hakim olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda yeni bir bilince örnek olan, Yeni Topoğrafyalar: İnsan eli ile Dönüştürülmüş Manzara (İngilizce adı ile New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape) sergisi manzara fotoğrafı türünde devrim olarak nitelenecek yeni bir temsil deneyimini işaret etmektedir. İlki 1975 yılında *George Eastman Evinde* düzenlenen sergi uzamsal dönemeç (spatial turn) adı verilen ve 70'lerde filizlenen yeni coğrafya anlayışının esini ile gerçekleştirmiştir (Cheng, 2011, s.153). İnsan bilimleri ve sosyal bilimler paradigmaları ile coğrafyayı eleştirel ekseninde ele alan bu yeni yaklaşım sadece geniş bir teorik çerçevenin oluşmasını

gösterir. Kolonyalist eğilimle topoğrafik eğilimli fotoğrafçı aynı zamanda bilimsel veriler olarak da kullanılır. James McDonald'ın 1868-69 yılları arasında Sina yarımadasında ve misyoner Robert Napier'in Etyopya ile çevresine düzenledikleri fotoğrafik ekspedisyonlar, coğrafya ve fiziksel/toplumsal antropoloji disiplinleri açısından veri oluşturan çalışmalar olarak göze çarpmaktadırlar.

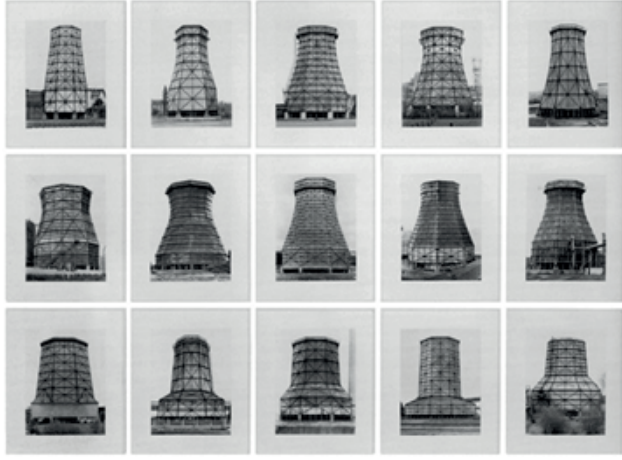
değil, aynı zamanda dönemin batılı sanatçılarına da esin kaynağı olmuştur. Bu devrimin failleri Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore gibi çağdaş fotoğraf sanatının bugün artık efsaneleşen Amerikalı fotoğrafçıları ve Almanya'dan Bernd ve Hilla Becher'dir. Sergide yer alan fotoğrafların her biri henüz sanat tarihçileri tarafından adı konmamış sanat akımının temsilleri olarak dikkat çekmekteydiler. Temsil ettikleri coğrafi mekanlar kendi sıradan gündelik deneyimlerimden olduğu kadar (Stefan Shore, Nixon), mekanın kendi deneyiminden (Becher, Baltz) kaynaklanan temsiller içermektedir. Shore sıradan olanın da temsil edilebilirliğine yönelirken ve bunu geleneksel manzara temsili anlamı pratikleri içerisinde gerçekleştirirken, diğer tarafta Becher'ler insanın coğrafi alana hakim olma sürecinin arkeolojisini, birbirine benzer/benzemez endüstriyel yapıların benzer biçimde yinelenen temsilleri ile ortaya koymaktadır. Sergide yer alan sanatçıların her birinin ortak noktası kültürel bir alana ve uzamın eleştirel bir okumasına işaret etmeleridir. Böylece, gündelik ve yerel olanın belgelenmesi ile beraber okunabilir mekan temsiline yönelmektedirler. Manzara resminin 17. ve 18. yüzyılın pastoral, 19. yüzyılın romantik, sembolist ve natüralist temsillerinin durağanlığından uzaklaşarak, çağdaş fotoğrafçı Robert Adams'ın fotoğraflarıyla örneklenebilecek, modernitenin temsil pratiklerindeki dinamizme ulaşmışlardır. Sergide yer alan "manzara" fotoğrafçıları, Robert Adams'ın ifade ettiği gibi önceki yüzyılların manzara fotoğrafçılarının doğa temsillerine hakim olan güzellik ve yücelikten kavramlarından uzaklaşarak, aşkınlığın kaybına işaret etmektedirler. Romantik manzara tanımının nitelediği şekliyle, tekil deneyimlerden şekillenen ve doğanın insan üzerinde tahakkümünün apaçık seçilebilir olduğu temsilden daha çok, "gündelik manzara (vernacular landscape)" olarak tanımlanan, bir uzamla kurulan çok yönlü deneyimler bütünü ve bu deneyimleri ile sürekli dönüşen bir temsil alanını tanımlanmaktadır. Gündelik deneyimlerle dönüşen mekanlar, çağdaş sanatlar için olası mekanların tanımını de beraberinde getirmektedir. Caspar David Friedrich'in 1818 yılında ait *Bulutların Üzerinde Yolculuk (Wanderer Above the Sea of Fog)* resmindeki gibi doğanın karşı konulamaz tahakkümü karşısında esriyen insan temsili veya 20. yüzyılın başında Edward Steichen'in doğanın devinimi ile evirilen kent ya da doğa fotoğraflarının aksine çağdaş fotoğrafçıların temas ettiği

mekan algısı daha parçalı bilgi birikimini dolayısıyla bölünmüş bir algı ile beraber yeniden şekillenmektedir. Çağdaş sanatçı, mekanın sürekli yeniden üretilen anlamı ve değeri, tarihsel esini dolayısı ile hafızaya ve hatırlamaya dayanan çok yönlü deneyimi, buna bağlı olarak yurtsuzlaşma ve yeniden yurt edinme süreçleri ile olan ilişkisi, kamusal ve özel olanın birbiri içerisine geçmesi gibi tartışma alanlarının içerisinde konumlanma olanağı bulmuştur. Sergide yer alan fotoğraflarda ortaklaşan temsil pratiği kültürel bir girdi olarak insan ögesinin kendisiydi. Tıpkı kendilerini önceleyen 19. yüzyıl Amerikan manzara fotoğrafçıları ve Ansel Adams, Edward Weston gibi 20. yüzyılın önde gelen manzara fotoğrafçılarına benzer bir şekilde insan ögesinin görünürde olmadığı geleneksel bir temsil deneyimini uyguluyor görünmekteydiler. Tüm biçimsel benzerliklerine rağmen kendilerini önceleyen manzara fotoğrafçılarından farklı olarak manzara ile ilişkileri onun ikonik temsilinden uzaktır. Adams ve Weston'ın mekanı temsil ederken nesnel ve tarafsız duruşları, kusursuz bir biçimsel temsile olan saplantıları söz konusu temsillerini ikonik olarak adlandırılmasını mümkün kılmaktadır⁷. Yeni Topoğrafçıların çalışmaları biçimsel kusursuzluğun aksine kusursuz bir tutarlılık içermektedir. Örneğin Bernd ve Hilla Becher'in uzun süreli projeleri tipolojik bir saplantıyı içerir. Biçimsel açıdan bezer çok sayıda endüstriyel yapının fotoğrafında kusursuz bir biçimsel tutarlılık vardır. Benzer bir şekilde Lewis Baltz endüstriyel parklar olarak adlandırdığı bina fotoğraflarında kusursuz bir tutarlılığı sürdürmektedir. Tutarlılık biçimsel tekrarlarla, örneğin şaşmaz bir çekim ölçeği, incelikle dengelenmiş bir çerçeveleme ve benzer aydınlatma koşulları ile sağlanmıştır. Biçimsel tutarlılık izleyici noktasında, sonu genelmeyen bir tekrara dönüşme olasılığını barındırmasına rağmen, temsilin bağlamını bir arada tutan gerekli bir uygulama biçimi olarak da okunabilmektedir. Biçimsel tutarlılıkta söz konusu olabilecek diğer bir eğilim, yeni topoğrafyacı sanatçılarının eserleri ile ilgili beyanlarında yer alan nesnellik vurgusudur. Becher'ler ve

Baltz'ın çalışmalarında biçimsel tutarlılığın, özne olarak sanatçının ve öznel ifade biçimlerinin uzaklaşma çabasına dönüşmektedir. Biçimin özellikle de Alman sanatçılarda nerdeyse fiziksel bir tekrara dönüşmesi, özne olarak sanatçının izleyici ulaştığı noktasında kendini unutturması noktasına kadar uzanmaktadır. Temsil edilen deneyim kusursuz bir otomasyon izlenimi yaratmaktadır. İnsan ögesinin fiziksel varlığı da bu nesnellığe ulaşmak amacı ile ortadan kaldırılmış görünmektedir. Hem Becherler hem de Baltz'ta nesnellığe ulaşmak için temsile söz konusu nesnenin dolayımından yararlanmaktadırlar ve öznelğin aracı olarak gördükleri insanın mevcudiyetini sembolik düzeye indirgemektedirler. İnsan ögesinin sembolik düzeyde varlığı geride bıraktığı oldukları, fotoğrafı önceleyen deneyimlerin, izleri üzerinde tercihen gözlemlenebilmektedir. Becher'ler tipolojik bir yöntemle çok sayıda işlevsiz endüstriyel yapıları bir araya getirirken, Baltz Amerika'da 1970'lerde kurulmakta olana endüstriyel parklarda oluşturduğu fotoğrafları bir araya getirmektedir. Becher'lerin çalışması Benjamin'in kriminoloji terminolojisi ile tanımladığı Atget fotoğrafları ile benzer bir işleve sahiptir. Onlar da bu kez sanat terminolojisini kullanarak çalışmalarını anonim heykeller (*anonyme skulpturen*) olarak adlandırır. Anonim heykeller ve suç mahalli arasında fiziksel bir bağ kurmak mümkündür. Becher'ler de Atget gibi modernitenin izlerini sürmektedir. Yaptıkları çalışma izleyiciye ulaştığı noktada modernite deneyiminin sosyal tarihsel ve arkeolojik bir araştırmasını sunuyor görünmektedir (Finney, 2006). Baltz'ın çalışmaları ise diğer bir noktada tarihsel ya da arkeolojik bir deneyimi değil, yeni kurulmakta olan endüstriyel alanlara yönelmektedir. Tıpkı 19. yüzyıl Amerikalı manzara fotoğrafçıları gibi onun fotoğrafları da insan eli gerçekleşen dönüşümü izlemektedir. Süreç tamamlanmamış henüz başlamıştır. Becher'lerin fotoğraflarının aksine onun fotoğraflarında insan dair izler bulunur. İnsanlar hiçbir zaman görünmez ama onların şimdilik yerinde bıraktıkları nesnelere sürmekte olan varlıklarına işaret etmektedir. Baltz ve Becher'ler arasındaki temel fark aslında 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Amerikalı manzaracılar ve Atget'nin Paris fotoğrafları arasındaki farklılık ile benzer bir dinamikten beslenmektedir. Örneklenen çağdaş sanatçılarda, Amerikalı manzaracıların doğa karşısında teknolojinin ve ilerlemenin görünür izlerinin karşısında Avrupalı fotoğrafçının Atget'nin

7 Edward Weston ve Ansel Adams'in biçimsel ikonik olarak nitelendirilebilecek fotoğrafları her iki sanatçınının f/64 Grubu dönemlerinde (1932-50) üretmiş oldukları ve sıklıkla kırsal alana odaklanan, insan eliyle üretilmiş olandan çok doğal oluşumların nesnel temsillerine odaklanan manzara fotoğraflarının oluşmaktadır. Ansel Adams'ın 1941 yılında çekmiş olduğu ve Moonrise, Hernandez, New Mexico isimli fotoğrafı biçimsel ve nesnel anlayışa örnek olarak verilebilir.

sembolik modernite temsiline benzeyen bir zıtlıkları bulunmaktadır. Balatz'ın fotoğraflarından sadece dikkat edildiğinde görünen insana dair basit izler yerine burada *gündelik manzaranın* içerisinde insanın yarattığı tahakkümün izleri apaçık seçilir. Temsille konu olan arasındaki hiyerarşik farka rağmen her iki fotoğrafçı da ekolojik duruşları ile belirlenen ideolojik pozisyonlarını açık bir biçimde yansıtmaktadırlar. Tıpkı onlardan yüz küsur yıl önce Amerika'nın batısında medeniyet götürmeleri kaydeden meslektaşları gibi ideolojik bir duruş temsillerinden seçilebilmektedir.



Resim 6. Bernd ve Hilla Becher, Kuehlturm (1963-68), Jelatin Gümüş Baskı, Şikago Çağdaş Sanatlar Müzesi, Şikago.

Diğer taraftan Becher'lerin temsillerinde, Amerikalı çağdaşlarının temsillerinde görünür olan dönüştürücü özne tamamen örtüktür. Bacherlerin ideolojik duruşları da, temsil içerisinde herhangi bu durumun izleyici tarafından kolay bir biçimde alımlanmasını sağlayacak bir zıtlık barındırmadıkları için açık bir biçimde okunmaz. Temsiller nesnel, tarafsız ve oldukça yalın görünmektedir. Yeni topoğrafyacı fotoğrafçıların arasında tek Avrupalılar olan Alman fotoğrafçıları, biçimsel olarak 1920 ve 30'ların sanat akımı Yeni Objektivizm (Neu Sachlichkeit) geleneğini sürdürmektedir. Çalışmalarının biçimsel tercihleri, Yeni Objektivizm'den etkilenen kültürel bir gelenekten beslenmektedir. Becher'ler esinlerinden farklı olarak tarafsız nesnel bir deneyimden çok, öznel ve kültürel deneyimlere dayalı bir nesnellığe ilişkin bir temsil pratiğini tercih etmektedirler. Esin kaynakları olan

Alman sanatçılar August Sander'den daha az psikolojik ve biçimsel benzerlikleri ile anıldıkları Albert Ranger-Patzsch gibi yeni-objektivistlerden daha az mesafeli bir nesnellığı benimsemektedirler (James, 2009, s.879). İlkinden ödünç aldıkları tipoloji ve diğerinden devraldıkları anonimlik. Ancak, modernitenin dönüştürdüğü gündelik manzara temsili bağlamında Becher'lerin çalışmalarına en yakın isim Eugene Atget'dir. Temsil ettikleri modernitenin eskimişliği bağlamında birbirlerine yaklaşmaktadırlar. *Soğutma Kuleleri* isimli çalışmaları benzer biçimsellikteki yapıları temsil ederken, tıpkı Atget'nin tek edilmişlik izlenimi uyandıran Paris'ine benzer bir şekilde kentsel bir terk edilmişliği ve geçmiş bir modernite deneyimini işaret etmektedir. Ancak, temsillerini çevreleyen uzamın minimal kullanımı ve zamansızlaştırılmış bir anonimlik onları moderniteyi temsil eden öncelinden farklılaştırır.

Sonuç

Sauer'in gündelik manzara kavramına dönülecek olursa, burada değindiğimiz asli aktörler Watkins ve çağdaşları, Eugene Atget, Lewis Balatz, Hilla ve Bernd Becher'in ortak noktaları modernite çerçevesinde dönüşen kültürel bir uzamı ele almalarıdır. Buradaki her bir sanatçı yukarıda değinmiş olduğumuz temsile ve bağlama dair benzerlikleri bir yana bırakıldığında içinde var oldukları kültürel miras ile şekillenmektedirler. Watkins'in Amerikan Batısı fotoğrafları modernitenin ve ona ilişkin tüm dinamiklerin sosyal ve kültürel olarak idealize edildiği deneyimi yansıtırken, Atget'de aynı modernite deneyimi bu kez kültürel ve toplumsal bir yıkımın öncesinde temsile konu olur. Balatz ve Becher'ler ise kendilerinde kültürel olarak modernitenin sonrasında yer alan bir uzam içerisinde temsil alanı bulurlar.

Yukarıda bahsi geçen her eser sembolik olarak deneyimlerle dönüşen coğrafyaları işaret etmektedir. Flaman ressamının dönüşen coğrafyaları, bilinçsizce, sembolik evrende yeni olan coğrafyayı anlama ve tanıma süreçlerini temsil ederken, modernite sonrasındaki temsillerde, bilinçli bir şekilde, modernitenin yarattığı kültürle dönüşen coğrafyalar izlenmiştir. Örneklenen her eserin ortak noktası, öznenin dolayısıyla modernite ve modernite sonrası değişimin failinin temsildeki eksikliğidir. Öznenin yoksunluğu, eksikliğinde

nesneleşen ve dönüşen coğrafya ile telafi edilmektedir. Egemen olma sürecinde hem modern hem de sonrasındaki öznenin, nesnesi üzerine bıraktığı izler örneklenen temsillerde görünmektedir. Çerçeve içinde failin kendisi temsil edilmese bile, çerçevenin hemen dışında bir yerlerde bekliyor olduğu kesindir. Örneklenen temsillerde dikkat çeken bir diğer nokta, birbirleriyle tematik benzerliklerinin aksine bağlama dair olan farklılıklarıdır. Modernitenin henüz başındaki öznenin coğrafi olanla kurduğu iyimser ilerlemeci eğilim, modern sonrası öznenin kötümser eğilimi ile çatışma halindedir. 19.yy Amerikalı fotoğrafçıları ile örneklediğimiz modern özne ilerlemeden duyduğu heyecanla, dönüşen coğrafyayı temsiline konu edinmektedir. Modern özne, nesnesi olan coğrafyanın deneyimle dönüşmesinde işlevsel bir tatmin duyarken, modern sonrası özne ise işlevini yitirmiş, kendi tanımları ile anonimleşmiş, deneyimlere bu kez yıkım olarak bakmaktadır. Öncekinin iyimser eğilimi modernitenin yaratacağı olumlu sonuçları işaret ederken, sonrakinin kötümser eğilimi bu kez işaret etmeden, modernitenin geride bıraktığı izleri suç mahalli olarak göstermektedir. 20.yy'ın başındaki Paris fotoğrafları bu bağlam içerisinde erken modern ve geç modern özne arasında görünmez bir köprü kurmaktadır. Fotoğraflar, modern öznenin nesnesine yöneliminin ilk olumsuz sonuçlarını göstermekle birlikte işlenen suç halen sürmektedir. Yukarıda da değindiğimiz Benjamin'in Paris manzarasının fotoğraflarında gördüğü suç mahalli, aslında halen işlenen suçun kanıtıdır.

Kaynakça

- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. Çev., A. Cemal. İstanbul:Yapı Kerdi Yayınları.
- Cheng, W. (2011). "New Topographics": Locating Epistemological Concerns in the American Landscape." *American Quarterly*, 63:151-162.
- Cosgrove, D. E. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison,Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Crary, J. (2002). *Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. Çev., E. Daldeniz. İstanbul: Metis.
- Finney, G. (2006), *Visual Culture in Twentieth-century Germany*. Bloumington: Indiana University Press.

- James, S. E. (2009). "Subject, object, mimesis: The aesthetic world of the Bechers' photography." *Art History*, 32: 875-893.
- Kracauer, S. (2009). "Photography." *Critical Inquiry*, 19(3): 421-436.
- Mitchell, W.J. T. (2005). "Imperial Landscape." *Power and Landscape*, William. J. Thomas Mitchell (der.) içinde. Chicago: University of Chicago Press. 5-34.
- North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*. Çev., T. U. Belge. İstanbul: İletişim.
- Oakes T., Price P. L. (2008). "Introduction to Part Three." *The Cultural Geography Reader*, Tim Oakes, Patricia L Price (der.) içinde. London: Routledge. 149-152.
- Price, M. ve Lewis, M. (1993). "The Reinvention of Cultural Geography". *Annals of the Association of American Geographers*, 83(1), 1-17.
- Sauer, C. O. (2008). "The Morphology of Landscape." *The Cultural Geography Reader*, Tim Oakes, Patricia L Price (der.) içinde. Tim Oakes, Patricia L Price (der.) içinde 96-104.
- Schama, S. (1996). *Landscape And Memory*. London: Vintage.
- Watts, M., vd. (2000). *The Dictionary of Human Geography*. Oxford: Wiley-Blackwell
- Williams, R. (1985). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.

Kahramanmaraş Germanicia Mozaiklerinin Konu Ve Uygulama Teknikleri Bakımından Değerlendirilmesi

Mehmet Akif KAPLAN*

Kaplan, M. (2019). Kahramanmaraş Germanicia mozaiklerinin konu ve uygulama teknikleri bakımından değerlendirilmesi. YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz 2019 (22), s. 141-150

Derleme Makale / Review Article

Özet

Mozaik sanatı kesilmiş küçük boyutlu renkli parçaların duvar ya da zemin yüzeyine belli bir ritim ve sıraya göre, araların çok az boşluk kalacak şekilde, yerleştirilmesiyle oluşan bir tasvir, resim veya dekorasyondur. Mozaik sanatının ilk örnekleri M.Ö. 4000 civarında Mezopotamya'da ortaya çıkmıştır. Batı dünyasının Doğu medeniyetleri ile ilişkileri sonucunda mozaik sanatı Eski Yunan'a ve buradan da Roma'ya geçmiştir. Mozaik sanatının primitif örnekleri sivri koni, geometrik biçimli renkli parçalardan oluşmuştur. Daha sonra gelişen mozaik teknikleriyle küçük renkli taş, cam, seramik gibi parçaların kullanılması mozaik sanatına klasik şeklini vermiştir. Kahramanmaraş Germanicia Mozaikleri de Roma döneminden kalma mozaiklerdir. Germanicia mozaiklerinde konu olarak genellikle yerel ve gündelik yaşam ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mozaik, Mozaik Sanatı, Germanicia, Germanicia Güzeli, Kahramanmaraş.

Evaluation Of Then Kahramanmaraş Germanicia Mosaics From TheTerms Subject And Application Techniques Abstract

Abstract

The mosaic art is a depiction, painting or decoration formed by placing small sized colored pieces on the wall or floor surface in a certain rhythm and order, with little space between them. The first examples of mosaic art 4000 appeared in Mesopotamia. As a result of the relations of the Western world with the Eastern civilizations, the art of mosaics went to Ancient Greece and from here to Rome. The primitive samples of mosaic art consist of pointed cone and geometric colored pieces. The use of small colored stones, glass and ceramics as a result of the mosaic techniques developed later gave the mosaic its classical form. The art of mosaic appears only in ancient Rome. Kahramanmaraş Germanicia Mosaics are mosaics dating from the Roman period. In Germanicia mosaics, local and daily life is generally discussed.

Keywords: Mosaic, Mosaic Art, Germanicia, Beautiful of Germanicia, Kahramanmaraş.

Giriş

Bu araştırmada Roma Döneminde yapılan Germenicia Mozaikleri konu ve kompozisyon özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Değerlendirmenin sağlıklı yapılması için mozaik sanatı, mozaik sanatının tarihçesi ve teknik açıdan gelişim seyri de ele alınmıştır. Germenicia mozaiklerinin diğer Roma mozaikleriyle konu açısından benzerlik ve farklılıklarına değinilmiştir. Yöntem olarak betimsel tarama ve yerinde inceleme yöntemi kullanılmıştır.

Mozaik sanatı insanlığın ortaya koyduğu en eski resimleme, betimleme, tasvir etme tekniklerinden biridir. Sanat insanlık tarihiyle başlamış ve sürekli olarak kullanılan malzeme, teknik ve sunuş biçimleri gelişme göstermiştir. Her çağ kendi sanat yöntemini, araç gereç ve malzemelerini kendi tarihsel gerçekliği içerisinde ortaya koymuştur. Mağara resimleriyle başlayan serüven farklı teknik ve yöntemlere bağlı uygulama biçimleriyle günümüze kadar gelmiştir. Mozaik sanatı da kendine özgü teknik, malzeme ve uygulama biçimiyle bir gelişim seyri içerisinde var olmuştur. Mezopotamya'da başlamış ve Eski Yunan, Roma, Bizans gibi dünyanın diğer medeniyetlerine yayılmıştır. Antik Yunan dünyası mozaik sanatı tekniğini daha da geliştirmiştir. Antik Yunan kültür mirası üzerine konmuş olan Roma ise mozaik kendi kültürüyle kaynaştırarak hemen son şeklini vermiştir.

Roma İmparatorluğu kendi egemenliği altına aldığı coğrafyalarda yaşayan medeniyetlere kendi kültürünü nakletmiştir. Anadolu'da yer alan toplulukların çoğunu da kendi egemenliği altına alan Roma, bu topraklara mozaik sanatını getirmiştir. Roma İmparatorluğu Anadolu'daki şehirlerden Antakya, Zeugma (G. Antep), Halepli Bahçe (Ş. Urfa), Kommagene (Adıyaman), Efes (İzmir) gibi yerlerde M.Ö. 300 ile M.S. 400 tarihleri arasında yapılan mozaiklerin büyük bir çoğunluğunu mitolojik konular oluşturmaktadır. Ancak, nadir olarak yerel yaşantının, yerel kültürün ve coğrafyanın özelliklerinin yansıtıldığı konular da işlenmiştir. Bu güne kadar ortaya çıkarılan Germenicia mozaiklerinin de konusu daha çok yerel yaşantının ele alındığı sahnelerdir.

Roma İmparatorluğunun (M.Ö. 600- M.S. 400) en parlak döneminde Anadolu'nun Güneydoğu bölgesinde, imparatorluğa bağlı olarak hüküm süren Kommagene Krallığı'nın (M.Ö. 100-M.S. 400) önemli dört kenti bulunmaktadır. Antep-Zeugma, Adıyaman-Samosata ve Malatya-Melitene'dir. Bunlardan biri de Kahramanmaraş- Germenicia'dır. Aynı zamanda

Adıyaman-Edessa ve Hatay-Antiokya bölgenin önemli Roma şehirlerindedir. Bu bölgedeki birbirine yakın olan Roma şehirleri ticari, siyasi ve kültürel alışveriş içinde olmuşlardır. Dolayısıyla bu bölge şehirlerinde çıkarılan mozaikler yapılış kalıpları bakımından benzerlikler göstermektedir (Koç, 2009: 1-8).¹

Mozaik Sanatı

Mozaik sanatı küçük kesilmiş taş parçalarının hazırlanan harç tabakası üzerine dizilerek bir betimleme, tasvir ya da motif oluşturulmasıdır. "Mozaik küçük boyutlu renkli parçacıkların bir düzlem üzerinde birbirine bitişik olarak yerleştirmeleriyle oluşturulan bezeli yüzey" (Sözen ve Tanyeli, 1996: 166). Fisher'e göre "mozaik her bir tamamlayıcı, bileşen elemanın düzen oluşturduğu bir resim veya duvar dekorasyonudur" (Fisher, 1971: 7). Mozaik mimari yapıların duvar ve zeminlerinin renkli taş, cam gibi parçalarla çeşitli tasvirlerin ya da süslemelerin yapılması işidir.

Mozaik sanatı kapladığı yüzeye göre sınıflandırılmıştır. Bu bakımdan mozaik sanatını duvar ve zemin mozaığı olarak ayırmak gerekmektedir. Zemin mozaığı mimari yapıların zeminine, duvar mozaığı de mimari yapıların duvarlarına yapılmıştır. Zemin ve duvar olarak sınıflandırılan mozaiklerin taşların yüzeyi ve derinliği hususunda farklılıkları vardır. Bu konuyla alakalı olarak, Fisher bir zemin mozaığının hem malzemesinin hem de montajının sağlam ve pürüzsüz olması gerektiğini belirtir. Diğer taraftan üzerinde gezilmeyen duvar ve tavan mozaığı daha az sağlam malzemeden yapılabilir ve pürüzsüz bir yüzeye sahip olmak zorunda değildir; mozaığı oluşturan parçalar farklı açılarda ve düzlemlerde olabilir (Fisher, 1971: 34).

Mozaik kelimesi etimolojisinin hangi kelimeden türediği kesin olmamakla birlikte, Grekçe'de yer alan "mousa" kelimesinden türemiş olabileceği söylenir. Mousa kelimesi Roma Dönemi'nde "musivum", Ortaçağ'da "musaicus" olarak değişmiştir. Latince "musivum opus" olarak isimlendirilen mozaik eserler, ortaçağa kadar çeşitli şekillerde yazılmışlardır. Mozaik kelimesi ilk olarak Diocletien zamanındaki Latince bir eserde yer almış, daha sonra musivum olarak değişime uğramıştır.

Mozaik taşlara tesserula ya da tessera, mozaik döşemelere

¹Ali Koç tarafından hazırlanan Germenicia Mozaikleri Hakkında Bilirkişi Raporu. Ali Koç izniyle alıntılar yapılmıştır.

ise pavimento tessellata denmektedir. Musivum, taşçılarından duvar resmi anlamına gelmektedir. Bu kelime, mozaikin genel anlamda tanımıdır. Yani bir mimari yapıyı süsleme sanatı olarak mozaik, çeşitli renkte küçük taş parçaları veya pişmiş topraktan yapılmış parçalarla ya da cam parçalarıyla, bir harç yatağına yan yana dizilerek ve aynı seviyede düzleştirilerek yapıştırılır. Mozaik yapan sanatçıyı isemusivarius, museiarius, museariusismi karşılamaktadır (Üstüner, 2002: 7).

Mozaik Sanatının Tarihi

Mozaik sanatının tarihsel gelişiminde ilk örnekleri M.Ö. 4000 Mezopotamya'da Sümer ve Mısır sanatında ortaya çıkmıştır. Batı'nın Doğu'yla ticari ilişkileri sonucu mozaik sanatının etkileri Eski Yunan'a ve buradan Roma İmparatorluğuna geçmiştir. Mezopotamya'da M.Ö. 2600 yılında Uruk kazılarında ortaya çıkartılan mozaiklerin bir kısmı renkli sivri konilerin duvara çakılmasıyla yapılmış; bir kısmı ise geometrik biçimlerde kesilmiş küçük renkli öğelerin bir yüzeye yapıştırılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Küp biçimli parçaların sıva üzerine yapıştırılması tekniği, yani gerçek mozaik, ancak Antik Roma'da ortaya çıkmış, bunlar duvar ve zemin mozaığı olarak kullanılmıştır (Sözen ve Tanyeli, 1996: 166).

Mezopotamya'da ilk örnekleri ortaya çıkan mozaik süslemeler sonraki dönemlerde mimari yapılarda yeni uygulamalarla gelişim göstermiştir. Pişmiş topraktan yapılan ve huni biçimli parçaların görece sivri kısmının uygulama yapılacak alana, yassılaştırılmış kısmın ise dekorasyonu tamamlamak amacıyla üstte kalacak şekilde yerleştirilmesi ile oluşturulur. Bu mozaik tekniği duvar mozaiklerinin öncüsü niteliğindedir. Kullanılan motifler çanak çömlekler ve mühürler üzerinde de uygulanan geometrik motiflerden oluşmuştur (Ekincioğlu, Başıbüyük, Gölbaş ve Kaydu Akbudak, 2018: 84).

Gür, mozaik sanatının Helenistik dönemde başladığını ve Roma döneminde devam ettiğini söyler. Gerçek manada mozaik sanatının ilk örnekleri yuvarlak taşlardan yapılmıştır. Daha sonra ise küp şeklinde kesilmiş taşlarla yapılır. Bizans'ın arkaik döneminde ise mozaik sanatı camdan yapılmış ve üzeri altın, gümüş ve boya ile kaplanmıştır. Bizans mozaik ustaları bir ressam gibi çalışmış, figürlerde ışık-gölge oyunları başarı ile uygulanmıştır. Mozaik taşları küçüldükçe tasvir edilen figür veya motif daha mükemmel bir görünüme kavuşmuştur (Gür, 2007: 130).

Üstüner'e göre Roma mozaikleri İmparatorluğun merkezinden doğu ve batı eyaletlerinin hepsine yayılmıştır.

İmparatorluk parçalanmasından sonra mozaik sanatı İran ve Bizans topraklarında gelişimi sürdürmüştür. Ancak, Eski Yunan ve Roma'nın etkileri en fazla Bizans sanatında görülür (Üstüner, 2002: 9). Bizans mozaikleri etkilerini Yunan ve Roma'dan alsa da Hıristiyanlıkla birlikte mitolojinin yerini dini konulara bırakmaya başlar. Hıristiyan Bizans toplumunda işlenen konuların ikonlardan oluşması sebebiyle, mozaikler zeminden duvarlara taşınmaya başlar.

Mozaik Sanatında Teknik Gelişmeler

Mozaik eski çağlardan günümüze kadar değişik biçimlerde uygulanmıştır. Mozaik uygulamalarda tekniğin gelişimine bağlı olarak kullanılan malzeme ve onu işleme yöntemlerinde değişiklikler ve yenilikler ortaya konmuştur.

Mozaik sanatının primitif örnekleri tamamen geometrik geniş yüzeyli parçalar duvar ve zemine hazırlanan bir harç içine gömülerek oluşturulmuştur. Genç, mozaik tekniğinin bu ilk örneklerini Sümerlerin kendi ev ve tapınaklarının dış cephelelerini konik biçimdeki renkli parçaları yüzeye sıvanan harca gömerek yaptıklarını belirtir. Mısırlılar mozaik tekniğine cam parçalarını ekleyerek yeni bir malzeme ve teknik getirmişlerdir. Antik Yunanlılar ise mozaik sanatının gelişmesine altın plaka ve değerli süs taşlarını dâhil etmişlerdir. Mekadonya'da (Olynthos) M.Ö. 5. Yüzyıl'dan kalma, tapınakların zemin kaplamalarında, doğal renkli taşlardan oluşturulmuş dekoratif düzenlemeler bulunmuştur (Genç, 1994: 87-93).

Antik Yunan'da mozaikler nehir ve deniz kenarından toplanan çakıl taşları, harç içine döşenerek yapılmıştır. Bunun örneği M.Ö. 6. yüzyıl'dan kalma Delfi'deki Athena Pronaia Tapınağı'nın zemin mozaığında görülmektedir. İlk aşamalarda genellikle siyah ve beyaz renkli çakıl taşlarını içeren geometrik tasarımlar ve bitki süslemelerinden oluşur (Fisher, 1971: 35-36).

İtalya'da mozaik yapımında suya dayanıklı bir harc (coccopesto) keşfedilmiştir. Suya dayanıklı harcın bulunması mozaik tekniği açısından oldukça önemlidir. Bu harç, İtalya'da çok rastlanan bir tür volkanik kum olan pozzolano'ya kireç kaymağı, sertleştirici dolgu malzemesi olarak da mermer ve seramik kırıkları katılarak oluşturulan bir karışımdır. Sonraki uygulamalarda harcın içineseramik kırıkları yerine küp biçiminde kesilmiş "tessera" lareklenmiştir (Genç, 1994: 87-93).

Mozaik yapımında kullanılan taş malzemenin cinsleri, roma döneminde de aynıları kullanılmasına rağmen, M.Ö. II.

Yüzyıl'dan sonra, cam hamurundan yapılan küpler boyanarak fırına verilmesiyle renkler sabitlenmiştir. Bu fırında pişirilerek renklendirilen parçalar kompozisyonlardaki renk çokluğu ve farklılığı, nüansların oluşturulmasında kullanılmıştır (Üstüner, 2002: 85).

Roma dönemi mozaikleri kullanılan parçaların boyutlarına, malzemesine ve geometrik düzenine göre opus tessellatum, opus vermiculatum, opus signium, opus sectile ve opus musivum olarak beş kategoriye ayrılır.

Opus Tessellatum: Roma'da M. Ö. 2. Yüzyıldan itibaren düzgün kesilmiş renkli taşlar, mermer ve seramik tesseralar kullanılarak duvara ve zemine uygulanan mozaik yapma tekniğidir. Opus Tessellatum tekniği su geçirmez özelliğe sahip olduğu için genellikle Roma hamamlarında kullanılmıştır. Aynı zamanda bu tekniğin yapıldığı yüzyıllar Anadolu'nun Güneydoğusunda bulunan Kommagene Krallığı'nda ortaya çıkarılan mozaiklerin yapıldığı dönemlerdir. Bu bakımdan Zeugma, Edessa, Antiokya ve Germanicia mozaiklerinin Opus Tessellatum tekniğiyle yapıldığı söylenebilir.

Opus Vermiculatum: Vermiculatum tekniği Mısır uygarlığına dayanır. Bu mozaik tekniğinde renkli küçük taş tesseralar kullanılır. Canlı yüzeylerde kırmızı, sarı ve turkuaz renkli camlar kullanılmıştır. Opus Vermiculatum tekniği daha çok, banyolar, havuzlar ve çeşmeler gibi sulu mekanlarda kullanılmıştır (Genç, 1994: 87-93).

Opus Signium: Mozaik yapılacak olan yüzeye kırmızı tuğla kırıklarıyla hazırlanmış harcın içerisine mermer ve seramik parçaları harca rastgele dökülüp karıştırılarak yapılırdı. Opus Signium tekniği M.Ö. 2. Yüzyıl ve M.S. 2. Yüzyıla kadar devam etmiştir. Bu teknik İtalya'da genellikle mimari yapıların avlularında ve çeşitli odalarında kullanılmıştır

Opus Sectile: Opus Sectile mozaik tekniği çeşitli renkte tesseralar ve mermer parçaları ile yapılmıştır. Mozaikte kullanılan mermer parçalar üçgen, kare veya dikdörtgen şeklindedir. Bu mozaikler genellikle avlulara, banyolara ve yemek odalarına uygulanmıştır (Kaplan, İpekoğlu ve Böke, 2017: 3).

Opus Musivum: Vermiculatum tekniğine benzeyen bu teknikte cam tesseralar kullanılmıştır. Genel olarak yapıların duvarlarında kullanılmıştır. Opus Musivum fresko tekniğinde resim çizgi ve renkleriyle duvara yapılırdı ve üzerine mozaik parçalar dizilmekteydi (Genç, 1994: 87-93).

Mozaik Harç Katmanları, hazırlık harç katmanları ve

Tessellatum katmanı olmak üzere ikiye ayrılır. Hazırlık harç katmanları zeminden yüzeye doğru statumen (Dranej), Rudus (Kaba Harç), Nucleus (İnce Harç) ve bedding (Yatak Harcı) olmak üzere dörde ayrılır.

1. **Dranej Katmanı (Statumen):** İlk hazırlık katmanıdır. Zemin üzerine iri taşlar kullanıp hazırlanarak mozaik uygulanacak yüzeyin düzeltilmesi işlemidir.

2. **Kaba Harç Katmanı (Rudus):** Rudus katmanı Dranej katmanı üzerinde bulunan ikinci hazırlık harç katmanıdır. Kum, taş, tuğla ve kireçten oluşan rudus katmanı zeminden gelen nemin mozaik yüzeye ulaşmasını önlemek için uygulanmaktadır.

3. **İnce Harç Katmanı (Nucleus):** İnce harç katmanı rudus üzerinde yer alır ve üçüncü hazırlık katmanıdır. Kum, taş, tuğla parçaları ve kireç kullanılarak hazırlanır. Nucleus rudus katmanından daha ince bir harç katmanıdır (Kaplan vd. 2017: 3-5).

4. **Yatak Harcı (Bedding):** Hazırlık katmanıdır. Dunbain'e göre kireç bakımından oldukça zengin bir harç katmanı olan Yatak harcı katmanı, İnce Harç katmanı üzerine ince bir şekilde serilir ve üzerine mozaik taşları yerleştirilir (Dunbain'den aktaran Kaplan vd. 2017: 3-5)

Derz harcı (Tessellatum katmanı.)
Yatak Harcı (Bedding)
İnce Harç Katmanı (Nucleus)
Kaba Harç Katmanı (Rudus)
Dranej Katmanı (Statumen)

Tablo 1: Mozaik Yapımında Kullanılan Harç Katmanları.

Tessellatum Katmanı ise tessera ve tesseraların (mozaik taşlarının) arasını dolduran derz harcından oluşmaktadır ve mozaığın en üst kısmını oluşturur. Tesseralar mozaik desenine göre hazırlanan taş, mermer, pişmiş toprak, cam ve seramiklerdir. Tesseralar yapılacak mozaığın desenine göre yatak harcına çeşitli şekillerde yerleştirilir.

Bir mozaik yapımı önce yapılacak olan mozaik tasarımının çizilmesiyle başlar. Daha sonra ise uygulanacak mozaığın teknik ve desenine bağlı kalarak taşların döşenmesi için hazırlanmış mozaik harç katmanının üzerine yarı yerine kadar gömül

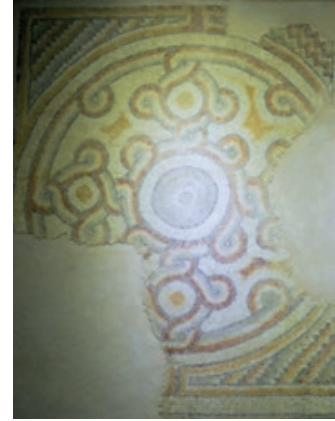
mesi aşamalarından oluşur. Bu Roma ve daha sonra Bizans'ta uygulanan klasik mozaik tekniğidir. Geliştirilen Modern tekniklerde ise, özellikle eğitim amaçlı uygulanan yöntemler, taşınabilir, mozaığın yapılacağı alana daha sonra montaj işleminin yapılması şeklinde uygulamalar içermektedir. Modern tekniklerde de klasik yöntemde olduğu gibi yapılacak olan mozaik bir tasarımla başlar. Sonraki süreçte mozaik uygulamasının boyutlarının belirlenmesi, buna göre ahşap kalıp hazırlanması ve bu kalıbın içerisine bir santimetre yüksekliğinde merdane yardımıyla kil döşenmesidir. Böylelikle ilk aşama tamamlanır. Bu kil tabakanın üzerine tasarlanan mozaik deseni sivri bir uçla çizilir. Daha sonra bu kil üzerine bir santimetre küp olan renkli mozaik taş parçalarının yarısına kadar batırılmasıyla taş dizme işlemi gerçekleşir. Mozaik taşlarının dizilmesinden sonra oldukça sıvı ve ince bir harç hazırlanır ve kil içerisine döşenen taşların üzerine boşluk bırakmadan yayılması sağlanır. Bu harç katmanı kuruduktan sonra daha kalın ve içerisinde mermer parçacıkları bulunan bir harç yapılarak ince harç katmanının üzerine dökülerek güzelce düzleştirilir. Bu harç katmanı da kuruduktan sonra çalışma ters çevrilir. Kil tabaka su ve fırça yardımıyla temizlenerek kil içerisinde gömülü taşlar yani orijinal mozaik ortaya çıkarılmasıyla çalışmanın yapımı gerçekleşmiş olur. En nihayetinde ise çalışılan mozaik monte edileceği alana götürülerek montajı yapılır. Bir diğer modern mozaik uygulamada farklı bir teknik kullanılır. Çalışılacak olan mozaik deseni ya da tasarımı bir kâğıt üzerine çizilerek renklendirilir. Bu mozaik deseni düz bir zemine serilir, serilen desen üzerine aynı boyutta asetat ve asetatın üzerine de file çekilir. Mozaik tasarımına bağlı kalarak taşlar tutkal ile sabitlenmek üzere dizilir. Çalışma tamamlandıktan sonra file üzerine yapıştırılan mozaik taşları fileyle birlikte asetattan ayrıştırılır. Daha sonra file ile birlikte mozaik çalışması uygulanması gereken alana yine harç katmanlarıyla monte edilir.

Kahramanmaraş Germanicia Mozaikleri ve Çalışılan Konular

Kahramanmaraş Hititler, Asurlular, Makedonyalılar, Selefkoslar ve Romalılar gibi birçok devletin kurulduğu bir bölge olarak tarihteki yerini almıştır. Kahramanmaraş'ta kurulan her devlet kendi kültürünü de buraya nakletmiştir. Dolayısıyla Kahramanmaraş kültürel çeşitlilik bakımından oldukça zengin bir geçmişe sahiptir. Araştırmada bu başlık altında Maraş tarihi hakkında kısa bilgi vermek ve Maraş'ta hâkimiyet süren Büyük Roma İmparatorluğunun bıraktığı kültürel mirası olan mozaikleri konu ve kompozisyonu bakımından ele almak hedeflenmektedir.

Maraş'ın Hititler dönemindeki adının 'Markasi' olduğu bilinmektedir. M.Ö. 58'de Büyük Roma İmparatorluğu şehri ele geçirmiştir. Roma döneminde Maraş, Kommegene Krallığına bağlanmıştır. Romalılar zamanında şehir Anadolu ile Suriye arasındaki geçitler üzerinde bulunmasından ötürü stratejik bakımdan önemli bir yerdir. IV. Antokos burada var olan şehre Germanicia adını vermiştir. Germanicia adı şehre Gaius ve Claudis'u şereflendirmek üzere verilmiştir (Gökhan, 2014: 76-79). Diğer bir kaynağa göre ise Roma döneminde kent Romalıların egemenliği altına girmiştir. Roma komutanı Gaius Caesar, Germanicus (Caligula) onuruna şehre Germanicia adını vermiştir (Ersoy, 2010: 185).

Germanicia mozaikleri Kahramanmaraş merkez Dulkadiroğlu mahallesinde ve Çağlayancerit ilçesi Küçük Cerit köyünde yapılan inşaatın kazısında tespit edilmiştir. Dulkadiroğlu'nda bulunan mozaikler Germanicia mozaikleri olarak adlandırılır (Küçük ve Yar, 2012: 89).



Resim 1: Çağlayancerit'te Bulunan Roma Dönemi Rozet Mozaığı.

Çağlayancerit ve Germanicia mozaiklerinin iki ayrı türde olduğu görülür. Bunlar Roset mozaikler ve gündelik yaşamın öğelerine yer verilen zemin mozaikleridir. Bu mozaik türü M.Ö. 2. Yy. ve 1. Yy.'da Roma'da yaygın olarak duvarlara ve zemine uygulanan Opus Tessalatum denilen mozaik yapma tekniğidir. Bu teknikte düzgün kesilmiş renkli taşlar, mermer ve renkli tesseralar kullanılmıştır.

Maraş mozaiklerinde en çok kullanılan imgeler, avcı figürünün yanı sıra, keklük, horoz, ördek gibi çeşitli kuş türleri ve tilki, ayı gibi vahşi av hayvanları vb.dir. Mozaiklerde tasvir edilen hayvanlar av konusu içerisinde renkli mermer taşlar ve tesseralar ile tasvir edilmiştir. Germanicia mozaiklerinde yer alan tüm figürler beyaz zemin üzerine yapılmıştır.



Resim 2: Asma dalları arasında üzümü yemekte olan hayvan figürleri.

Ortaya çıkarılan Germanicia mozaiklerinin konularında yer alan figürleri Kahramanmaraş florasının oluşturduğu görülmektedir. Mozaiklerde Germanicia'nın gündelik yaşamı tasvir edilmiştir. Germanicia mozaiklerinin üzerinde genellikle gündelik hayata ait konuların yer aldığını ifade eden Şahin "Baktığımız zaman villalar var, villalarda yaşanan hayatlar var. Bu bize sahiplerinin kim olduklarını ve sosyal statülerini gösteriyor." (Şahin, 2011) demektedir. Bu gündelik yaşam içerisinde av sahneleri, çeşitli hayvanların otlamaları ve asma bağından üzüm yemeleri yer almaktadır. Zeugma, Antakya, Halepli Bahçe gibi yakın çevre kentlerindeki mozaiklerinin büyük bir çoğunluğunun konusunu Antik Yunan ve Roma mitolojisi oluşturmuştur. Germanicia mozaiklerinin konusunu ise yerel yaşantının oluşturması dikkatleri çekmektedir. Yakın bölgelerden farklı konular ele alınmasında birkaç farklı görüş ortaya konulabilir. Eraslan'a göre bunun nedeni Antioch, Zeugma ve Haleplibahçe mozaiklerinden sonra Helen Stili'nin bozulmasından kaynaklanmaktadır ve bu etkiler M.S. 5. Yüzyıl mozaiklerinde yaygınlaşmaktadır (2013: 230).

Üstüner (2002: 85), Helenizm'den önce kompozisyonlarda daha çok mitolojik öykülere yer verildiğini, günlük konuların ya da ölü doğa betimlemelerinin Hellenizm'de başladığını söyler. Kompozisyonlarda kahramanların, soyluların, yöneticilerin yaşantıları, savaş ve av gibi olaylar yansıtılmıştır. Üstüner'in açıklamasına bağlı olarak Germanicia mozaiklerinin de Hellenizm ve sonrasında yapıldıkları söylemek mümkündür. Germanicia mozaik ustaları gözünü doğaya çevirmiştir. Diğer taraftan Germanicia mozaiklerinin konu kaynağının ve yapılış biçimlerinin daha çok benzerliği Kuzey Afrika ülkelerinde görülmektedir. Buradan anlaşılacağı üzere bir yandan bölgenin hâkim estetik anlayışına bağlı bir üretim yapıldığı, bir yandan da mozaik ustalarının branşlara ayrıldığı ve ustaların kalıplarla çalıştığı söylenebilir.

Av Hayvanları Mozaiği

Germanicia Mozaiği adını Germanicia kentinin adından almaktadır. Germanicia mozağinde ana paneli çevreleyen iki bordür bulunmaktadır. Bu bordürlerde ilki kalın bir şerit şeklinde yapılırken diğeri düz ve ters olarak tekrarlayan çiçek motifi mozaik panelin etrafını çevrelemektedir. Mozağin merkez panelinde bir Anforadan asma dallarının yukarı sola doğru ve sağa aşağıya doğru ritimli helezonik tekrarlarla devam ettiği görülmektedir. Asma dallarının oluşturduğu bu helezonik kıvrımların iç kısımlarında İnek, Ayı, Ceylan gibi evcil ve vahşi doğa canlılarının betimlemeleri yer alırken, bu helezonik kıvrımlarına dış kısımlarında ise bir birinden farklı kuş türlerinin tasvirleri yer almaktadır. Bu kompozisyonun benzer örneklerini Gazze'de bulunan Hazor-Ashdod Kilisesi Zemin Mozaiklerinde ve İsrail'de El-MaqerqeshÇapeli'nde görmemiz mümkündür (bkz. Res. 13 ve 14).

Avcı Mozaiği:

Avcı mozaiği M.S. 4.-5. Yüzyıl Geç Roma Dönemine aittir. Bu mozaik bir villanın büyük bir odasının zemin döşemesi olarak yapılmıştır. Avcı mozaiğinin merkez panosunda üç satır şeklinde tasvirler yapılmıştır. Bu tasvirlerde insan, hayvan, ağaç figürleri bulunmaktadır. Merkez panelin kenarında geometrik şekiller, bunun dışını çevreleyen fazla kalın olmayan bir bordür vardır. Bu bordürün dışında mozaik paneli dört bir taraftan çevreleyen, asma dallarından oluşan helezonik dairesel hareketler içerisinde çeşitli hayvanlara ait betimlemeler yer almaktadır. Mozaik panelin en dış kısmı yine bir bordürle çevrelenmektedir. Hachlili asma dalları arasında hayvan figürlerinin betimlenmesi ve koşan hayvan temsillerinin Roma mozaiklerinde popüler olduğunu söyler (Hachlili, 2009: 157).



Resim 3: Avcı Mozaiği

Bu panoda Germenicia kentinin gündelik yaşamından sahneler betimlenmiştir. Panelin ilk satırında sırtında selesi ve elinde mızrak benzeri bir av aletiyle ağaçtaki kuşları avlarken betimlenmiştir. Bu satırın sol tarafında kucağında iki kuşu bulanan giyimli ve çizmeli belli ki avdan dönen bir avcı tasviri daha yer almaktadır. Bu figürün hemen önünde bir avcı köpeği ve onun önünde, iki avcının ortasında yer alan bir ağaç tasvir edilmiştir. Ağacın altında göletten su içen bir geyik ve hemen yanın da ise tilki ve horozun mücadelesi betimlenmiştir. Geyiğin su içtiği göletin sağında ve solunda ikisi aynı biri faklı olan üç çiçek bulunmaktadır. Bu satırın sol tarafının hemen üst kısmında ise bir Roma villasının tasviri yer almaktadır. Panonun ikinci satırında bir erkek figürü vardır. Avcı figürleriyle kıyaslandığında avcı figürlerinden oldukça büyük betimlenmiştir. Sağ omzu açıktır ve üzerine bir peplos ve bir pelerin giymiştir. Bu figürün sağında ve solunda iki meyve ağacı vardır. Ersoy, bu figürün villanın sahibi olabileceğini belirtmiştir. Bu orta satırın üst kısmında ise yine bir Roma villası bulunmaktadır. Mozaik panelin üçüncü satırında üç ağaç ve iki mimari yapı yer almaktadır. Bu mimari yapıların Romalı soylulara ait villalar oldukları düşünülebilir.

Geyik Avcısı Mozaïği

Geyik Avcısı Mozaïği'nin (bknz. Resim 8) en dışında olan kırmızı, beyaz ve siyah tessalarla oluşturulmuş geometrik motifler yer alır. Orta bordürde stilize, sarmal biçimli, üzerinde üzüm salkımlarının olduğu asma yaprağı motifleri ile bunların arasında keklik, serçe, güvercin betimlemeleri vardır. En içte kalan bordürün iç kısmının dört köşesinde 'Bahar'la, 'Bitki'yle ilgili kadın portreleri vardır. Bunlardan en önemlisi 'Bahar Kraliçesi' ya da 'Germenicia Güzeli'dir. Mozaik panelinde stilize bitkisel motifler arasında, genç kadın portresi bordürün tam köşesinde diyagonal bir şekilde durmaktadır.

Bu avcı mozaïğinin merkez panelinde bir elinde mızrağı diğer elinde asası bulunan çizmeli bir avcının geyik avladığı görülmektedir. Avcı yakaladığı geyikleri çit içerisine topladığı görülmektedir. Av sahnesinin etrafı yine bitkisel motiflerle çevrelenmiştir. Ayrıca bu mozaikte bir ressamın elindeki fırçasıyla büyük bir pithos'u resmettiği görülmektedir.

Orta panelde yer alan uzun, sarı saçlı, yakışıklı, giysili, botlu genç adam tasvir edilmiştir. Av sahnesinde beyaz, sarı, turuncu, açık kahverengi, kahverengi, açık yeşil, koyu yeşil ve siyah renkli tessalar kullanılmıştır.

Bu mozaik panoyu ortadaki av sahnesi ile değerlendir-

dirdiğimizde konusunu Yunan Mitolojisinden aldığını anlarız. Koç' göre kesin olmamakla birlikte bu kompozisyon konusunu Antik Yunan'daki Adonis efsanesinden alınmıştır ve mozaikteki genç kız portresi de güzellik ve aşk tanrıçası Venüs'tür.

Mitolojide Adonis efsanesi toprak ve bereket hikayesidir. Efsaneye göre Adonis çok yakışıklı bir genç olarak aşk ve güzellik tanrıçası Venüs tarafından sahiplenilmeye çalışılır. Adonis yılın dört ayını yer altında Persephone (Yer altı Tanrıçası) ile geçirmektedir. Baharla birlikte yeryüzüne çıkıp Venüs'le yaşamaya başlar. Adonis ve Venüs'ün yeryüzündeki yaşamı baharı sembolize etmektedir. Toprağın her yere bereket getirmesi sebebiyle bu olay Güney Akdeniz çevresindeki halklar için büyük bir şenliktir. Bu bakımdan burada zengin bitkisel motifler, ormanlık alan ve av hayvanlarıyla beraber toprağın bereketini anlatma amacını taşıyan, bir bahar şenliği sahnesi işlenmiştir. Bu mozaïğin ortasındaki av sahnesi Adonis efsanesinde anlatılan bir bölümdür. Av sahnesinin sağ üst tarafında ormanlık alanda genç ve yakışıklı Adonis, alt tarafta ise bir çitin içerisinde Adonis tarafından yakalanan hayvanlar betimlenmiştir. En içte yer alan bordür içinde bitkisel motifler içerisinde anlamlı bakışlarıyla tanrıça Venüs vardır. Bunun karşısında ise Adonis'e av sırasında yardım eden kanatsız Cupido (Eros) karşısından kendine saldıran aslana ok atar durumdadır. (Cupidolar antik mitolojide tanrıçaların çeşitli konularda yardımcıları olarak işlenmişlerdir. Burada da Cupido tanrıça Venüs ün isteği doğrultusunda, ava giden Adonis'e yardım eder şekilde anlatılmıştır (Koç, 2009).



Resim 4: Geyik Avcısı Mozaïği. Eni 3.5 m. Boyu 3.7 m. M.Ö. 100- M.S. 300. (Koç, 2009).

Germenicia Mozaiklerinde Horoz ve Tilki Figürü

Anadolu'da ortaya çıkarılan mozaiklerin en önemli özelliği yaşamsal durumun, hayata ait gündelik sahnelerin yansıtılmasıdır. Özellikle K. Maraş Germenicia mozaikleri Roma döneminin yaşamını anlatmaktadır. Bu mozaikler bazen şaşırtıcı konularıyla da dikkati çekmektedir. Bunların en güzel örneklerinden birisi herkesin dikkatini çeken, Avcı Mozaığı'nda konu olarak sahnelenen horoz ile tilkidir. Şahin (2011) bu kompozisyonda horoz ile tilki muhabbet ettiğini söyleyerek kompozisyonu yorumlamıştır. Kompozisyonu görünce La Fontaine'nin meşhur karga ile tilki hikayesini anımsadığımızı veburada La Fontaine'nin bin 500 yıl öncesine ait belge olduğunu düşünmeyi gerektiriyor. Kompozisyonda karga yerine horoz mu vardı acaba diyerek hikayenin kaynağının bir ihtimal Kahramanmaraş olabileceğini öne sürmektedir.



Resim 5: Horoz ile Tilki

Germenicia Mozaiklerinde Venüs, Bahar Kraliçesi ya da Germenicia Güzeli

Bahar Kraliçesi Geyik Avcısı Mozaığının içteki bordürünün tam köşesinde, stilize bitkisel motifler arasında diyagonal bir şekilde durmaktadır. Bahar Kraliçesi'in yönü 4/3 sola dönük halde-dir. Portre beyaz, sarı, açık kahverengi, turuncu, kırmızı, bordo ve siyah tesseralarla yapılmıştır. Yüz kısmında oldukça iyi bir şekilde ışık-gölge tekniği uygulanmıştır. Portrenin hemen sağında bitkisel süslemeler içerisinde ok atan çocuk figürünün belden yukarısı görülmektedir.

Koç'a göre bu portre Germenicia güzeldir. Ona göre, Germenicia'da çıkarılan genç kadın portresini, diğerlerinden (G.Antep- Zeugma'Çingene Güzeli', ŞanlıUrfa-Edessa 'Edessa Güzeli') ayırt etmek gerekirse 'Germenicia Güzeli' olarak isimlendirilebilir; Ya da Adonis ile Venüs arasındaki efsaneye göre

ele alırsak bu portre Venüs'tür.



Resim 6:Germenicia Güzeli.

Germenicia Mozaiklerinde Ressam Figürü

Germenicia mozaiklerinde yer alan en ilginç, hatta daha önce hiç görülmemiş bir ressam figürü bulunmaktadır. Sarı giysisiyle yere çömelerek dizi üzerine uzanmış vaziyette kaide üzerinde duran bir amforayı resimleyen elinde fırçasıyla genç bir ressam betimlenmiştir. Sarı elbisesini siyah bordürlerle çevrelenmiş ressam figürünün ayakları çıplaktır. Bakışını amforadaki ayrıntıya odaklayan ressam titizlikle çalışmasını yapmaktadır.



Resim 7:Ressam Figürü.

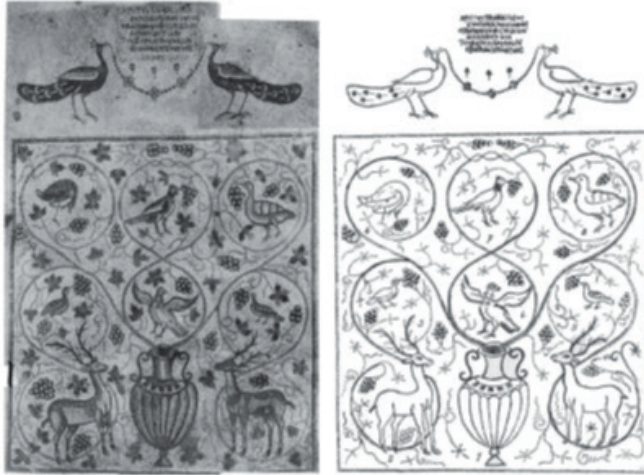
Germenicia Mozaiklerinde Kompozisyon

Germenicia kompozisyonları genellikle büyük bir panel ve bunun etrafını çevreleyen birbirinden farklı bordürlerle çevrelenmiş olarak yapılıdır. Bu bordürler kimi zaman geometrik figürlerle kimi zamanda düz renk şerit olarak yapılmıştır. Bordür dışında mozaığın ana panelinin etrafını asma dalları ve bu helezonik asma dallarının içerisinde çeşitli hayvan figürlerinin yer aldığı bir düzen de görülür. Asma dalları ve hayvan figürleri çoğu zamanda mozaığın panelinde yer alan ana temayı oluşturdıkları dikkati çeker.

Dulkadiroğlu'ndaki asmalı mozaikler geometrik, da

iresel hareketlerle bölünen kompozisyonlardır. Mozaik panonun tabanında yer alan bir vazodan çıkan asma dalları gruplara bölünmüştür. Kompozisyon bazen hayvan avlama sahneleriyle birlikte değişen kuş ve hayvan sıralarından oluşmaktadır. Mozaik kompozisyonlarında helozonik kıvrımlarda kullanılan her bir asma dalının ortasında bir hayvan figürü yer almaktadır. Bu kompozisyon tekniği Helenistik ve Roma döneminde ortaya çıkmıştır.

Tüm zemini eşit bir şekilde kaplayan simetrik ve geometrik olarak tasarlanmıştır. Asma dallarının dairesel hareketlerine farklı kuş türleri, hayvanlar ve diğer nesnelere katkı sağlamaktadırlar. Mozaik kompozisyonlarını bazen de insan figürleri, av sahneleri ve kırsal gündelik faaliyetler içerisinde görürüz.



Resim 8:El-Maqerqesh Çapeli, 6. Yy. İsrail. (Hachlili, 127)

Germanicia mozaiklerinin asma dallarından ve yapraklarından oluşan helozonik kıvrımlı kompozisyonlar 6.yy'da en yaygın kullanılan motiflerden biri haline gelmiştir. Bilhassa bu kompozisyon biçimi Kilise ve sinagog kompozisyonlarda görülmektedir. Aynı zamanda villaların, hamamların ve mezar odalarının dekore edilmiş zeminlerinde de yaygın olarak kullanılmıştır. Bu kompozisyon anlayışı Helenistik ve Roma döneminde ortaya çıkmıştır. Germanicia mozaiklerinin bu kompozisyon anlayışı Tunus, Türkiye, İsrail, Suriye, Filistin gibi ülkelerde görülmektedir.Örneğin, M.S. 6. Yüzyıl'da Hazor-Ashdod'dakiJudea Kilisesi'ndeki mozaiklerle (512 tarihli), Gazze MaiumasSinagog'undaki, Herodium'daki Doğu kilisesindeki mozaiklerle oldukça Benzerlikler göstermektedir. Gresa'daki St. George kilisesinin güney koridorundaki mozaik örneğinde olduğu gibi (Bknz; Hachlili, 122-130).

Germanicia Mozaikleriyle, Kuzey Afrika'da, İsrail'de, Ürdün'de ortaya çıkarılan mozaiklerin kompozisyon ve içeriklerinedeyse birbirinin aynısıdır. Farklılık yerel/gündelik kültüre ait yaşam biçimindedir.

Sonuç

Kahramanmaraş tarihte birçok medeniyete ev sahipliği yapması sebebiyle kültürel açıdan oldukça zengin bir kenttir. Hititler döneminde Markasi olarak bilinen kenti M.Ö. 58'deBüyük Roma İmparatorluğu ele geçirmiş ve Kommagene Krallığına bağlayarak şehre Germanicia adını vermiştir.

Germanicia mozaikleri M.S. 2. Yüzyıl ile 5. Yüzyıl arasında Romalılar tarafından zemin mozaiği olarak yapılmıştır.Germanicia mozaiklerinin yapımında renkli doğal taş parçalarının yanı sıra farklı tesseralarında kullanıldığı görülmüştür. Zeugma, Halepli Bahçe, Antakya gibi yakın çevre mozaiklerinde Antik Yunan ve Roma mitolojisi hakim iken, Germanicia Mozaiklerinde ise gündelik konular ele alınmıştır. Germanicia mozaiklerinin konu ve konuyu işleyiş biçimleri, kompozisyonlardaki kıvrımlı asma dalları ve içlerinde yer alan hayvan tasvirleri Lübnan, Suriye, İsrail, Filistin gibi ülkelerde ortaya çıkarılan mozaiklerle oldukça benzerlikler taşıdığı anlaşılmıştır.Kahramanmaraş Germanicia mozaiklerinin benzerlikleri bakımından Kuzey Afrika ülkeleri hattı üzerinde araştırılması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Kaynakça

- Ekincioglu, G., Başbüyük, Z., Gölbaş, A., KayduAkbudak, İ, (2018).Geçmişten Günümüze Doğaltaş Mozaik Sanatı ve Geleceğe Aktarılması, International Journal Of InterdisciplinaryAndIntercultural Art; Volume: 3, Issue: 4, June/July/ Summer: 81-91.
- Eraslan, Ş, (2013). 'Germanicia Mozaiklerinde Av Sahneleri: Doğu Ve Batıdan Örneklerle İkonografik Bir Değerlendirme', Uluslar Arası Türk Ve Dünya Kültüründe Kahramanmaraş Sempozyumu. 225-234.
- Ersoy, A. (2010). Dağların Gazeli Maraş, (Haz. F. Özdem), İstanbul: Y.K.Y.
- Fisher, P. (1971).Mosaic History and Technique, New York- Toronto: McGraw-HillBookCompany.
- Genç, A.(1994). Bizans ve Romadaki Mozaik Sanatı, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Magazin, VIII-IX. 87-93.

- Gökhan, İ. (2014). Roma Ve Bizans Dönemlerinde Germanicia (Maraş).CappadociaJournal Of Hystory And Social Sciences. Volume 2. 76-87.
- Gür, S. (2007).Anadolu Uygarlıkları ve Antik Şehirler, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Hachlili; R. (2009); Ancient Mosaic Pavements, Leiden Boston: Hotei Publishing, Brill.
- Kaplan, Z.; İpekoğlu, B.ve Böke, H.; Roma Dönemi Döşeme Mozaiklerinin Yapım Tekniği ve Malzeme Özellikleri 6. Uluslar arası tarihi Yapıların Güçlendirilmesi Sempozyumu, 2-4 Kasım 2017, Trabzon. 237-245.
- Koç, A. (2009).Kaçak Kazı nedeniyle T.C. Kahramanmaraş III. Asliye Ceza Mahkemesi Hakimliğine verilen 2008/729 Dosya No'luGermanicia Mozaikleri Hakkında Yayımlanmamış Bilirkişi Raporu.
- Küçük, C. ve Yar, M. (2012). Kahramanmaraş Mozaikleri Konservasyon Çalışmaları, V. 5. Journal Of Mosaic Research. 88-95.
- Sözen, M. ve Tanyeli U. (1996).Sanat Kuram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, M. (2011) [http:// www.haberler.com](http://www.haberler.com) (13. 03. 2019).
- Üstüner, A. C. (2002).Mozaik Sanatı, İstanbul: Engin Yayınevi. <http://www.turktoyu.com> (11.01.2019)

YAYIN İLKELERİ

yedi, tüm bilim insanı ve sanatçıların, sanatla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan bilimsel çalışmalarını ilgili çevrelere duyurmak amacıyla yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) olarak basılı ve DergiPark üzerinden dijital olarak yayımlanan **ulusal hakemli** bir dergidir.

yedi'de, ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar alanındaki bilimsel yazılar yayımlanmakla birlikte, Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji gibi Sosyal ve Beşeri Bilimlerin diğer alanlarından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir. Dergiye gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' olması veya daha önce yayımlanmış çalışmalarını değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları da derginin yayın kapsamı içindedir. Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak *basılmamış* bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurtiçindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İNDEKS BİLGİLERİ

yedi, Ocak 2010 sayısından başlayarak ulusal düzeyde **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ve **SOBİAD**, uluslararası düzeyde **EBSCO** veritabanları tarafından indekslenmektedir.

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **yedi**, TÜBİTAK-ULAKBİM Dergi Değerlendirme Kriterleri'ne uygun olarak yayınlanmaktadır. **yedi**'ye gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulunca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen

makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayıma uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **yedi**'ye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

yedi'de yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin **yedi**'de yayımlandığını belirtmek kaydı ile gelecekteki kitaplar ve dersler gibi çalışmalarında; yazısının tümünü ya da bir bölümünü ücret ödemeksizin kullanma ve yazıyı satmamak koşulu ile kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

YAZIM DİLİ

yedi'de yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yazım kuralları, American Psychological Association (APA)'nın 6. baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

- 1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.
- 2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı **koyu**, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ve ORCID numaraları ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.
- 3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan

kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'ın üstünde gösterilmelidir.

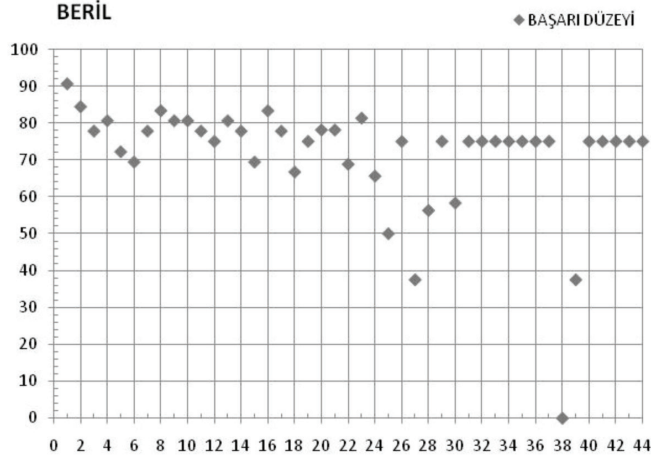
4. Ana Metin: A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil en az 3.000 (üç bin) en çok 6.000 (sözcük) arasında olmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (*italik*) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır. Aşağıda tablo ve şekil örnekleri sunulmuştur.

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (<i>Gırnata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan</i> ve <i>Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.



7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 PPI'da (300 *pixels per inch* kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 PPI kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süprematist kahve takımı' (Rostovsky, 1990, s. 139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, makalede toplam en çok 12 görsel kullanılmalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntılar: Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse 1.5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa gönderme yapılır.

Metin iç alıntılarda göndermeler

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya genel göndermelerde;

Tunalı (1996),; Tunalı (1996)'ya göre.....; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;

(Yükselsin, 2010, s.15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;

(Yükselsin ve Küçükebe, 2010, s.16).

Üç-beş yazarlı göndermelerde;

Yapılan ilk göndermede çalışmadaki tüm yazar soyadları sırasıyla verilir:

(Hargreaves, Marshall, & North, 2003)

Çalışmaya ikinci kez gönderme yapmak gerekiyorsa, sadece ilk yazarın soyadı yazılır; diğerleri için Türkçe'de "vd." ifadesi kullanılır:

(Hargreaves vd. 2003).

Altı ve daha fazla yazarlı göndermelerde yalnızca ilk yazarın soyadı ve "vd." ifadesi kullanılır.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı;

(Seydi)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır.

(Brittanica 8, 2010, s.189)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılarda yalnızca ikincil kaynak esas kaynakça listesinde gösterilir. Birincil kaynaktan bahsedildikten sonra, ikincil kaynak “aktaran” şeklinde belirtilir.

Kaemmer (1993, s. 9)’un da ifade ettiği gibi “.....” (aktaran, Yükselsin, 2009, s. 453).

ya da

“.....” (Kaemmer, 1993, s. 9 , aktaran, Yükselsin, 2009, s. 453).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (K. Ürün, kişisel görüşme, 15 Temmuz, 1997).

10. Kaynakça: Metnin sonunda, yazarların soyadına göre **abecesel** olarak aşağıdaki örneklere göre, ancak **gruplandırılmadan** yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitapların gösterilmesi

Özer, Y. (2002). *Müzik etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*, (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saygun, A. A. (1936). *Türk halk musıkisinde pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

____ (1937). *Rize Artvin ve Kars havalisi türkü, saz ve halk oyunları hakkında bazı malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

____ (1949a). “Le Recueil et la notation de la musique folklorique”, *Journal of the International Folk Music Council*, 1 , 27-33.

____ (1949b). “Halk türkülerinin derlenmesi”, *Müzik görüşleri*,1, 3-4.

Editörlü Kitapların Gösterilmesi

Bohlman, P.V. (2008). "Returning to the ethnomusicological past". In Gregory F. B. – Timothy J. C. (Ed.), *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (p. 246-270), USA: Oxford University Press .

Makalelerin gösterilmesi

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadiu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). Perceptual scaling of synthesized musical timbres: common dimensions, specificities, and latent subject classes", *Psychological Research*, 58 ,177-192.

Nattiez, J.J. (1983). "some aspects of inuit vocal games". *Ethnomusicology*, 27(3)457-475.

Tezlerin gösterilmesi

Küçükebe, M. (2008). *Batı ve Türk müziği üsluplarında anlam üretme aracı olarak kemanın sonolojik analizi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

İnternet kaynaklarının gösterilmesi

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (04.10.2011).

Umunç, H. (2007). "Spenser'ın beden alegorileri", *Yazında ve çeviride beden*, Akşit Göktürk'ü anma toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf> (04.10.2011).

Görüşmelerin gösterilmesi

Ürün, K.(1997, 15 Temmuz). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün (dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne

YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Önceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

“YEDİ” Dergisi Yayın Koordinatörlüğü
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Güldeste Sokak No:4, 35320 Narlıdere / İZMİR
Tel: (232) 412 90 08

Web Sayfası

<http://web.deu.edu.tr/gsf/>

E-posta

dergiyadi@deu.edu.tr
yedi.dergisi@gmail.com

