

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

ATATÜRK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

YIL / YEAR: MART/MARCH 2020 SAYI / ISSUE : 35 ISSN: 1302-2938 E-ISSN: 2687-4857

Sanat

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL
SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT DERGİSİ

Ulusal Bilimsel Hakemli Bir Dergidir
Mart ve Ekim Aylarında Olmak Üzere
Yılda İki Sayı Olarak Yayınlanır.

Makalelerin bilim ve dil sorumluluğu
yazarlarına aittir.

ERZURUM-2020



*Güzel Sanatlarda başarı,
bütün inkılâpların başarılı olduğunun en kesin delilidir.*

H. Ortakent

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

YIL / YEAR: MART/MARCH 2020 SAYI / ISSUE : 35 ISSN: 1302-2938 E-ISSN: 2687-4857

Yayın Sahibi / Publisher

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı adına

On Behalf of Atatürk University The Faculty of Fine Arts

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Baş Editör / Editor in Chief

Doç. Dr. Yunus BERKLİ

Editör Yardımcısı-Dergi İletişim / Assistant Editor-Journal Communication

Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

İngilizce Editörü / English Editor

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Editör Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Abaz DIZDAREVIC

Yeni Pazar Üniversitesi/Sırbistan

Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL

Yeditepe Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

Hacı Bayram Veli Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ

Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi/Makedonya

Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Katarina DJORDJEVIÇ

Belgrad Sanat Üniversitesi/Sırbistan

Prof. Dr. Kuandık ERALIN

Ahmet Yesevi Üniversitesi/Kazakistan

Prof. Dr. Lela GELEISHVILI

Tiflis Üniversitesi/Gürcistan

Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Marina MOCEJKO

Belarus Devlet Üniversitesi/Belarus

Prof. Dr. Mustafa ARAPİ

Tiran Amerikan Yüksekokulu/Arnavutluk

Prof. Dr. Pinar ARAS

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Prof. Dr. Roza SULTANOVA

Tataristan Bilimler Akademisi/Tataristan

Prof. Dr. Roza AMANOVA

Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi/Kırgızistan

Doç. Dr. Ethem BAYMAK

Kosova

Doç. Dr. Nevin AYDUSLU

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Yavuz ŞEN

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Doç. Dr. Yunus BERKLİ

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Doç. Serkan İLDEN

Kastamonu Üniversitesi/Türkiye

Dr.Öğr. Üyesi. Ferruh HAŞILOĞLU

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Dr.Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Adres / Address: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 25240 - ERZURUM

Tel: +90 442 2315006

E-mail: gsfsanatdergisi@atauni.edu.tr

Dizgi / Typesetting & Teknik Redaksiyon / Technical Reducation

Feyza AKÇELİK - Gizem ÖZARPALI - Mehmet YILDIRIM

Kapak Çizimi/Cover Design

Feyza AKÇELİK

Amaç ve Kapsam

Sanat Dergisi'nin temel amacı, sanat alanında çalışan akademisyen ve araştırmacıların ürettiği bilimsel eserlerin paylaşılmasına imkân sağlayarak bilim ve sanat dünyasına katkı sunmaktır.

Sanat Dergisi; Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimleri başta olmak üzere sanatla doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içinde olan tüm çalışma alanlarını kapsamaktadır.

Aim and Scope

The basic aim of Art Journal is to contribute to world of art through the publication of academicians and reserachers spending effort in art.

Art Journal accepts studies in Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science and other studies directly or indirectly related to art.

Sanat Dergisi Yayın İlkeleri

Sanat Dergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin yayın organıdır. Ulusal, bilimsel, hakemli bir dergidir. Mart ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanır.

Dergiye yayımlanmak üzere gönderilecek yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Makalelerin formatı dergi editör kurulu tarafından onaylanan yazım kurallarına göre düzenlenmelidir.

Yayın kurulu, hakem kurulu tarafından yayın koşullarına uygun bulunmayan yazıları yayımlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek ve düzeltmek ya da kısaltmak yetkisindedir. Gönderilen yazılar yayınlansın yayınlansın iade edilmez.

Yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir. Sanat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir. Yayım dili Türkiye Türkçesi ve İngilizcedir. Yazıların Dergi Park üzerinden gönderilmesi gerekmektedir. Makaleler teknik kontrol sonrasında alanıyla ilgili en az iki hakeme gönderilir ve yayımlanabilirliğine karar verilir. Gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, belirtilmesi şartıyla mümkündür.

The Principals of the Publication

Art Journal is the publication of Atatürk University Faculty of Fine Arts. It is a national, refereed journal. It is published twice a year, in March and October. In our journal, scientific research papers, carried out in different disciplines of fine arts, are published.

The manuscripts that are sent to the journal must be original, unpublished and cannot be submitted simultaneously for publication elsewhere. The format of the manuscripts should be designed in accordance with the writing and publication guidelines approved by the Executive of the editor board.

The editorial board makes the last decision for the publication of the manuscript. The editorial board has the right to make alterations to some vocabulary. The manuscripts, published or unpublished in the Journal, are not sent back to the authors

Any legal responsibility regarding the content of the published articles belongs to the author. Art Journal has the right to make corrections, to publish or not to publish the articles. Release of Turkey Turkish and English languages. Manuscripts should be sent via DergiPark.

The articles are sent to at least two referees related to the field after technical control and their publishability is decided. The submitted articles should not have been published elsewhere before. The publication of the unpublished symposium papers is possible, provided that it is specified.

Yazım Kuralları

Makale başında en az 200 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 3-5 kelimelik anahtar kelime/ key words; Türkçe ve İngilizce başlığa yer verilmelidir. Yazının başlığının altında yazar adı ve kendisine ulaşılacak e-posta adresi yer almalıdır. Unvan, görev yaptığı kurum gibi bilgilere dipnotta yer verilmelidir.

Yazılar, aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: A4 Dikey

Üst Kenar Boşluk: 2,5 cm

Alt Kenar Boşluk: 2,5 cm

Sol Kenar Boşluk: 3 cm

Sağ Kenar Boşluk: 2,5 cm

Yazı Tipi: Times News Roman

Yazı Tipi Stili: Normal

Normal Metin Boyutu: 11

Dipnot Metni Boyutu: 9

Tablo-grafik: 10

Paragraf Aralığı: Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

2. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

3. Makale ana başlıkların tamamı büyük harflerle ve koyu puntoyla, alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.

4. İmlâ ve noktalama açısından Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

5. Makalede atıf sistemi olarak APA kullanılmalıdır.

6. Makalenin sonunda kaynakça ve varsa görsel kaynakçası yer almalıdır.

Writing Rules

Turkish and English titles should be given at the beginning of the article. The English title should be just below the Turkish title of the article. Then, the title, name, surname of the author, the institution he/she works for, his/her current e-mail address and Orc ID should be included. Orc ID must be entered separately for each author. It is not possible to publish the studies of authors without Orc ID in Art Journal.

Following this information, Turkish and English Abstracts consisting of 100 words along with keywords containing 3-5 words should be included. Manuscripts should be sent in the format specified below. Articles not entered in this format in the system will not be evaluated.

1. Articles should be written in Microsoft Word program, uploaded to the system and page structures should be arranged as follows:

Paper Size: A4 Portrait

Top Margin: 2,5 cm

Buttom Margin: 2,5 cm

Left Margin: 3 cm

Right Margin: 2,5 cm

Font: Times News Roman

Font Style: Normal

Normal Text Size: 11

Footer Text Size: 9

Table-figure: 10

Paragraph Spacing: Before 6 pt, after 0 pt

Line Spacing: Single (1)

2. Details such as page number, header and footer should not be included in the articles.
3. All main titles should be written in capital letters and bold font, and sub-headings should be written in bold font with only the first letters in capital.
4. In terms of spelling and punctuation, the spelling guide of the Turkish Language Society should be taken as basis.
5. APA6 should be used as a citation system in the article.
6. Bibliography and, if any, Visual Bibliography should be included at the end of the article.

“ Sanat Dergisinde yer alan makaleler, uluslararası geçerliliği olan bir benzerlik programında taranmaktadır”

Hakem Kurulu / Arbitration Board

Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN
Prof. Dr. Aydın AYAN
Prof. Dr. Basri ERDEM
Prof. Dr. Emel ŞÖLENAY
Prof. Dr. Emre BECER
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE
Prof. Dr. Fatma ÖZTÜRK
Prof. Dr. Gönen BULUT
Prof. Dr. Güler AKALAN
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
Prof. Dr. Fikri SALMAN
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. Lale ANDIÇ
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK
Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI
Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU
Prof. Dr. Nesrin ÖNCÜ
Prof. Dr. Nuray YILMAZ
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Dr. Pinar ARAS
Prof. Dr. Sabri YENER
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN
Prof. Dr. Semih ÇELENK
Prof. Dr. Semiha AYDIN
Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR
Prof. Dr. Suat KARAASLAN
Prof. Dr. Tefvik Fikret UÇAR
Prof. Mehmet KAVUKÇU
Prof. Yasemin YAROL
Doç. Dr. Ahmet DALKILIÇ
Doç. Dr. Erol KILIÇ
Doç. Dr. Esra SAĞLIK
Doç. İsmail TETİKÇİ
Doç. Dr. Kamuran ÖZLEM SARNIÇ
Doç. Dr. Mehtap Aydıner UYGUN
Doç. Muhammet TATAR
Doç. Naile Rengin OYMAN
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU
Doç. Nilgün ŞENER
Doç. Dr. Nurettin KARABULUT
Doç. Osman YILMAZ
Doç. Dr. Önder YAĞMUR
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
Doç. Dr. Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN
Doç. Serap ÜNAL
Doç. Süreyya TEMEL
Doç. Dr. Ufuk Tolga SAVAŞ
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Doç. Dr. Yavuz ŞEN
Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Serkan İLDEN
Doç. Yüksel ŞAHİN
Doç. Zafer LEHİMLER
Doç. Dr. Zeynep ORAL ÇAKMAKÇI
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE
Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL
Dr. Öğr. Üyesi Tülay KAYABEKİR

Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler / Those who Contributed in this Issue

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU (Trakya Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman GÜNDÖÇAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Emine Yıldız DOYRAN (Düzce Üniversitesi)
Prof. Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Fikri SALMAN (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan YILMAZ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. H. Sibel ÜNALAN ÖZDEMİR (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Prof. Dr. Melda ÖZDEMİR (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Neslihan KIYAR (Kocaeli Üniversitesi)
Prof. Dr. Sema ETİKAN (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Zühal ARDA (Gaziantep Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet Beyhan ÖZDEMİR (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe Hilal KALKANDELEN (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Bülent Nuri KILAVUZ (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatma Nur BAŞARAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
Doç. İsmail TETİKÇİ (Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Menduha SATIR KAYSERİLİ (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Ertuğrul TUNA (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Naile Rengin OYMAN (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Saime Özlem ÜNER (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Ünal İMİK (İnönü Üniversitesi)
Doç. Ruhi KONAK (Kastamonu Üniversitesi)
Doç. Serkan İLDEN (Kastamonu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Burçin ÜNAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Bünyamin ÖZGERİŞ (Erzurum Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Kutsi KAHVECİ (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Memduha Candan GÜNGÖR (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nizam Orçun ÖNAL (Erciyes Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tülin ÇORUHLU (Sakarya Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Türker ELİTAŞ (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Saadet Zeynep VARLI GÜRER (Kocaeli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Salih DENLİ (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zühal AKMEŞE (Dicle Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Oylum TUNÇELLİ (Kocaeli Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Dr. Öğr. Üyesi Şemsi ALTAŞ, Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN	10
ALBERTO GIACOMETTI' NİN ve FRANCIS BACON'IN FİGÜRLERİNDEKİ BAŞKALAŞMIŞ BAKIŞLAR THE TRANSFORMATION OF ALBERTO GIACOMETTI'S AND FRANCIS BACON'S VIEWS ON FIGUR INTERPRETATIONS	
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN, Esranur KILINÇ	19
EMPRESYONİZM, KÜBİZM, SÜRREALİZM VE EKSPRESYONİZMDE TARZ OLARAK SOYUTLAMA ABSTRACTION IN STYLE IN IMPRESIONISM, CUBISM, SURREALISM AND EXPRESSIONISM	
Can UÇKAN YÜKSEL, Doç. Dr. Çiğdem KAYA PAZARBAŞI	32
"EŞYA KÜTÜPHANESİ" VE "BEBE DÖNÜŞÜM": TÜRKİYE'DE KÜLTÜRE DAYALI PAYLAŞIM SERVİS WSİSTEMLERİ ÖRNEKLERİ "LIBRARY OF STUFF" AND "BEBE DÖNÜŞÜM": CULTURE-BASED SHARING SYSTEM EXAMPLES İN TURKEY	
Öğr. Gör. Ayşe Gülçin URAL	41
KONUT TASARIMINDA FORMSUZLUK FORMLESSNESS IN HOUSING DESIGN	
Dr. Öğr. Üyesi Suzan ORHAN	49
TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN GÖRSEL ESTETİK BELGESİ OLARAK SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞI STREET PHOTOGRAPHY AS DOCUMENT OF VISUAL AESTHETICS OF SOCIAL CHANGE	
Dr. Öğr. Üyesi Nusret POLAT	65
ESTETİĞİN İDEOLOJİSİ VE SOSYOLOJİSİ THE IDEOLOGY AND SOCIOLOGY OF A ESTHETICS	
Dr. Öğr. Üyesi Gökçe SARVAN	70
CÉSAR FRANCK LA MAJÖR KEMAN SONATININ FLÜT DÜZENLEMESİ İÇİN ÇALIŞMA KILAVUZU STUDY GUIDE FOR CÉSAR FRANCK FLUTE SONATA	
Aysun AYDIN	82
ANOMİ OLGUSU ÜZERİNDEN ARAP BAHARI HAREKETLERİNİN KAHİRE'DEKİ SOKAK SANATINA ETKİLERİ EFFECTS OF ARAB SPRING MOVEMENTS ON STREET ART IN CAIRO ON ANOMIE PHENOMENON	
Dr. Öğr. Üyesi Firdevs SAĞLAM	93
SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM BAĞLAMINDA LOISE BOURGEOIS'NİN ÇALIŞMALARI LOUISE BOURGEOIS' WORKS IN THE CONTEXT OF ABSTRACTION AND EMPATHY	
Dr. Fazlıhan YILMAZ	102
DOĞAL BOYAMACILIK KAPSAMINDA ALTIN OTU (HELICHRYSUM ARENARIUM) İLE YÜNLÜ KUMAŞLARIN BOYANMASI DYEING OF WOOLEN FABRICS WITH HELICHRYSUM ARENARIUM IN SCOPE OF NATURAL DYEING	
Öğr. Gör. İmran UZUN	109
FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTLAMALAR: KAVRAMSAL TAVİR PERSPEKTİFİNDE SOYUT ANLAMIN GÖSTERGEBİLİMİ ABSTRACTIONS IN PROHOGRAPHIC ART: THE SEMIOLOGY OF ABSTRACT MEANING IN PERSPECTIVE OF CONSEPTUAL ATTITUDE	
Lâmia KENAN	123
ÇOKLUK İÇİNDE BİRLİK: ZEHRA ÇOBANLI'NIN "LÂLELERİ" UNITY IN MULTIPLICITY: ZEHRA ÇOBANLI'S "TULIPS"	
Dr. Öğr. Üyesi Halil Cenk BEYHAN	130
BİR BAŞYAPITIN YENİDEN KEŞFİ: GENT ALTAR PANOSU RESTORASYON PROJESİ THE REDISCOVERY OF A MASTERPIECE: RESTORATION PROJECT OF THE GHENT ALTARPIECE	
Seçil SEVER	153
15. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME AN EVALUATION ON THE MINIATURE ART OF THE 15TH CENTURY OTTOMAN PERIOD	

Öğr. Gör. Evrim ÖZESKİCİ.....	167
ZENG FANZHI'NİN RESİMLERİNDE BİR ELEŞTİRİ OLARAK MASKELER MASKS AS A CRITICISM IN ZENG FANZHI'S PAINTINGS	
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ.....	175
TARTIŞMALI BİR YAPI OLARAK BOLAYIR MERKEZ TABYASI BOLAYIR CENTRAL BASTION AS A CONTROVERSIAL FORTIFICATION	
Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY.....	189
KİLİS İLİ YEMENİ SANATI KILIS PROVINCE YEMENI ART	
Dr. Öğr. Üyesi Eda ÖZ ÇELİKBAŞ.....	197
SANAT VE TERAPİ'DE ANTİK KENT OLGUSU: HADRIANOUPLIS ANTİK KENTİ'NDE ALTERNATİF ZENTANGLE VE POURING ATÖLYE ÇALIŞMALARI ANTIQUÉ CITY IN ART AND THERAPY: ALTERNATIVE ZENTANGLE AND POURING WORKSHOP IN THE ANTIQUE CITY OF HADRIANOUPLIS	
Öğr. Gör. Dr. Elif BAYRAK KAYA.....	204
ÂDEM İLE HAVVA'NİN YARATILIŞI VE CENNETTEN ÇIKARILIŞ ÖYKÜSÜNÜN MİNYATÜR SANATINA YANSIMALARI REFLECTIONS OF TALES OF "CREATION OF ADAM AND EVE AND BEING EXPELLED FROM EDEN" ON MINIATURE	

ALBERTO GIACOMETTI ve FRANCIS BACON'IN FİĞÜR YORUMLARINDAKİ BAKIŞLARIN BAŞKALAŞIMI¹

THE TRANSFORMATION OF ALBERTO GIACOMETTI'S AND FRANCIS BACON'S VIEWS ON
FIGUR INTERPRETATIONS

Prof. CebraİL ÖTGÜN

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü
cebrailotgun@gmail.com
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0472-1740>

Dr. Öğr. Üyesi Şemsi ALTAŞ

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi
Resim-İş Öğretmenliği Bölümü
semsialtas@hotmail.com
Orcid ID: <https://orcid.org/1000-0000-1998-6891>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Altaş, Ş., Ötgün, C. (2020). Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Figür Yorumlarındaki Bakışların Başkalaşımı. Sanat Dergisi, (35), 10-18
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Görünen gerçekliğin parçalarından yeni bir bütün oluşturma süreci modernizmle başlamıştır. Ortaya çıkan yeni bütün, başkalaşım sürecinin nihai aşamasıdır. Sanatçılar bu nihai aşamada gerçekliği farklı şekillerde algılayarak başkalaşmış figürler var etmişlerdir. Her başkalaşmış figür öznel söyleme sahiptir. Bu bağlamda tuval yüzeyinde başkalaşım yaratmış olan gerek Alberto Giacometti'nin (1901-1966), Francis Bacon'ın (1909-1992) figürleri gerekse Balthus'un (1908-2001) ve diğer birçok sanatçının figürleri yaratıcısından izler taşımaktadır. Fakat özellikle bu noktada Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın resimlerindeki figürlerin bakışları tüm bunların ötesinde çok farklı şeyler anlatmaktadır. Giacometti ile Bacon'ın yakın arkadaş olmalarına ve çoğu zaman aynı modelleri kullanmalarına rağmen figürlerinin bakışları birbirlerinden farklı mesajlar yollamaktadır. Sanatçıların başkalaşmış figürlerinin bakışları tüm gerçekliği ile önümüzde durmaktadır. Figürlerin bakışları kimi zaman itaatkâr havada kimi zaman ise büyük bir dehşet içindedir. Figürlerin o andaki duygusu tüm çıplaklığı ile hissedilmektedir. Figür bu sayede varlığını diretmekte ve bakışlarıyla bu durumu perçinlemektedir. Bu çalışmada, Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın figürlerindeki bakışların olası anlam boşluklarını doldurmak amaçlanmıştır. Figürlerin bakışlarındaki bu olası anlam boşluklarını doldurmak ve literatüre kazandırmak adına bu çalışma önemlidir. Bu doğrultuda Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın bazı resimlerindeki figürlerin bakışları felsefi ve sanatsal açıdan tanımlama yoluna gidilmiştir. Konuya ilişkin kaynaklara ulaşılmış ve bu doğrultudaki farklı sanatçıların eserleriyle olan yakın ilişkileri ortaya koyularak içerik zenginleştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Figür, Bakış, İmge, Göz, Başkalaşım, Bacon, Giacometti

Abstract

The process of forming a new whole from fragments of visible reality starts with modernism. The new whole that is formed is the final stage of the transformation process. In this final stage, artists have brought transformed figures into existence by perceiving reality in different ways. Each transformed figures has a subjective means of expression. In this context Alberto Giacometti's (1901-1966) and Francis Bacon's (1909-1992) figures creating a transformation at the surface, or Balthus's (1908-2001) and the figures of many other artists' works surfacing and transforming, they all carry fragments of that reality and the figures of its creator. However, especially at this point, the figures and views of Alberto Giacometti and Francis Bacon express something beyond all of these. Although Giacometti and Bacon are close friends and often use the same models, the gazes of their figures send different messages from each other. The gaze of the transformed figures of both artists face us in all reality. The gazes toward us are sometimes compliant and sometimes terrified. The emotional state the figures are in at that moment is blatantly felt. Thus the figur insists on its existence and seals this state with its gaze. In this study, it is aimed to fill the possible gaps in meaning in the gazes of Alberto Giacometti and Francis Bacon figures. This study is important in order to fill these possible gaps in meaning of figures and bring them to literature. In this respect, the gazes of the figures in some paintings of Alberto Giacometti and Francis Bacon were evaluated by making descriptive determinations in terms of philosophical and artistic aspects. The sources within the scope of the subject determined in the study have been reached and the close relations with the works of different artists have been revealed and the content has been enriched.

Key words: Figure, Glance, Image, Eye, Transfiguration, Bacon, Giacometti

¹ Bu çalışma Şemsi ALTAŞ'ın Prof. CebraİL ÖTGÜN danışmanlığında hazırlanan "İmgenin Bakışı" isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

GİRİŞ

Her yaratım biçimi sanatçıların imge dünyasının bir yansımasıdır. Yansıyan bu yeni gerçeklik alanı büyük bir dönüşümün sonrasında ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, güzel olanı ya da ideal olanı bulmak adına başkalaşmış formlar meydana getirmektedir. Başkalaşmış formlar kendi varoluş özlerinden bir şeyleri kaybederken aynı zamanda kendisini durmadan hatırlatmaktadır. Bu durum tıpkı Kafka'nın Değişim¹ romanındaki Gregor Samsa'nın metafor olarak böceğe dönüşmesine rağmen varlığının insan olarak kalması gibidir. Gregor başkalaşmıştır, bir değişime uğramıştır fakat kendi varlığına göndermelerde bulunmaktadır. Dolayısıyla her yaratım sürecinde olduğu gibi var olan dış gerçeklik her defasında yıkılmakta, parçalara ayrılmakta ve sanatçının imge dünyasında yeni bir gerçeklik meydana gelmektedir. Sanat eseri de bunun sonucunda ortaya çıkmaktadır.

Sanat eserleri her zaman farklı biçimsel kaygılarda ortaya çıkmıştır. Fakat özellikle dış gerçeklikten koparak formun dönüşmesi durumunu modernizm ile ilişkilendirmek yerinde olacaktır. Çünkü modernizm, özü gereği var olan geleneksel anlayışı yıkmaya düşüncesinden ortaya çıkmıştır. Modernizm ile birlikte sanatçının doğaya bakışı değişmiştir. Bu değişim sanatçının formu yorumlama biçimini doğrudan etkilemiştir. Söz konusu durumun en önemli nedeni nesnenin tinsel tarafını ortaya çıkarmaktır. İsmail Tunalı, nesnenin tinsel tarafını ortaya çıkarmakla ilgili olarak ise; "Nesnelerin bu içyüzü, varlığın, evrenin derinliğidir, bu anlamda da mutlak ve değişmez olan şey, varlığın özüdür. Ama bu öz, varlığın yüzeyinde değil, tersine, varlığın derinliğinde bulunur ve bu, varlığın içyüzünü oluşturur (2013:146). Bu nedenle sanatçılarda modernizmle birlikte varlığın derinliğine ilişkin farklı yorumlama biçimleri ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda ortaya çıkan bu yorumlama biçimleri Yılmaz'ın bahsettiği gibi, modernist ilkeleri ihlal etme noktasına da getirmiştir. Örneğin Picasso ve Braque, bir yandan safçı modernizmi sürdürürken, diğer yandan da kesyap (kolaj) aracılığıyla alıntı estetiğine ve çoğulculuğa giden yolu açmışlardır. (Yılmaz, 2013:29). Böylece figür, kimi zaman kübik parçalara ayrılmış, kimi zaman ise nesnel gerçeklikten tamamiyle tecrit edilmiştir. Dolayısıyla sanatçılar nesnel gerçekliğin temel kodları ile oynamışlardır. Tüm bunların sonucunda ortaya çıkan biçimsel yapı, sanatçının öznel söylemi haline gelmiştir. Bu öznel söylem arttıkça figürlerin bakışları tanınmaz hale gelmiştir. İşte bu noktada önemli olan ve değinilecek olan konu Alberto Giacometti'nin (1901-1966) ve Francis Bacon'ın (1909-1992) resimlerindeki figürlerin başkalaşmış bakışlarıdır.



Görsel-1: Alberto Giacometti (1901-1966) ve Francis Bacon (1909-1992), 1965, Tate Müzesi, Londra

Giacometti'nin ve Bacon'ın birbirlerini çok yakından tanıyor olmaları, karşılıklı olarak eserlerini beğenmeleri, birbirlerini sanatsal anlamda etkilemeleri, kimi zaman aynı modeli kullanmaları, benzer yaşamsal kaygılar içinde olmaları ve bu kaygıları sanat eserlerinde göstermeleri iki sanatçının, bu yazıda ele alınmasının en önemli nedenlerindedir.

Tüm bunların paralelinde, Alberto Giacometti'nin ve Francis Bacon'ın resimlerindeki figürlerin bakışları izleyicisi ile iletişim kurmaktadır. Her iki sanatçının resimlerindeki gizli anlamlar, figürlerinin bakışları aracılığı ile izleyicisine ulaşmaktadır. Diğer bir deyişle, her figür kendine özgü varoluş biçimi ile izleyiciye kendini direktirirken aynı zamanda bazı mesajlar yollamaktadır. Bu mesajlar ise figürlerin başkalaşmış bakışlarındadır. Dolayısıyla figürlerin bakışlarındaki mesajlara ilişkin yeni anlamlar üretmek ve olası anlam boşluklarını doldurmak amacıyla yapılan bu çalışmanın önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Bunun yanı sıra Giacometti'nin ve Bacon'ın bazı eserleri farklı sanatsal ve felsefi bağlamlarda incelenerek konu zenginleştirilmiş, gerekli kaynaklara ulaşılmış, farklı sanatçıların eserleriyle olan farklı bağlamdaki ilişkileri ortaya konmaya çalışılmıştır. Böylece bu çalışmanın hem içerik, hem görsel açıdan kapsamlı hale getirildiği ve konuya yeni bir bakış açısı getirildiği düşünülmektedir.

1. Alberto Giacometti'nin Ve Francis Bacon'ın Resimlerindeki Figürlerin Bakışları

Sanatçının imge dünyasından çıkan her şey onun kendi öznel söylemini somutlaması durumudur. Figür denilen kavram sanatçının kendisini yansıtmaya sonucunda oluşmakta ve sanatçının duyumsadığı şeyler ön plana çıkmaktadır. Örneğin; Alberto Giacometti (1901-1966) için önemli olan, nesnelerin dış biçimleri değil, yaşamın-

¹ Kafka, Değişim romanın başında Gregor'un içinde bulunduğu durumu şu şekilde anlatmaktadır; "Bir sabah tedirgin düşlerde uyanan Gregor Samsa, dev bir böceğe dönüşmüş buldu kendini. Bir zırf gibi sertleşmiş sırtının üzerinde yatıyor, başını biraz kaldırıncaya biçiminde katı bömelere ayrılıp bir kümbet yapmış kahverengi karnını görüyordu; bu karnın tepesinde yorgan, her an kalkıp tümüyle yere düşmeye hazır, ancak zar zor tutunabilmekteydi. Vücudunun kalan bölümüne oranla acınacak kadar cılız bir sürü bacacaklık, ne yapacaklarını şaşırmış, gözlerinin önünde aralıklı çıkıp sönüyordu..." (Kafka, 2013, s.5).

da gerçek olarak duyumsadığı şeylerdir. Bu bağlamda Giacometti'nin de bahsettiği gibi; söz konusu olan şey, dış görünüş olarak modeline benzeyen bir figür yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca onu uygulandıran ya da içinde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmektedir (Giacometti, 2015:80). Dolayısıyla Giacometti, dış gerçekliği sadece bir araç olarak kullanmıştır. Aslında benzer şeyi Francis Bacon da (1909-1992) yapmıştır. Sanatçı öznel dünyasını figürlerinin bakışlarında gizlemiştir. Fakat Francis Bacon, Alberto Giacometti'den farklı olarak parçalara ayrılmış bir beden yaratmıştır. Berger'a göre sanatçı açısından bunun nedeni, imgeyi oluşturma sürecinde bir görme biçiminin var olması durumudur (Berger, 2008:10). Her sanatçının dış gerçekliğe karşı belirli bir görme alışkanlığı vardır. Bu bağlamda bakıldığında Giacometti'nin ve Bacon'ın figürleri belirli bir görme alışkanlığı sonucu tuval yüzeyinde görünür hale gelmişlerdir. Yani aslında Ponty'nin de bahsettiği gibi; ressam, dünyaya vücudunu katarak, dünyayı resme dönüştürmektedir. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, var olan vücudu bulmak gerekmektedir (2012:32).



Görsel-2: Alberto Giacometti (1901-1966) ve Francis Bacon (1909-1992) sergisi, 29 Nisan-2 Eylül 2018, Beyeler Vakfı, Basel

Giacometti'nin dış gerçeklik karşısındaki görme alışkanlığı, insan vücuduna ilişkin tinsel olanı bütünüyle yakalamaya yöneliktir. Fakat Giacometti, dış gerçeklikten yola çıkarak başkalaştırdığı figürünü bize görünür kılmamasına rağmen kendi bahsettiği tinsel gerçekliği hiçbir zaman, hiçbir şekilde "yakalayamamıştır." Söz konusu bu "yakalayamama" durumu sanatçının yaratıcılık sürecindeki mücadele biçimine ilişkindir. "Bir insan vücudu, gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında, el ile el arasında bir çeşit kesişme olduğunda, hisseden -hissedilir'in kıvılcımı parladığında, sönmeyecek bu ateş yandığında -ta ki vücudun bir kazası hiçbir kazanın yapmaya yetme-

yeceğini bozana kadar buradadır (Ponty, 2012:35). Dolayısıyla insan vücudu, bir gerçeklik olarak sanatçının daima karşısında durmaktadır. Giacometti açısından asıl mesele bunu yakalamaktır. Sanatçı, bu mücadele biçimini şu şekilde ifade etmektedir (Giacometti, 2015:204):

"Bakışı oluşturan gözün çevresidir. Gözün kendisi, her zaman soğuk ve mesafelidir. Gözü belirleyen onu içeren şeydir. Ne var ki, bu 'ayrıntıyı' gerçekliği içinde anlatabilmenin zorluğu, bütünü okumanın, onu anlamanın zorluğu ile aynı şeydir. Size tam karşıdan bakarsam, profilinizi unuturum. Profilinize bakacak olursam, yüzünüzü unuturum. Her şey süreksizlik kazanıyor. Olgu orada, karşımda. Bütünü yakalamayı hiçbir zaman, hiçbir biçimde başaramıyorum".

Giacometti'nin bu mücadele biçimi, onun sonsuz detaya yönelmesine neden olmuştur. Giacometti'nin figürleri gittikçe küçülmüştür. Bu duruma ilişkin Alandete şöyle demiştir: "Parçanın genel boyutlarına bakıldığında küçük boyutlu görünen bir yontucukla, kaideden çıkan, tuhaf biçimde, ölçüsüzce büyütülmüş bir başın buluşmasında, Giacometti özellikle figürlerin incelmeleriyle ve kimi zaman aşırıya kaçan ölçek ilişkileriyle ortaya konmuş uzaktan görünen dünya algısı deneyimini sürer önümüze" (Alandete, 2015). Alandete'nin bahsetmiş olduğu bu farklı dünya algısı, Giacometti'nin başkalaşmış figürlerindeki bu bekleyiş bir masa gibi cansızdır. Sanatçının figürlerinde canlılığın gözlemlendiği tek nokta bakışlardır. Giacometti'nin figürleri izleyiciye sadece bakmakla kalmamakta, bulunduğu gerçekliğin de ötesine geçerek bize seslenmektedir. Bu durumu, Giacometti'nin Karanlık Kafalar (Dark Heads) serisindeki figürlerin bakışlarının doğrudan bize yönelişinde hissetmek mümkündür.

Giacometti'nin Karanlık Kafalar (Dark Heads) serisine ilişkin olarak J.P. Sartre (1905-1980) resimdeki figürünün "genel" ve anonim bir adamı betimlediğinden bahsetmiştir (Akt. Anna Savitskaya, 2015, <http://bit.do/eQqEW>). Giacometti, modellerini aşamalı olarak soyutlamış ve aslında bu sayede anonim bir figür yaratmıştır. Giacometti'nin Karanlık Kafalar serisi içerisinde yapmış olduğu Diego (Görsel-4) eserinde sanatçının kardeşi Diego, sıradan birisi gibi karşımızdadır. Fakat Diego figürü içinde bulunduğu durumu durmadan aktaran bir güç kaynağı gibidir. Figürün bakışları izleyicinin zihninde derin bir etki bırakmaktadır. Dolayısıyla bütün gücün hâkimi Diego figürünün başkalaşmış bakışlarıdır. Bu gücün farkında olan figür özerk alanında öylece beklemektedir.



Görsel-3: Alberto Giacometti, Karanlık Kafa, (Dark Head), 1957 - 1959, Tuval üzerine Yağlıboya, 81.4 x 65 cm, Alberto ve Annette Giacometti Vakfı, Paris



Görsel-4: Alberto Giacometti, Diego, (Diego), 1959, Tuval üzerine Yağlıboya, 61 x 49 cm, Tate Müzesi, Londra

Giacometti'nin Karanlık Kafalar (Dark Heads) serisindeki figürler tuval yüzeyinin merkezinde, incecik başları ve hantal gövdeleri ile her şeye hâkimdir. Figürün kafası sağdan ve soldan sıkıştırılmıştır. Karanlık Kafa, boyun ile aynı hizada yukarı doğru bir hareket içerisindedir. İncecik karanlık kafa, küçük gözleri ile varlığını diretmektedir. Figürler yok oluşun eşiğine gelmiştir. Figürlerin bu halini Giacometti şu şekilde açıklamıştır (Giacometti, 2015:204):

"Ama iş bunu görülebilir kılmaya gelince, bir 'başı' görülebilir kılmaya gelince... yüzü gördüğümde, en-

seyi göremiyorum, çünkü o noktadan görüldüğünde, derinlik kavramı edinmek neredeyse olanaksızdır, enseyi gördüğümde, yüzü unutuyorum! Bir defasında kendi kendime şöyle diyordum: bir kadını canlandıracağ olursam, bir kadını, çünkü geleneksel olarak en çok yapılan budur, bunu bir küp biçiminde mi canlandırmalı, uzunlamasına bir küp diyelim, bir silindir gibi, bir levha gibi, bir ip gibi? ... Kimi zaman görünüşü, evet görünüşü yakalayacağımı sanıyorum ve sonra onu yeniden yitiriyorum, baştan başlamak gerekiyor".

Bu bağlamda bakıldığında Diego figürü sonu gelmeyen bir başkalaşımın nihayete ermiş halidir. Ayrıca bu başkalaşım ile ilgili olarak Giacometti, kafaların portre olma özelliğini giderek yitirdiğini, giderek bir başka şeye yaklaştığını ve gerçek bir kişiden daha gerçek bir nitelik kazandığını belirtmiştir (Giacometti, 2015:196). Giacometti'nin figürleri portre olma özelliğinden çıkıp başka bir gerçeklik alanı yaratırken, çağdaşı ve yakın arkadaşı olan Bacon da benzer bir durumu resimlerinde gerçekleştirmiştir. Francis Bacon bu konuyla ilişkili olarak, portrede benzerliği yakalamaya ve daha ötesine gitmeye çalıştıkça görüntüyü bütünüyle kaybettiğinden söz etmektedir (Sylvester'den Akt. Fineberg, 2014:139). Üstelik Bacon, bunu yaparken Giacometti gibi fazla renge ihtiyaç duymamıştır. Hatta Bacon, bu konuyla ilgili olarak, baş resimleri serisinde renksizliğin ve koyuluğun daha dokunaklı olduğunu söylemiştir (Sylvester, 1999:12). Ayrıca Giacometti'nin Karanlık Kafalar (Dark Heads) serisindeki gibi Bacon da Isabel Rawsthorne (Görsel-5) portre serisinde başı yanlardan basık şekilde resmetmiş ve bu sayede portrenin yoğunluğunu artırmıştır. Her iki sanatçının portrelerinde bu şekilde bir çarpıtma durumu söz konusudur. Fakat Bacon, Isabel Rawsthorne'un Portresi resminde figürün başını inceltmekle kalmamış figürün gözünü, burnunu, ağızını yerinden oynatarak çarpık bir portre yaratmıştır. "Gözler, içinde buldukları durumdan, kendilerini çevreleyen şeylere boş boş bakarlar. Başlarına ne geldiğini bilmezler; acılı etkileycilikleri bu bilmezliklerinde yatar. Yüzlerin geri kalan kısımları, kendilerine ait olmayan ifadelerle çarpıtılmış durumdadır -hatta bunlar ifade bile değildir" (Berger, 2018:348). Her iki sanatçı farklı tarihlerde Isabel Rawsthorne'u defalarca resmederken kuşkusuz farklı kaygılarla resimler yapmış, ruhsal yoğunluğu figürlerinde hissettirmişlerdir. Sanatçıların bazı dönemlerde aynı modelleri resmetmelerine karşın Giacometti'nin ve Bacon'ın üslupları birbirinden farklıdır. Bu durumu Ulf Küster, Bacon'ın fotoğraflardan çalışma eğilimine bağlarken, Giacometti ile ilgili olarak da sanatçının canlı modelden vazgeçmediğinin altını çizmiştir (Küster'den Akt. Dawson, 2018, <http://bit.do/eREq6>). Dolayısıyla her iki sanatçının figürlerindeki bakışların gücü birbirlerine

yakın olsa da sanatçıların figürlerini yaratma biçimleri birbirlerinden farklılık göstermektedir. Çünkü Ponty'nin bahsettiği gibi, nesnelerin her biri bizim için bir tutumu simgelemekte, bir tutumu anımsatmakta, olumlu veya olumsuz tepkiler uyandırmaktadır. Bir insanın kendisini çevrelediği nesnelere, yeşlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunmaktadır (2014:30).



Görsel-5: Francis Bacon, Isabel Rawsthorne' un Portresi (Portrait of Isabel Rawsthorne), 1966, Tuval üzerine Yağlıboya, 81 x 68 cm, Tate Müzesi, Londra



Görsel-6: Alberto Giacometti, Stüdyodaki Isabel (Isabel in the Studio), 1949, Tuval üzerine Yağlıboya, 105 x 87 cm, Orsay Müzesi, Paris

Giacometti'nin Karanlık Kafalar serisindeki Diego (Görsel-4) resmine dönecek olursak, resimdeki figür, izleyici ile arasında bir bakış koridoru oluşturmaktadır. Aslında figürün bakışındaki güç buradan gelmektedir. Dolayısıyla asıl kontrol, imgeni kendisindedir. Nitekim Sayın'ın da bahsettiği gibi, bakışın iktidarı seyircinin değil, seyirlik nesnenin elindedir. Bakışın iktidarı, dolanımına sokulan her imgede güçlü bir biçimde varlığını sürdürür (2013:13). Bu sayede Diego, etrafındaki her şeyi bastırarak ve merkeze kendini koymaktadır. Berger, bakışın oluşturmuş olduğu bu koridor ile ilgili olarak: figürün etrafındaki hiçbir şeyin önemli olmadığını, koridorun sonuna ulaşmanın tek yolunun orada kimıldamadan durmak ve bakmak olduğunu söylemiştir (Berger, 1998:95). İşte bu noktada Diego figürü karşısında kimıldamadan durmak ve bakmak mümkündür. Bu esnada figürün bakışları zihnimize yerleşmiştir. Figürün gözleri açık bir şekilde etrafı izlemektedir. Figür, doğrudan bize bakmaktadır. Hatta Genet'a göre: "İmgenin yüzündeki bakış olanca hayatı o derece biriktirmiştir ki, yaşayacak zamanları ve yapacak bir şeyleri yoktur. Ölümün kendisi ile yüz yüze gelmiş bir ifade ile bize bakar" (Genet, 2012:41). Bu nedenle Diego çaresiz bir şekilde öylece beklemektedir. Aslında figür, bu bekleyişe mecbur bırakılmış gibidir.

Diego'nun bedeni siyah kafaya eklenmiş gibidir. Figürün bu hali tuval yüzeyine yapıştırılmış bir büstü andırmaktadır. Figürün kafası tuval yüzeyinden kendini kurtarmak için bulunduğu mekânın arka boşluğunu durmadan oymaktadır. Kafanın altından beden çekilecek olsa kafa kendi varlığına hala devam edecek gibidir. Tüm bunlara rağmen kafa güçsüz bir şekilde durmaktadır. Sanki bir vazo gibi öylece oraya bırakılmıştır. Farklı biçemlerde çizilmiş olan nesnelere, Ponty'nin ifade ettiği gibi; "... gayet iyi bildiğimiz nesnelere gibi gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze takılırlar, bakışımızı sorgularlar, kendi gizli tözlerini, maddi varoluş biçimlerini tuhafça iletirler, gözümüzün önünde adeta 'kanarlar'" (2014:59). Bu sayede resim, kendi görünümünü ortaya çıkarmaktadır. Belki de bu nedenle kafa ve gövde iki yalnızlık abidesi olarak karşımızda durmaktadır. İki ayrı yalnız parça sanki şans eseri bir araya getirilmiştir. Diego figürünün bakışı bu yalnızlığın içerisinde şaşkınlıkla etrafa bakmaktadır. Aslında asıl yalnız olan figürün başkalaşmış bakışlarıdır. Figürün bakışlarındaki yalnızlık, Giacometti'nin Köpek³ heykelini yaparken hissettiği yalnızlık duygusunu hissettirmektedir. Tıpkı oradaki gibi figürün bakışları derin bir yalnızlık içerisindedir. Bakışlar figürün yalnızlığını ele vermektedir. Figür kendi yalnızlığı içerisinde kendisini görünür kılmaktadır.

3 "Bu ben. Bir gün sokakta kendimi böyle gördüm. Köpek olarak. Her ne kadar başta, yoksullukla yalnızlığın göstergesi olması istenmişse de, bacak eğrisinin, belkemiğinin eğrisini karşıladığı düşünülürse, bu köpek sanki uyumlu bir paraf gibi çizilmiş, ancak bu paraf en yüce yalnızlık övgüsü olmuş gene" (Genet, 2012:26).

Giacometti'nin Karanlık Kafalar (Dark Heads) serisindeki figürlerin içinde bulunduğu bu yalnızlık hissi Balthus'un (1908-2001) figürlerini hatırlatmaktadır. Figürlerdeki yalnızlık hissi her iki sanatçının resimlerinde karşılaşılan bir durumdur. Giacometti'nin ve Balthus'un aynı tarihlerde yaşaması ve dış gerçekliğe olan bakış açılarındaki bazı benzerlikler dikkat çekicidir. Aynı zamanda Giacometti'nin ve Balthus'un 1930'lu yıllarda başlayan arkadaşlıkları sayesinde her iki sanatçı sanatsal anlamda birbirlerini etkilemiştir. Sanatçıların sanatsal anlamda birbirlerini etkilemelerindeki en önemli neden figürlerinin içinde bulunduğu varoluşsal durumdur. Özellikle Balthus'un Joan Miro ve Kızı Dolores (Joan Miró and His Daughter Dolore) (Görsel-7) çalışmasındaki figürlerin bakışı bu varoluşsal durumu bize yansıtmaktadır. Figürlerin bakışları izleyicisine durmadan bakmaktadır. Benzer durumu Giacometti'nin figürlerinde de görmek mümkündür.



Görsel-7: Balthus, Joan Miro ve Kızı Dolores (Joan Miró and His Daughter Dolores), 1938, Tuval üzerine Yağlıboya, 130 x 88 cm, MoMA, New York, ABD

Giacometti'nin ve Balthus'un resimlerindeki figürler kendi varoluş dünyası içerisinde yaşamaktadır. Bu durum figürün kendisi için var olması ve kendisinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmaması durumudur. Giacometti ve Balthus gibi Bacon da figürlerini bu amaç doğrultusunda yaratmıştır. Bu açıdan bakıldığında Bacon'ın resimlerindeki başkalaşmış figürler kendi varoluş kodlarını kendi içerisinde barındırmaktadır. Figürler kendi yaşam sınırları içerisinde yaşayan canlı bir organizmadır. Bu durumla ilgili olarak Gül, şu tespitte bulunmuştur: "Sanatçının figürü bir paralelyüz ya da yuvarlak ile tecrit etmesi figürün illüstratif ve naratif

bir karakter almaması içindir. Çünkü sanatçının resimlerinin ne temsil edeceği bir model ne de anlatacağı bir hikâyesi vardır" (Gül, 2012:240). Bu nedenle Bacon'ın figürleri herhangi bir dış gerçekliğin temsili değil, kendi kendisinin temsildir. Kendi kendisini temsil eden bu figürler, dış gerçekliği temsil etmediği için kimliksizdir.



Görsel-8: Francis Bacon, Oturmuş Figür (Seated Figure), 1961, Tuval üzerine Yağlı Boya, 165 x 142 cm, Tate Müzesi, Londra



Görsel-9: Henry Moore, Oturmuş Figür (Seated Figure), 1930, Mermer, h: 47 cm, Henry Moore Vakfı

Bacon'ın 1961 yılında yapmış olduğu Oturmuş Figür (Seated Figure) (Görsel-8) eserinde modelin kimliği belli değildir. Bacon, oturmuş olan figürünü başkalaştırmıştır. Francis Bacon'ın Oturmuş Figür eserindeki bu durum, Henry Moore'un Oturmuş Figür (Seated Figure) (Görsel-9) heykelini anımsatmaktadır. Tıpkı Henry Moore'un heykelindeki gibi Bacon'ın figürü de değişime uğramıştır. Kuşkusuz her iki sanatçı, farklı amaçlar doğrultusunda figürlerini yaratmışlardır. Fakat her iki figür izleyicisinin karşısına aynı amaç için dikilmiştir. Figürlerin buradaki asıl amacı, kendisinin ve izleyicisinin varlığını sorgulamaktır. Bu durum Bacon'ın yaratım sürecinin bir parçasıdır. "Bir beden görünümlü, üzerinde yapılmakta olan istemsiz lekelerin kazasına uğrar. Bedenin çarpıtılan imgesi, seyircinin (ya da ressamın) sinir sistemine doğrudan çarpar; o da bedenin görünümünü, taşıdığı lekeler yoluyla ya da lekelerin altından yeniden keşfeder" (Berger, 2018:347). Bu nedenle Bacon'ın resimlerindeki figürlerin içinde bulunduğu koşulları ve karakterini yeniden keşfetmek mümkündür. Bacon'ın Oturmuş Figür eserindeki figür zarif mobilyalar arasında resmedilmiş ve kutuya benzer bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Bu belirgin kloströfobik özellik tecrit duygusunun altını çizmektedir. Figür, çekilen sınır nedeniyle odanın içerisindeki diğer alanların hem içerisinde hem de dışarıdadır. Çerçeve ile sınırlandırılmış olan başkalaşmış figür, o alanın içine hapsedilmiştir. Hatta figürün sınırlanan alanın dışına çıkması yasaklanmış gibidir. Zaten figürün belirlenmiş alanın dışına çıkma gibi bir niyeti olmadığı da açıktır. Ayrıca figür, koltuğuna rahatça oturmakta ve bu durumun keyfini çıkarmaktadır. Bu halinden şikâyetçi olmayan Oturmuş Figür öylece beklemektedir. Figürün rahat duruşu Deleuze'un bakış açısıyla ilişkilendirilebilir: "Önemli olan figürü hareketsizliğe mahkûm etmiyor olmalarıdır; aksine figürün bulunduğu yer içerisinde ya da kendi üzerinde bir tür yol alışını, bir şeyler keşfetmesini duyulur kılmakla yükümlüdürler, Bu bir çalışma sahasıdır. Figürle onu tecrit eden yer arasındaki bir olguyu tanımlar: Olan şey şu..., yer alan şey şu... Bu şekilde tecrit edilmiş olan figür bir imgeye, bir ikonaya dönüşür" (Deleuze, 2009:13-14). Yani aslında bu durum figürü sınırlandırmamakta, aksine başkalaşmış figüre imtiyaz sağlamaktadır. Figürün imtiyaz alanı dışındaki yerler önemsizdir. Koltuklar, yerdeki halı genel olarak donuk ve cansız alanlardır. Başkalaşmış figürün etrafını sarmış olan düz alanlar aslında imgeye güç veren parçalardır. Bacon'ın başkalaşmış figürünün Deleuze'un bahsettiği gibi ikonaya dönüşmesi bu sayede gerçekleşmiştir. Belirli bir imtiyaz alanına sahip olan başkalaşmış figürün, güçlü bakışları tüm dikkatleri üzerine toplamaktadır. Bacon'ın başkalaşmış figürü imtiyazlı alan içerisinde izleyicisini sorgulayan taraftır. Aynı zamanda

Bacon'ın figürü, (sanatçısı tarafından) belirlenmiş sınırlar içinde kendisini teşhir edendir. "Teşhircilikte öznenin gözdüğü şey, ötekinde gerçekleşen şeydir. Arzunun hakiki hedefi sahnedeki kendi yerinin ötesinde zorla oraya dâhil edilen ötekindir. Teşhircilikte sadece kurbanla ilgilenilmez, ilgilenilen ona bakan bir ötekinde tanımlanan kurbandır" (Lacan, 2013:192). Dolayısıyla Bacon'ın figürü hem varlığı hem de bakışlarıyla kendisini açıkça teşhir eden ötekindir.

Bacon'ın seyredilişe davet eden figürleri, modelinin seyirlik bir nesne olarak poz vermesinden kaynaklanmaktadır. Berger, Bacon'ın resimlerindeki figürlerin teşhir duruma ilişkin olarak, figürlerin cam sandıklarda, saf renkten oluşan geniş alanlarda yalıtılmış olmalarının figürlerin seyrediliyor olmalarını engellemediğinden bahsetmiştir (Berger, 2011:36). Belki de bu nedenle Bacon'ın Oturmuş Figür eserindeki figür, hem tüm dikkatleri üzerinde toplamakta, hem de izlenmekten hoşnut bir halde köşesinde beklemektedir. Özellikle figürün sağ gözünü büyütürken dikkatlice bize odaklanması önemlidir. Figürün gözündeki bu büyüme, figürün bakışlarına olan ilgimizi arttırmıştır. Benzer anlayışı Giacometti'nin Annette'yi model alarak kullandığı resimlerinde ve büstlerinde de görmek mümkündür. Sanatçı, özellikle Annette serisinde bakışa yönelik ilgisini açıkça belli etmiştir. Bu bağlamda Giacometti, Annette portrelerinde göz dışındaki her şeyi silikleştirmiş ve gözü ön plana çıkarmıştır. Giacometti, bu konuya ilişkin olarak şöyle düşünmektedir: "Bir gözü azıcık da olsa -yaklaşık olarak- kopyalamayı başarırısam, tüm başı elde edecekmişim gibi geliyordu bana. Öte yandan, kuşkusuz öyleydi. Ne var ki bu kesinlikle olanaksız görünüyordu" (Guercio'dan Akt. Alandete, 2015). Aslında sanatçının bu mücadelesinden dolayı figürlerinin bakışları genellikle ön plandadır.

SONUÇ

Sanatçıların zihinlerinde yer alan imgeler belirli bir yorumlama biçimi ile tuval yüzeyinde görünür hale gelmektedir. Her sanatçının doğayı yorumlama biçimi birbirinden farklıdır. Özellikle modernizmle birlikte doğayı yorumlama özgürlüğüne kavuşmuş olan bazı sanatçılar, figürü ve onun başkalaşmış bakışlarını bir dönüşümün içine sokmuşlardır. Böylece her başkalaşmış figür, sanatçının kendi öz söylemi haline gelmiştir. Giacometti, yok olmanın eşliğine getirdiği figürleriyle, Bacon ise çarpık figür yapısıyla kendi söylemlerini ortaya koymuşlardır. Her iki sanatçının birbiri ile yakın dostluğu, çoğu zaman aynı modelleri kullanmaları benzer kaygılarda resimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fakat her ne kadar her iki sanatçı benzer kaygılardan yola çıkmış olsalar da dış gerçekliği görme ve yorumlama biçimleri birbirlerinden farklıdır. Bu bağlamda Giacometti, dış gerçeklikten

yola çıkarak oluşturmuş olduğu yeni gerçekliği izleyiciye yansıtılmak için büyük bir mücadelenin içerisine girmiştir. Bacon ise kimi zaman fotoğraflardan da yararlanarak başkalaştırdığı figürlerinin bakışlarını izleyicisi ile baş başa bırakmıştır. Dolayısıyla her iki sanatçı dış gerçekliğe yeni anlamlar katmışlardır. Bu doğrultuda bakıldığında, Bacon'ın bazı resimlerindeki figürler şeffaf sınırlar içerisinde var olarak imtiyazlı alanlara sahip olmuşlardır. İmtiyazlı alanda yer alan figürün böyle bir varoluş isteği yok gibidir. Fakat her şeye rağmen Bacon'ın figürleri, bakışları sayesinde izleyicisi ile iletişime geçmektedir.

Figürlerin izleyicisi ile iletişime geçme durumu, Giacometti'nin resimlerindeki figürlerde de görülmektedir. Burada hem izleyici, hem de figürler açısından karşılıklı bir sorgulama vardır. Figürlerin bakışları izleyiciyi sorgularken diğer yandan izleyici karşısındaki figür sorgulanmıştır. Bu sayede figür, kendi kendisinin farkına varmıştır. Nesnelere içerisinden kendisini sıyrılmış olan figürler bu sayede özgürleşmiştir. Fakat bir başka açıdan düşünüldüğünde figürler, özgürleşirken yalnızlaşmış ve var olmuşlardır. Figürler, varoluş sürecinin her aşamasını yaşamış varlıklardır.

Giacometti'nin ve Bacon'ın başkalaşmış figürlerinin bakışları her defasında olası anlamlar üretmektedir. Bu amaç doğrultusunda yazıda, Giacometti'nin ve Bacon'ın figürlerindeki bakışların olası yeni anlamları ortaya koyulmuş ve çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çözümlenmeler, her iki sanatçının dış gerçekliğe olan bakış açısını figürlerin bakışları üzerinden görebilmeyi sağlamıştır. Bu durum, sanatçıların gerçekliğe daha farklı bakış açısıyla bakabilmesine ve yorumlayabilmesine imkân sağlamıştır. Her ne kadar Giacometti'nin ve Bacon'ın dış gerçekliği resmetme yöntemi birbirinden farklı olsa da figürlerin bakışları benzer varoluş kodlarını çözmemize yardımcı olmuştur. Dolayısıyla Giacometti'nin ve Bacon'ın figürlerindeki bakışlar, olası yeni anlam boşlukları ile doldurulmuş ve resimlerdeki figürlerin bakışlarına daha farklı bakmamızı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Alandete, C. (2015). *Alberto Giacometti Sergi Kataloğu*. 'Alberto Giacometti. Uzaktan'. İstanbul: Pera Müzesi
- Berger, J. (1998). *Şiirin Saati*. (Gönül Çapan, Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Berger, J. (2008). *Görme Biçimleri*. (Yurdanur Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Berger, J. (2011). *O Ana Adanmış*. (Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Berger, J. (2018). *Portreler*. (Beril Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*. (Can Batukan, Ece Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Dawson, A. (2018). *Bacon And Giacometti Go Head To Head In Show At Fondation Beyeler*. The Art Newspaper. <http://bit.do/eREq6>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Simber Atay-Eskier, Göral Erinç Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Genet, J. (2012). *Giacometti'nin Atölyesi*. (Hür Yumer, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Giacometti, A. (2015). *Yazılar*. (Aykut Derman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gül, E. (2012). *Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Eserlerindeki Mekân Anlayışı*. Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi)
- Kafka, F. (2013). *Değişim*. (Kamuran Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Köse, O., Köse, A. (2009). Bir Düşünür-Bir Kavram, Üç Resim-Bir Ressam ve Bir İmge: Kötü. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. 2(3). 1-20.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Nilüfer Erdem, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mehmet, Y. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ponty, M., M. (2012). *Göz ve Tin*. (Ahmet Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ponty, M., M. (2014). *Algılanan Dünya*. (Ömer Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Savitskaya, A. (2015). *Giacometti's Portraits are About the Interrogation of Appearance / Interviews with Paul Moorhouse*. <http://bit.do/eQqEW>
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sylvester, D. (1999). *Interviews with Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson Inc.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. Remzi Kitapevi: İstanbul.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel-1: Alberto Giacometti (1901-1966) ve Francis Bacon (1909-1992), 1965, Tate Müzesi, Londra, <http://bit.do/eWjP7> adresinden 07.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel-2: Alberto Giacometti (1901-1966) ve Francis Bacon (1909-1992) sergisi, 29 Nisan-2 Eylül 2018, Beyeler Vakfı, Basel, <http://bit.do/eWjRu> adresinden 08.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel-3: Alberto Giacometti, *Karanlık Kafa, (Dark Head)*, 1957 - 1959, Tuval üzerine Yağlıboya, 81.4 x 65 cm, Alberto ve Annette Giacometti Vakfı, Paris, <http://bit.do/eWjSC> adresinden 10.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel-4: Alberto Giacometti, *Diego, (Diego)*, 1959, Tuval üzerine Yağlıboya, 61 x 49 cm, Tate Müzesi, Londra, <http://bit.do/eWjSV> adresinden 10.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel-5: *Francis Bacon, Isabel Rawsthorne' un Portresi (Portrait of Isabel Rawsthorne)*, 1966, Tuval üzerine Yağlıboya, 81 x 68 cm, Tate Müzesi, Londra, <http://bit.do/eWjTm> adresinden 10.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel-6: Alberto Giacometti, *Stüdyodaki Isabel (Isabel in the Studio)*, 1949, Tuval üzerine Yağlıboya, 105 x 87 cm, Orsay Müzesi, Paris, <http://bit.do/eWjTA> adresinden 15.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel-7: Balthus, *Joan Miro ve Kızı Dolores (Joan Miró and His Daughter Dolores)*, 1938, Tuval üzerine Yağlıboya, 130 x 88 cm, MoMA, New York, ABD, <http://bit.do/eWjTQ> adresinden 28.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel-8: Francis Bacon, *Oturmuş Figür (Seated Figure)*, 1961, Tuval üzerine Yağlı Boya, 165 x 142 cm, Tate Müzesi, Londra, <http://bit.do/eWjTY> adresinden 28.11.2019 tarihinde alınmıştır.

Görsel-9: Henry Moore, *Oturmuş Figür (Seated Figure)*, 1930, Mermer, h: 47 cm, Henry Moore Vakfı, <http://bit.do/eWjUy> adresinden 28.11.2019 tarihinde alınmıştır.

EMPRESYONİZM, KÜBİZM, SÜRREALİZM VE EKSPRESYONİZMDE TARZ OLARAK SOYU TLAMA¹

ABSTRACTION IN STYLE IN IMPRESIONISM, CUBISM, SURREALISM AND EXPRESSIONISM FIGUR INTERPRETATIONS

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Resim Bölümü
yüksel.gogebakan@inonu.edu.tr
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-1144-1744>

Esranur KILINÇ

İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
Resim Bölümü
kilinc.esranur@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8893-0816>

Atıf/To cite this article : Göğebakan, Y, Kılınç, E. (2020). Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmde Tarz Olarak Soyutlama. Sanat Dergisi, (35), 19-31
Derleme Makale/Review Article

Öz

Bu çalışma; Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmde resimsel anlamda tarz olarak soyutlama evresine geçişi konu almıştır. Bu çalışma, nitel araştırma modeli tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Yapılan çalışma ile bağlantılı kaynaklar taranarak konunun desteklenmesi sağlanmıştır. Böylece araştırmanın yöntemi alan yazı taraması biçimindedir. Çalışmanın amacı, sanatçılar için en büyük ilham kaynağı olan doğayı sanat eserlerine direkt olarak aktardıkları dönemden eserlerinde soyutlama yaparak doğayı deforme ve stilize ettikleri dönemin aşamalarını incelemek olmuştur. Bu geçiş evresi, Orta Çağ'ın sona ermesiyle ve Rönesans döneminin başlangıcıyla birlikte olmuştur. Ardından Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizm gibi akımların ortaya çıkması ile birlikte sanatçının resimsel ifade biçimi daha çok bireyselleşmeye başlayarak özgün bir yorum kazanmıştır.

Bu çalışma ile sanatçıyı, resimsel ifade biçimi olarak soyutlamaya iten gücün, doğanın ötesinde sanatçının düşsel algısı olduğu düşüncesi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu çalışmada soyutlamanın, doğa ile düş nesnesi arasındaki farklılıkların görüntüye bürünmüş hali olduğu düşüncesi ve doğanın gerçekliği ile sanatçının içsel gerçekliği arasındaki çatışmanın ürünü olduğu yargısı öne sürülmektedir. Araştırmalar çerçevesinde ulaşılan sonuç, Empresyonist, Kübist, Sürrealist ve Ekspresyonist sanatçıların sanat eseri üretirken dış gerçekliği kendi iç gerçekliğine dönüştürdüğüdür. Buna bağlı olarak sanatçı, zaman içerisinde doğanın kendisine sunduğu alışılmış ve sıradan görüntüden uzaklaşarak doğadan aldığı ilham ile kendi düş dünyasında kurguladığı görüntüyü sanat eserine yansıtma gayreti gütmektedir. Böylelikle eserlerine yansıttığı dış dünyaya ait nesne oluşumlarını soyutlama yaparak yeniden anlamlandırmaya çalışır.

Anahtar kelimeler: Soyutlama, Resim Sanatı, Sanatsal Tavir.

Abstract

This work; in pictorialism and style in Impressionism, Cubism, Surrealism and Expressionism, the subject is the transition to abstraction. This study was developed by using qualitative research model technique. Resources related to the study were scanned to support the subject. Thus, the method of the research is in the form of field text scanning. The aim of the study was to examine the stages of the period in which they deformed and stylized nature by abstraction in their works from the period in which they transferred nature directly to the works of art, which is the greatest source of inspiration for the artists. This transitional phase coincided with the end of the Middle Ages and the beginning of the Renaissance. Then, with the emergence of movements such as Impressionism, Cubism, Surrealism and Expressionism, the artist's artistic expression became more individualized and gained an original interpretation.

With this study, it is tried to put forward the idea that the power that pushes the artist to abstract as a form of pictorial expression is the imaginary perception of the artist beyond nature. In this study, it is argued that abstraction is the product of the conflict between the reality of nature and the artist's inner reality. The result of the research is that Impressionist, Cubist, Surrealist and Expressionist artists transform the external reality into their own inner reality while producing works of art. As a result of this, the artist strives to reflect the image he has created in his dream world to the work of art by getting away from the ordinary and ordinary image that nature presents to him in time. In this way, he tries to re-interpret the object formations of the outer world by abstraction.

Key words: Abstraction, Painting Art, Artistic Attitude.

¹-Bu çalışma, Prof. Dr. Yüksel Göğebakan'ın danışmanlığında yürütülen Esranur Kılınç'a ait "Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Psikodinamik Yaklaşımların İmgelem Yoluyla Gerçeküstü Resimsel Anlamlandırmaları" isimli yüksek lisans tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

GİRİŞ

Soyluların veya din adamlarının sanatçıları desteklediği dönemlerde sanata dair estetik değerlerin birçoğu soyluların önerdiği dinsel konulara yönelik olmuştur. O dönemdeki sanatçılar, sanat eserlerini genellikle kendilerinden istenen şekilde gerçekleştirmiştir.

Sanatçı, Orta Çağ'ın sona ermesiyle ve Rönesans döneminin başlangıcıyla birlikte bireyselleşmeye başlamıştır. "Rönesans" terimi "yeniden doğuş" anlamına gelir ve antik Yunan-Roma kültürlerinin entelektüel ve sanatsal hazinelerine duyulan ilginin dirilişini ifade eder (Farthing, 2012: 150). Bu dönem, onlar için yeni bir sanat yaklaşımının ortaya çıkmasına katkı sağlayıp toplumun sanatçılar üzerindeki etkisinin azalmasına neden olmuştur. Günlük konuları pek fazla resmetmeyen Rönesans dönemi sanatçıları, eserlerinde daha çok din ve mitoloji konularını işlemekteydiler (Resim 1).



Resim 1. Sandro Botticelli, "İlkbahar", Pano Üzerine Tempera, 203x314 cm, 1480-82, Uffizi Müzesi, Floransa.

Romantizmle başlayan süreç Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Soyut Sanat, Konstruktivizm Sürrealizm, Ekspresyonizm, Pop Art, Kavramsal Sanat gibi akımlarla devam etmiştir. Sanatçıların dış dünyalarına getirilen sınırlılıklar tamamen ortadan kaldırılarak, onun içsel dünyası sanat eserlerine dâhil edilmiştir. Daha sonra ortaya çıkan birçok eğilim, nesnelci ve öznelci idealist anlayışlardaki bakışın (nesneye ait) görüntüsünü irdeleyen ve eleştiren bir tavır gösterir (Özşen, 2013: 33). Sanatçılar, sıradanlığın ötesinde yepyeni bir düşünce oluşturarak, eserlerinde dış dünyayı olduğu gibi yansıtma kaygısından uzaklaşmışlar, kendi içsel yorumlarını esere yansıtarak biricik yapıtlar ortaya koymuşlardır. Böylece sanat, simgeler aracılığıyla duygu ve düşünceleri, imge ve değerleri aktarmada önemli bir işlev üstlenmiştir (Göçebakan, 2011: 88). Bu durum bir başkaldırı olup modern sanatın doğuşu olarak kabul edilmektedir. Soyutlamaya giden bu süreçte, sanatçının eserlerinde bilinçaltının yansımaları belirginleşmiş ve mantık geri plana atılmıştır.

1. MATERYAL VE YÖNTEM

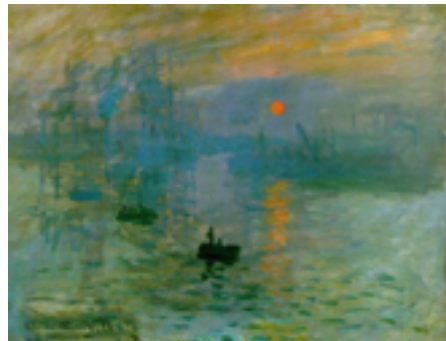
"Doğa Taklitçiliğinden Soyutlamaya" isimli bu çalışma, nitel araştırma modeli tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Yapılan çalışma ile bağlantılı kaynaklar taranarak konunun desteklenmesi sağlanmıştır. Araştırma literatür taramasından elde edilen verilerden yola çıkılarak bir bütünlük içerisinde sentezlenmiştir. Böylece araştırmanın yöntemi alan yazı taraması biçimindedir.

2. BULGULAR

2.1. Nesnelere İzlenimci Tavrı: Empresyonizm

Rönesans'tan beri süregelen Natüralist sanat, XIX. yüzyılda Empresyonizm'in açık hava ressamlığıyla son aşamasına varmıştı (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011: 19). Bütün sanat dallarını etkileyen, sanatçının kendi duyum ve izlenimlerini yansıttığı bu sanat akımı, 1870'lerde Fransa'da ortaya çıkmıştır. Sanatçının izleyen göz olmaktan uzaklaşıp 'özne' olmaya yönelmesiyle, nesnel bilginin peşinde değil, gerçeğin 'öte' yüzünü arayan özne olma sürecini barındıran bir süreçtir (Kahraman, 2005: 52). Bu yıllarda Empresyonist resimler ilk kez Paris'te sergilenmiştir. Boyanın lekesele dokunuşları ile uygulanıyor olmasından kaynaklı bitmemiş gibi görünmesi sebebi ile tepki toplanmış, aşağılanmıştır. Bu yaklaşım, başlarda her ne kadar yadırgansa da zaman içinde sanatçılar tarafından kabullenilmiştir.

"Empresyonist" (izlenimci) terimi ilk ortaya çıktığı dönemde aslında aşağılayıcı bir anlam taşıyordu. Eleştirmen Louis Leroy (1812-85), Claude Monet'nin (1840-1926) yaptığı "İzlenim, Gün Doğumu" (Resim 2) isimli deniz manzarası için şu yorumda bulundu: "En ham haldeki bir duvar kâğıdı deseni bile bu deniz manzarasından daha tamamlanmış ve bitmiştir." Leroy, iğneleyici makalesine "Empresyonistlerin Sergisi" ismini verdi ve böylece "Empresyonizm" sözcüğüne kötü bir anlam yüklemiş oldu (Farthing, 2012: 316).r ile uygulanıyor olmasından kaynaklı bitmemiş gibi görünmesi sebebi ile tepki toplanmış, aşağılanmıştır. Bu yaklaşım, başlarda her ne kadar yadırgansa da zaman içinde sanatçılar tarafından kabullenilmiştir.



Resim 2. Monet, "İzlenim, Gün Doğumu", Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm, 1872, Marmottan Monet Müzesi, Paris, Fransa.



Resim 3. Edgar Degas, "Bale Sınıfı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x75 cm, 1871-1874, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Edgar Degas'ın (1834-1917) "Bale Sınıfı" isimli eseri (Resim 3), 1874'te açılan ilk empresyonist sergide sergilenmiştir. Çalışmalarının çoğunda Paris Operası'ndaki baletleri konu almış olan Degas, onların sahne üzerindeki veya provadaki hallerini resmetmiştir. Edgar Degas, "Güzel dokuların resmini yapmak ve hareketi çizgiyle aktarmak için dansçıları kullanıyorum" diyerek dansçıların hareketlerini kendi çalışmalarında bir ritim olarak kullandığını söylemiştir (Farthing, 2012: 320).

Empresyoizm ile gelen nesne yorumlaması, varlığa yeni bir yaklaşım kazandırmıştır. Kendinden önce gelen akımların objeyi ele alış biçimini kendi görme biçimi ile yıkılmış olan empresyonist sanatçılar; ışığa, renge ve ana farklı nitelikler yükleyerek sanat eserine yansıtılmışlardır.

Empresyonist sanatçılar üzerinde yeni bulunmuş bir teknik olarak fotoğraf sanatı, modern görüntüyü saptama açısından önemli rol oynamıştır ve hızla gelen anı-ışığı yakalayan enstantane çekim gibi fotoğraf teknikleri, sanatçılara resimlerinde de aynı şeyi yapma düşüncesini getirmiştir (Perdahcı, 1999: 55). Bu anlık etkiler, sanatçıları objeye yaklaşım aşamasında etkisi altına almış ve bakış açılarına yön vermiştir. Işığın titreyimli etkilerini ve sayısız dans eden renk lekelerini daha önceden sezinleyen hem çok eskiden hem de yakın geçmişten birçok sanatçı vardır (Perdahcı, 1999: 55).

Perdahcı (1999: 55), "Doğa ile bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşarak teknoloji çağının getirdiği olanaklarla bu özgürlüğü sonuna değin 'Parçalanmış ışığı toplama peşinde' kullanır. Zaten 'Işık' Empresyonizm ile birlikte sanatçı tarafından bir amaç olarak ele alınmaya başlanmıştır" diyerek Empresyonizm'de ışığın resmin aracı değil de amacı olduğunu vurgulamıştır.

2.2. Nesnenin Boyutsal Betimi: Kübizm

Fotoğrafın gelişim göstererek görüntünün dünyaya yayılması sonucu, her alanda olduğu gibi resim alanında da tarz değişiklikleri olmuştur. XX. yüzyılın başlarında gün yüzüne çıkan Kübizm, kendinden önce gelen sanat akımlarının ardından yeni bir biçim dili ile ortaya çıkmıştır. Bu nedenle sanat tarihinde Kübizm, kırılma noktası olarak algılanmaktadır. Bu akımın öncüleri, Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque (1882-1963)'dir.

Natüralizm geleneği içinde sanatın olanakları, gerçeği yansıtmaktan öteye geçemiyordu. Sanatın, büyük toplumlara yaşam alanı açacak olan yeni bir dünyanın kurulmasına katılabilmesi için, Natüralizm geleneğinin yıkılması ve yeni bir biçim-dilin yaratılması gerekiyordu. Sanat alanında bu büyük devrim 1910'larda Kübizm'le başlıyor ve onu izleyen soyut sanatla tamamlanıyor. Braque, Picasso, Rus ve Hollandalı Konstruktivistler bu devrimin öncüleridir. Mondrian'ın denge ve oran araştırmaları ve Maleviç'in "nesnesiz-sanat" denemeleriyle natüralist sanatın son kalıntıları da temizlenmiş ve endüstri dünyasını biçimlendirecek olan evrensel bir sanat dili yaratılmıştır (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2011: 9).

Kübizm, Empresyonizm'e tepki olarak doğmuştur. Bu durum, eski düzene ayak uydurmayarak, bambaşka bir düşünce ile ortaya koydukları eserlerden anlaşılabilir. Kübizm, sanat tarihine XX. yüzyılın ilk avangard bakış açısını getirmiştir (Kaplıanoğlu, 2008: 24). Sanatçıların nesneye yaklaşımları ve bakış açıları tamamen değişmiş, o güne kadar gelen geleneksel tavır ortadan kalkmıştır.



Resim 4. Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 244x234 cm, 1907, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

Picasso'nun 1907 yılında yaptığı "Avignonlu Kızlar" (Resim 4) isimli çalışma, dönemin ilk kübist resmi olarak bilinmektedir. Sanatçı, Barselona'nın Calle Avinyo'da bulunan bir genelevde çalışan kadınları resmine konu etmiştir. Şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire (1880-1918), Andre Derain (1880-1954), Georges Braque (1882-1963) ve Henri Matisse (1869-1954) resmi ilk görmeye geldiklerinde, Picasso'nun bu çalışmasını yadsımışlar ve "bir tür şaka" olduğunu düşünmüşlerdir (Farthing, 2012: 388). Bu resim, sanat dünyasına bambaşka bir bakış açısı getirerek Kübizm'i şekillendiren bir yapıt niteliğini taşımaktadır. Başta birçok eleştiri olsa da "Avignonlu Kızlar", XX. yüzyılda inşa edilen tüm sanat akımlarını etkileyen bir yapıt olmuştur.

Resimdeki geometrik formların çalışmanın tamamında hâkim olması, arka planın derinlik algısından uzak bir şekilde ifade edilmesi, olağan perspektifin yıkıcı görüntüsü, yüzleri Afrika masklarını anımsatan köşeli hatlara sahip çıplak figürlerin rahatsız edici ifadeleri ve duruş şekilleri, izleyiciyi olumsuz tepki vermeye itmiştir. Resim, renk çeşitliliğinden ziyade birkaç rengin versiyonlarından meydana gelmiş, keskin formların ön plana çıkmasını sağlamak adına belirgin çizgilerle tamamlanmıştır. Hacmin gerçekçi halinden hayli uzak olan formların yapısı, çeşitli geometrik şekiller ve fırça darbeleriyle çarpıcı bir hal almakla birlikte dışavurumcu bir etki yaratmıştır.

Yapıtın enerjik fırça darbeleri ile pekiştirilen gizli bir cinsel anlamı ve akışının olduğunu ifade eden Farthing (2012:392), Picasso'nun daha önceki yapıtlarıyla ve sanat tarihiyle bağı olmayan bu resminin, XX. yüzyıl sanatının çoğunda görülen "parçalama" yaklaşımının ve kolaj gibi yeni tekniklerin ön bildirimi niteliğinde olduğunu söylemiştir.



Resim 5. Georges Braque, "L'Estaque'da Evler", Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x60 cm, 1908, Kunstmuseum, Basel, İsviçre.

Kübizm, XX. yüzyılın ilk yirmi yıllık diliminde Picasso ve üslubu kısa sürede benimseyip kullanmaya başlayan Braque tarafından Paris'te geliştirildi. Her iki ressam da Fransız Post-Empresyonistlerinden Paul Cezanne'ın son derece albenili buldukları düz ve soyut geç dönem eserlerinden etkilenmişlerdi (Resim 5) (Farthing, 2012: 388). Cezanne, Picasso ve Braque'den çok önce silindirik, küre ve koni gibi geometrik formları resimlerinde kullanıyordu..



Resim 6. Paul Cezanne, "Sainte-Victorie Dağı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x92cm, 1895, Barnes Vakfı, Philadelphia, ABD.

Kübizm'in gelişmesinde Picasso ve Braque'a esin kaynağı olan Cezanne, resimsel perspektifi ortadan kaldırarak, resimde kullandığı ifade biçimini geometriye ederek Kübizm'in mantığına öncü olmuştur (Resim 6). Cezanne'in bu etkilerinden sonra bazı ressamlar, resimlerinde geometrik yapıları ön plana çıkarıp perspektifi ortadan kaldırarak ve bir nesneyi farklı bakış noktaları ile birlikte resmederek "Kübizm" adı altında toplanmışlardır.

Cezanne, dış dünyanın nasıl kavranması gerektiğini, öğrencisi Emile Bernard'a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme ve düşünme mantığını belirleyen şu sözlerle anlatır: Emile Bernard'a, Aix-en-Provence, 15 Nisan 1904. Doğayı; silindirik, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir objenin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün. Doğanın, nesnelere küplere, silindirik ve konilere göre ele alınması da, doğanın, görünen bir dünya, duyuşsal bir dünya olmaktan çıkarılıp, düşünülen bir doğa haline getirilmesini ifade eder (Tunalı, 2013: 123).

John Berger (2003: 60), Kübist devrimin hazırlıklarının XIX. yüzyılda iki sanatçı tarafından yapıldığını belirterek, bunlardan ilkinin Gustave Courbet (1819-1877), ikincisinin ise Paul Cezanne (1839-1906) olduğunu ifade etmektedir. Berger, Courbet'nin, maddeciliğiyle, Cezanne'ın doğaya bakma sürecini diyalektik açıdan görmesiyle ressamların doğaya yaklaşım vurgusunu değiştirmiş olduğunu

düşünmektedir. Apollinaire, Cezanne'ın resimlerinin bir kısmının Kübizm'in öncüsü olabileceğini fakat yeni ressamların babası olarak Courbet'yi gördüğünü söyler.

Kübizm'in gelişiminde katkısı bulunan en önemli ressamlardan biri olan Picasso, bu akım ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Doğrusunu söylemek gerekirse, kübizmi yapıyorduk yapmasına da, keşke ne olduğunu bilebilseydik! Gerçekten, neyin nesil olduğunu kimse bilmiyordu. Biz bilseydik herkes, bilmiş olurdu. Einstein bile bilmiyordu. Keşfetme koşulları dışımızdadır. Buna rağmen - ne acıdır ki sadece bildiğimizi bulabiliriz. Kübizm bir sabır işidir, üstelik oldukça karmaşıktır. Böyle bir işi meydana getirmek için binlerce işçiye gerek vardır. İşte, asıl hikâye budur (Ashton, 2001: 85).

Bunun üzerine Ashton (2001: 84), ilk başta ne yaptığının çokta farkında değilmiş gibi atılan adımların sonucunda durumun gittikçe bilimsel bir hal aldığını ve teknik farklılıkları, yüzey değişikliklerinin olduğunu, kolajın tuvalde yer edindiğini söylemiştir (Resim 7-8).



Resim 7. Juan Gris, "Gitarlı Natürmort", Kolaj, 66x100,3 cm, 1913, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD.



Resim 8. Pablo Picasso, "Meyveler, Keman ve Cam", Kolaj, 64,8x49,5 cm, 1913, Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.

Kübizm, doğal bir nesneden yola çıkarsa da, sanatçının görme biçimine önem vermesi açısından bilinçaltı etkiler taşımaktadır. Nesnelere yüklenen anlamlarda sanatçının düşsel izleri vardır. Bu akımın gelişmesi ile doğal ve geleneksel formlar gittikçe kaybolmaya, yalnızca doğaya ait olmaya başlamıştır. Sanatçılar yaratım sürecinde temsile başvurmaksızın sanat eserleri oluşturmuşlardır. Nesnelere kendi görüntü ve anlamları ile tatmin olmayan sanatçı, Kübizm ile içsel duygularını dışa vurma gayreti içine girmiş, sanatına nesnelere dair kendi biçimlendirdiği anlamları soyutlama yaparak yansıtmıştır. Böylece nesnelere sanatçıları değil, sanatçılar nesnelere şekillendirmeye başlamıştır.



Resim 9. Pablo Picasso, "Ağlayan Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x49 cm, 1937, Tate Galerisi, Liverpool, Birleşik Krallık.

"Bilinçdışı" dediğimiz zaman, akla ilk gelen akım, içsel sürecin önemli olduğu ekspresyonizm olsa da, biraz irdelediğimizde 20. yüzyıla adını altın harflerle yazmış Kübizm'in de bilinçdışına yer verdiğini görürüz. Bu konuda örnek verilecek olursa; Picasso'nun "Ağlayan Kadın" adlı portresi, kübizm kurallarını taşımakla birlikte, dışavurumcu fırça sürüşüne de yer vermiştir. Tam bu noktada resim, usun ötesine geçerek, fırçaların hırçınlığıyla dışavurumun tam da içinde bulur kendini ve resim artık sadece aklın değil, aynı zamanda bilinçdışının bir ürünü de olur. Picasso'nun bu portresi, Kübizm değerlerini taşımakla birlikte, fırçaların hissettirdiği dışavurum, portrenin iç gerçekliğini en keskin şekilde açığa çıkarmaktadır. Bu da bize iç ve dış gerçekliğin aynı eserde barınabileceğini gösterir (Karaca, 2010: 61).

Picasso, bu eserinde (Resim 9) acı duygusunu yansıtırken, İspanyol İç Savaşı'nın yıkıcı tesirlerini dolaysız bir biçimde resmetmek yerine, kendi içsel dünyasındaki ifadelerini kadın figürü üzerinde dışa vurmak istemiştir. Bunu yaparken hem Kübizm'in belirli kurallarını taşımış hem de dışavurumcu bir tavır sergilemiştir.



Resim 10. Pablo Picasso, "Guernica", Tuval Üzerine Yağlıboya, 349,3x776,6 cm, 1937, Kraliçe Sofia Ulusal Sanat Müzesi, Madrid.

Picasso, "Guernica" (Resim 10) isimli eserini de "Ağlayan Kadın" resminde olduğu gibi İspanyol İç Savaşı'nın etkisinde kalarak ve o savaşa içgüdüsel bir tepki olarak yapmıştır. Savaşın ve dönemin yıkıcı etkilerinin izlerini taşıyan bu eser, o savaşın dehşet verici atmosferine tanıklık etmektedir. Hükümetin isteği üzerine Paris'teki uluslararası bir sergi için yapılan bu çalışmanın tamamı grinin tonlarıyla oluşmuş ve Kübizm'in izlerini taşıyan geometrik formlarla resmedilmiştir.

2.3. Bilinçaltının Estetik Dili: Sürrealizm

1920'de Paris'te doğan Sürrealizm, sanatçının zihninde tasarladığı imgelemine doğrudan doğruya dışa vuran bir sanat akımı olması nedeniyle yüzyılın önemli hareketlerinden biri olmuştur. Salvador Dali (1904-1989), Max Ernst (1891-1976) (Resim 11), Andre Masson (1896-1987), bu akımın öncülerindendir.



Resim 11. Max Ernst, "İlk Başta Sözcüğü Temizle", Tuval Üzerine Yağlıboya, Kuzey Rhine Westphalia Koleksiyonu Dusseldorf, Almanya.

Sürrealist sanatçılar, iç dünyaya ait olarak ve dış dünya gerçekliğini reddederek, mantığın sanat ile ayrıştırdığı bir noktada sanat eserlerini üretirler. Psikanalist Sigmund Freud'un bilinçdışı teorisinden esinlenen Gerçeküstücüler, yaratım sürecinde akıl ve mantığa bağlı kalmadan hareket etmeyi arzu ederler, bunun için de düşlerden, içgüdüsel davranışı uyarıcı dürtülerden, özellikle de bilinçdışı dünyasının kolay anlaşılmasız fakat özü barındıran doğasından coşkulu devinimlerle faydalanmaya çabalarlar (Resim 12) (Büyükkaya, 2014: 21).



Resim 12. Andre Masson, "Gradiva (Gradiva'nın Metamorfozu)", Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x130 cm, 1939, Centre Pompidou, Paris, Fransa.

Sürrealist eserler, sanatçıların bilinçaltının görüntüleridir. Sanatçı, bilinçaltını farkında olmadan sanatına yansıtırken dış dünya nesnelerini dış dünyaya ait olmaksızın kendi dünyalarındaki anlamlandırmaları ile ele alır. Mantık ve iradenin devre dışı olduğu bu akımda, sanatçıların eserlerinde kullandıkları imgelerden yola çıkılarak onların bilinç ötesi mekanizmalara ulaşılabilirliği diğer akımlara nazaran daha belirgindir.



Resim 13. Salvador Dali, "Belleğin Sürekliliği", Tuval Üzerine Yağlıboya, 24x33 cm, 1931, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.

Sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan “Belleğin Sürekliliği” (Resim 13) isimli çalışmada Dali, zihninde tasarladığı dünyayı soyutlama yaparak ikna edici bir yorum ile izleyiciye sunmuştur. Resimde, nesnelere çeşitli dönüşümlere uğrayarak mantık dışı bir şekilde kurgulanmıştır. Bu kurguda dikkatleri üzerine toplayan cep saatleri, resmin en güçlü nesnesi niteliği taşır. Farklı saat dilimlerini gösteren cep saatlerinin eriyip, yer çekimi ile kendini tıpkı bir kumaş gibi yere bırakması, o nesneye yumuşak bir doku hissi vermiştir. 1920’de yayımlanan ve yerçekimin etkisi ile zamanın nasıl büküldüğünü anlatan, Einstein’ın yazdığı “Genel İzafiyet Teoremi” adlı makale karşısında hayrete düşmüştür ve bu durumda şu soruyu sormak onun için son derece mantıklıdır: “Zaman bükülüyorsa saatler neden bükülmesin?” (Farthing, 2012: 430).

Metal saatlerin ve içlerindeki hassas mekanizmanın gevşeyip eriyebileceği fikrini öne süren Dali, gerçek dünyayı algılama şeklimize adeta meydan okumuş, zaman kavramının doğasına ilişkin yeni bir yorum getirmiştir (Farthing, 2012: 430). Dali, zamanın kendisinde bıraktığı psikolojik etkiyi ve imgelemine açık bir şekilde resimsel ifadeler ile yansıtmıştır. Ayrıca Farthing, saatlerin hepsi farklı anlarda durmuş olsa da, ölümün herkesi beklediği gerçeğine gönderme yapıldığını ifade eder.



Resim 14. Salvador Dali, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş Öngörüsü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x99 cm, 1936, Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.

Dali, “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş Öngörüsü” isimli resmi (Resim 14) İspanya İç Savaşı’ndan altı ay önce yapmıştır. Fakat sonradan ismini “İç Savaş Öngörüsü” koymuştur. Savaşın habercisi olduğuna dair bir hava taşıyan bu resimdeki soyutlama yaptığı fantastik figürün, ayakları ve kolları haşlanmış fasulye formuyla yapılandırılmıştır. Bu resimde, bulunduğu mekâna nazaran büyük bir yer kaplayan ve kendi kendini boş-

maya çalışan bir figür betimlemesi yapılmıştır. Figürde hem kendini boğan hem de boşulmaktan kurtulmaya çalışan bir hareket vardır. Bu çatışma, çalışmaya izleyiciyi düşündüren gizemli bir hava katmış ve Dali’nin o dönemdeki çatışmasını açık bir şekilde ortaya çıkarmıştır.



Resim 15. Salvador Dali, “Bulutlarda Savaş”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, 1974, Reina Sofia Ulusal Sanat Merkezi Müzesi, Madrid, İspanya.

Eserlerinde dış dünya nesnelere ait olmadıkları yerlerde ve düşsel mekânlarda resmederek izleyicide farklı etkiler yaratan Dali, “Bulutlarda Savaş” adlı resminde (Resim 15) sağ köşede oturan figürün bulutlar üzerinde olan savaşları seyre daldığı görülmektedir. Dali, resimlerinde bazı uğraşları eleştirel ve alaycı bir tavır ile gerçeküstü bir anlatımla aktarmaktadır. Bu resim de ona örnek teşkil eder niteliktedir.



Resim 16. Salvador Dali, “Yanan Zürafa”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x27 cm, 1937, Sanat Müzesi, Basel, İsviçre.

“Yanan Zürafa” (Resim 16) isimli eser, Dalı'nın yine İspanyol İç Savaşı'nın kendinde bıraktığı etkileri yansıtan bir eserdir. Resimde iki tane kadın figür var olup bu iki figürün arkasında resme yatay şekilde yerleştirilmiş iskelet formunu anımsatan ve figürü destekleyen ifadeler vardır. Bu ifadeler, toplumun aksayan ve eksik yönleri olarak ele alınabilir. Önde duran figürün göğsünde ve bacağının üzerinde açılan çekmeceler, resmin en dikkat çekici kısmıdır. Açılan çekmecelerin, kişilerin bilincinin gerisinde gizlediği duygu ve düşünceleri, psikanalizi imgelediği düşünülmektedir. Dalı, resimlerinde sıkça insan vücudunda yerleştirilmiş çekmece imgesini insan ve bilinçaltı anlamlandırması ile ele almış bu imgeleri kullanarak psikanalize verdiği önemi resimsel anlatımı ile vurgulamıştır.

Salvador Dalı, bir zamanlar şu yorumu yapmıştır: “Resim konusunda tüm arzum, mantıksızlığın somut imgelerine mülak olanın yayılmacı öfkesiyle birer cisim verebilmektir.” Dalı, kurgusal bir endişe ve sıkıntı üretiyordu. Kendisini sık sık ölü böceklerle ve kirpilerle korkutarak hayal ettikleri ile gerçeklik arasındaki farkı muğlaştırmaya çalışıyordu. İçinde bulunduğu paronoid ruh hali sayesinde hayal gücünün dizginlerini bırakacağına ve gerçek nesnelere dayanan farklı yorumlara açık imgeler yaratabileceğine inanıyordu (Farthing, 2012: 430).

Sürrealizmle birlikte bilinçdışının açıkça tek ilham kaynağı olarak görülmeye başlamasıyla, bilinçdışı kavrayış ile bilinçli algı arasındaki ayırım yaratıcı bir biçimde ortadan kalkmıştır (Kuspit, 2010: 116). Kuspit (2010:116), rüyanın içinde her ikisinden de unsurların olduğunu, bu nedenle rüya, imge ve düşünceleri görünüşte rastlantısal bir biçimde birbirleriyle bağdaştırdığından, Freud'un ifadesiyle, bilinçdışına giden en meşru yoldu. Rüya da tıpkı sürrealist eserler gibi kişinin bilinçdışında olan şeyi kapalı şekilde gün yüzüne çıkarmaktadır.

Zihin ürettiği ifadeleri algılamak amacıyla sürrealistler uyuşturucu madde kullanmak, alkol tüketmek, ruh çağırma seansları düzenlemek, hipnoz ve transa geçme çalışmaları gibi deneysel girişimlerde bulundular. Ayrıca hızlı kelime oyunları oynayarak gizli kalmış çağrışımları ortaya çıkardılar ve “otomatik yazım” oturumlarıyla daha önce üzerinde düşünülmemiş şiirler yazdılar. Bununla birlikte rüyalarını yazdılar ve toplanıp Sigmund Freud'un psikanalizle ilgili metinlerini okuyarak bu rüyaları analiz ettiler (Farthing, 2012: 426).

Gerçeküstüçülüğün gelmesiyle ruh halinin sanata yansması, imgelere psikodinamik açıdan anlamlar kazandırmıştır. İmge, artık bir bilincin ardındaki dünyanın anlamlandırmasının hizmetindedir. Böylece sanatçının sanat eserinde kullandığı imgeden yola çıkarak sanataçıya dair çıkarımlar yapılması mümkün hale gelmiştir.



Resim 17. Rene Magritte, “Insanoğlu”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm., 1964, Özel Koleksiyon.

Sürrealistlere göre, “esrareniz” demek, bilinçdışı demekti (Kuspit, 2010: 113). Magritte, sanat yaşamı boyunca “gizem” kavramını sanatında kullandığı imgelerle başarılı bir şekilde bütünleştirmiş ve böylece sanat dünyasında bambaşka bir felsefi tavır geliştirmiştir (Resim 17). Nesnelere sıradanlıktan çıkararak alışık olunmayan mekânlarda ve alakasız nesne ilişkilendirmeleri ile soyutlama yaparak resmetmiştir. Dış dünyanın alışılmadık düzenine bir tepki olarak sanat camiasında önemli bir yere sahip olmuştur.

Magritte, kadın figürünü çoğu kez resimlerine konu etmiştir. Kadına dair toplumsal algıyı kendi fantazyasında kurgulayarak, gizemli bir şekilde ve gerçeküstü bir tavır ile yansıtmıştır.



Resim 18. Rene Magritte, “Tecavüz”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73.3 x 54.6 cm, 1945, Metropolitan Müzesi, New York, ABD.

1947 yılında yaptığı "Tecavüz" (Resim 18) isimli eserinde Rene Magritte, bir kadın portresine kadının vücudunu yerleştirmiştir. Kadın cinsel organlarının oluşturduğu bir yüz ifadesi ile toplumsal hayatın kadını cinsel bir obje olarak gördüğü vurgulanmak istemiştir. Toplumun kadın algısı sorunsalı, Magritte'nin bu yorumu ile resimsel anlamda farklı bir bakış açısı kazanmıştır.



Resim 19. Rene Magritte, "Yatak Odasında Felsefe", Tuval Üzerine Yağlıboya, 61,7x78,7 cm., 1947, Özel Koleksiyon.

Magritte'nin "Yatak Odasında Felsefe" (Resim 19) isimli eserinde de kadın giysisinin kadının göğsüne dönüştüğü görülür. Tıpkı "Tecavüz" eserinde olduğu gibi bu eserinde de Magritte, kadının cinsel meta olarak algılanması ve erkeğin cinsel ihtiyaçlarını karşılayan köle pozisyonunda görülmesini ele almıştır. Bu eserde de sanatçının bilinçaltı yerleşkesinin sanat eserine yansıdığı gerçeği ortaya çıkmıştır.

2.4. İçsel Gerçekliğin Sanatsal İnşası: Ekspresyonizm

Ekspresyonizm'i diğer akımlardan (Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm vb.) ayıran en önemli özellik, diğerleri gibi tek bir sanat akımına veya belirli bir sanatçı topluluğuna ait olmamasıdır. Ekspresyonizm, farklı akımları da içinde barındırarak sanatçının duygularını dışa vurmasını amaçlayan bir ifade biçimidir. Terim olarak ilk kez 1912'de yenilikçi sanat dergisi Der Sturm'un (Firtına) sahibi Herwath Walden tarafından kullanıldı (Farthing, 2012: 378). Der Sturm dergisinde Ekspresyonizm'in ilk yıllarından itibaren bu oluşuma dair fikirler paylaşıldı.

Nietzsche, "Yaratıcı olmak isteyen önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir" gibi sözleriyle, özellikle Alman Dışavurumcular üzerinde yoğun bir etki bırakmış ve Alman gençliğinin

Birinci Dünya Savaşı yıllarında bunalım ve isyan çığlığı olarak ortaya çıkmıştır (Akkuş, 2011: 40). XIX. yüzyılın sonlarına doğru Almanya'da doğan dışavurumculuk, sanatçının içinde bulunduğu şahsi ruh halini, duygu ve düşüncelerini sanatıyla buluşturmasını sağlar.

Dışavurumcular, eserlerini çarpıcı ve etkili kılabilmek için renkleri ve formları doğanın görüntüsünden uzak bir şekilde, abartılı kullanmaktadırlar. Erich Heckel'in (1883-1970) yaptığı "Bir Masada İki Adam" (Resim 20) adlı resim, Fyodor Dostoyevsky'nin "Budala" isimli romanından etkiler taşıyordu. Heckel, kâbus benzeri bir sahne yaratmak için soluk renkler ve açılı tasarımlar kullanmıştır (Farthing, 2012: 378).



Resim 20. Erich Heckel, "Bir Masada İki Adam", Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x120 cm, 1912, Sanat Müzesi, Hamburg, Almanya.



Resim 21. Erich Heckel, "Uyuyan Kadın", 1909, Sanat Müzesi, Hamburg, Almanya.

Heckel, genellikle doğa çalışmaları yapan bir sanatçıdır. "Uyuyan Kadın" (Resim 21) isimli eserinde, sanatçının coşkusu ve duygularını kullandığı çarpıcı renkler hissettirmektedir. Sanatçının bu yorumu ile resimde sadece uyuyan kadın figürü değil, ötesinde anlamlandırdığı hislerin var olduğu apaçık görülmektedir.

Dışavurumcular, görmeye yeni bir boyut getirerek pasif olan görmeyi aktifleştirmişler ve algıyı biçimlendirmede bireysel bir yorumu ve müdahaleyi ön plana çıkarmışlardır (Akkuş, 2011: 40). Resme bakan kişi ile sanatçı arasında ruhsal bir etkileşim yaratan bu yaklaşım, izleyicinin kendine ait sezgileri ile birleşerek daha geniş anlamlara ulaşır.

Ekspresyonizm'in yayılmasında önemli bir katkısı olan Herwarth Walden, dışavurumculuk algısını şu şekilde izah eder:

"Ressamın yaptığı resim, en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlamıdır, dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışavurur. O, gördüklerini içindeki doğa görünümünü iletir." (Richard, 1984: 8).

Henri Matisse (1869-1954) ise bu anlayış üzerine notlarına şunu ekler: "Her şeyin üzerinde kendimi dışavurum için bir yol arıyorum." (Richard, 1984: 8). Dolayısıyla Matisse'nin kurduğu bu cümle ile Dışavurumculuğun, sanatçının kendi duygularını, imgelemine ve fantazyasını dış dünyaya aktarmaya yarayan bir araç olarak nitelendirilmesine olanak sağlar. Matisse, duygularındaki coşkuyu, oldukça canlı ve zıt renklerle ve dikkat çekici figürlerle resmine yansıtmıştır.



Resim 22. Henri Matisse, "Dans", Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x391 cm, 1910, Hermitage Müzesi, St Petersburg, Rusya.

Matisse'nin mavi, yeşil ve kırmızı tonlarının zıtlıklarla hâkimiyet kurduğu "Dans" (Resim 22) isimli eserinde, mavi renk gökyüzünün, yeşil renk ise yeryüzünün temsili olarak nitelendirilebilir. Figürlerin, bu iki renk içinde Pagan dönemlerinden kalma ritüelleri anımsatan hareketler içinde yarattığı ritim ve enerji, izleyicide şiddetli bir etki uyandırmaktadır.



Resim 23. Henri Matisse, "Müzik", Tuval Üzerine Yağlıboya, 260x285 cm, 1910, St Petersburg, Hermitage Müzesi, Rusya.

Matisse'nin "Dans" resmine eşlik eden ve Altın Çağına bir gönderme yapan "Müzik" (Resim 23) isimli eseri de plastik anlamda Dans resmindeki Fovist renkleri ve etkileri yansıtmaktadır. Fakat "Müzik" tablosundaki arkaik insan tiplemesindeki figürler, ötekinde olduğu kadar ritmik ve hareketli olmadıkları için yalnızca renklerin şiddetinden söz edilebilir. Ekspresyonist ressamların çekirdeğini oluşturan sanatçı bilinen Vasiliy Kandinsky (1866-1944) ve Paul Klee (1879-1940), kendi yorumları ile bu oluşuma önemli katkılarda bulunmuşlardır.



Resim 24. Vasiliy Kandinsky, "Kırmızı Oval", Tuval Üzerine Yağlıboya, 71.571.5 cm, 1920, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

Doğaya ait bir mekân algısı olmadan tasarlanan ve soyutlamayla tamamen doğa dışı bir görüntüye sahip olan Kandinsky'nin "Kırmızı Oval" (Resim 24) isimli eserinde oluşturduğu imgeler, bilimsel perspektif düşüncesinden hayli uzaktır. Resim, renklerle sağlanan derinlik algısı üzerine kurulmuştur. Çeşitli form ve renklerle dikkat çekici bir özelliğe sahip olan bu resimde, isminin de verildiği üzere kırmızı oval form, rengiyle etkili, espası ile öne çıkan bir ifade haline gelmiştir. Resme bakan kişi tarafından sanatçının coşkusu hissedilir boyuttur.



Resim 25. Paul Klee, "Senecio", Tuval Üzerine Yağlıboya, 40x38 cm, 1922, Sanat Tarihi Müzesi, Basel, Almanya.

Dışavurumculuk, Kübizm, Gerçeküstüçülük gibi çoğu akımda kendi tarzını sınırlandırmayarak, sanat camiasında önemli bir yere sahip olan Klee, renk teorisi hakkındaki ilgisi ve deneyimleri sonucu edindiği tecrübelerini sanatına yansıtarak, renkleri izleyicide etkili kılmayı başarmıştır. "Senecio" (Resim 25) resminde olduğu gibi çoğu eserinde de renkleri kullanım ve imgeleri ifade ediş biçimi ile dışavurumcu bir izlenim yakalamıştır.



Resim 26. Paul Klee, "Balık Büyüsü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 98.4 x 77.1 cm., 1925, Sanat Müzesi, Philadelphia, ABD.

Klee'nin "Balık Büyüsü" (Resim 26) isimli eserinde koyu zemin üzerinde kurguladığı, kozmik bir mekân ve farklı imgelerin bulunduğu büyümlü âlem, tüm ihtişamıyla gizemli bir ifade ile ele alınmıştır. Bu kurgu, her ne kadar doğadan kopuk olsa da yine de sanatçının yaşamış bir gerçekliği, içsel dünyasındaki fantazyasını ve gizil duygularını anlattığı gerçekliği soyutlama yoluyla öne sürülmektedir. Dolayısıyla Dışavurumcular için esas olan şey, resim yüzeyinde yer alan görüntüsünün ötesindedir (Akkuş, 2011: 26). Klee de dışavurumcu mantığı ile resimlerinde görüntünün ötesine ulaşma gayreti içindedir ve

ruhsal halini yansıtan eserler ortaya koymuştur.

Freud, Dışavurumculuğu, "Uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusunun ürünü" (Sağlam, 1992: 36) olarak ifade etmiştir. Van Gogh'un canlı renkleri, Ensor'un hayaletleri (Resim 27) anımsatan maske gibi yüzleri hepsinden de çok Munch'un "Çığlık" (Resim 28) adlı resmi, bu insanı haber veren ipuçlarıdır.



Resim 27. James Ensor, "Ölümlü Yüzleşen Maskeler", Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x100 cm, 1888, Güzeller Sanatlar Müzesi, Liège, Belçika.



Resim 28. Edvard Munch, "Çığlık", Ahşap Üzerine Yağlıboya, 8466 cm, 1910, Munch Müzesi, Norveç.

Munch, "Çığlık" tablosunda kasvetli bir görüntü olarak yansıyan sarı, kırmızı ve turuncu ile boyanmış gökyüzünün altında, bir köprü'nün üzerinde cinsiyeti tam olarak belli olmayan bir insan figürünü betimlemiştir. Figür, iki eliyle kafasını tutmuş, yüzünde donuk ve çarpıcı bir ifade ile çığlık atmaktadır.

Resimde, öndeki figür ve gökyüzündeki kasvetli hava dışında her şey olağan haldedir. Gerek arkadaki figürler,

gerekse görünen gemi, resme normallik havası katmaktadır. Sanatçının bu resme yansıttığı hem görsel hem de psikolojik çatışma, dışavurumcu bir ifadenin sembolü olmuş ve sanat tarihinde Leonardo Da Vinci'ye (1452-1519) ait "Mona Lisa" eserinin ardından gelen ikinci en ünlü sanat eseri olarak nitelendirilmiştir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Sanatçı, doğaya ait nesnelere ile olan etkileşimleri sonucu ilham almaktadır. Doğanın görüntüsünü içsel dünyasına aktaran sanatçı, ona yeni anlamlar yükler. Onun zihninde oluşturduğu nesne görüntüsü, doğanın nesne görüntüsünden uzak bir imgelemidir. Çalışmada, sanatçı öznenin, doğaya ait nesnelere sanat nesnesine dönüştürme evresindeki aşamalar incelenmiştir. Bu aşamalarda Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizm akımları ele alınmıştır. Bu akımların içerisinde yer alan sanatçılar ve onların eserleri incelenmiştir. Çalışmanın amacı; sanatçının, doğaya ait nesnelere iç dünyasında yeni bir anlama taşıyıp sanat eserine soyutlama yaparak yansıtma durumunu irdelemek olmuştur. Sanatçı, doğa taklitçiliğinden koparak kendi zihninde kurguladığı nesneyi sanat eserine soyutlama yaparak yansıtır. Yaratım süreci içinde olan sanatçının, dış dünya nesnelere iç dünyasında anlamlandırma ve bunun sanat eserinde imgeye dönüşme sürecinde sanatçının ruhsal durumunun etkisi olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Araştırmalar çerçevesinde ulaşılan sonuç, Empresyonist, Kübist, Sürrealist ve Ekspresyonist sanatçıların sanat eseri üretirken dış gerçekliği kendi iç gerçekliğine dönüştürdüğüdür. Buna bağlı olarak sanatçı, zaman içerisinde doğanın kendisine sunduğu alışılmış ve sıradan görüntüden uzaklaşarak doğadan aldığı ilham ile kendi düş dünyasında kurguladığı görüntüyü sanat eserine yansıtma gayretini gütmektedir. Böylelikle eserlerine yansıttığı dış dünyaya ait nesne oluşumlarını soyutlama yaparak yeniden anlamlandırmaya çalışır. Bireyin ruhsal durumu, sanatçının resminde kullandığı imajlara ve yaptığı soyutlamalara yansımaktadır.

Dış dünya gerçekliğinin içsel dünya gerçekliğine olan etkisini konu alan bu çalışmada, sanatçının düşsel algısıyla düş nesnesinin sanat eserine doğrudan yansıdığı dikkate alınmıştır. Resim sanatında yapılan soyutlamanın, dış dünya nesnesi ile düş nesnesi arasındaki farklılıkların görüntüye bürünmüş hali olduğu ve Empresyonist, Kübist, Sürrealist ve Ekspresyonist sanatçıların resimsel imge yaratımının, doğanın gerçekliği ile sanatçının içsel gerçekliği arasındaki çatışmanın ürünü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

KAYNAKÇA

Akkuş, Y. (2011). *Dışavurumculuk ve 1980 sonrası Türk Resim Sanatındaki Yayılımı*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Ashton, D. (2001). Picasso. (Çev. Mehmet Yılmaz). Ankara.

Berger, J. (2003). Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı. (Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen). İstanbul.

Büyükkaya, İ. T. (2014). *Gerçeküstü Resmin Yapılanmasında Bilinçdışının Rolü*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Farthing, S. (2012). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çev. G. Aldoğan, F. C. Çulcu). Hayal Perest Yayınevi.

Göğebakan, Y. (2011). Sanat Tarihi Öğretiminde Yöntem Karşılaştırması. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 87-100.

İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2011). Sanatta Devrim. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Kaplanoğlu, L. (2008). *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum.

Karaca, H. E. (2013). *Resimde Bilinçdışı Anlatımın Raslantısal ve Deneysel Süreci*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.

Kahraman, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özşen, D. (2010). *20.Yüzyıl Sanatında Nesne Kullanımı ve İmgeye Yaklaşım*. (Sanatta yeterlik eser metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Kuspit, D. (2010). Sanatın Sonu. (Çev. Yasemin Tezgeden). İstanbul: Metis Yayınları.

Perdahcı, N. (1999). *Işığın Yeniden Keşfi, Empresyonizm ve Sonrası İçin Bir Yaklaşım*. (Sanatta yeterlik eser metni). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Richard, L. (1984). Ekspresyonizm. (Çev. Beral Madra). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sağlam, G. (1992). *Batı Avrupa ve Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Tunalı, İ. (2013). Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Resim 1. Sandro Botticelli, "İlkbahar". (Erişim Tarihi: 09.01.2019). Erişim: <https://www.tarihli-sanat.com/botticelli-ilkbahar-tablosu/>

Resim 2. Monet, "İzlenim, Gün Doğumu", (Erişim Tarihi: 28.12.2018). Erişim: <http://www.monetpaintings.org/impression-sunrise/>

Resim 3. Edgar Degas, "Bale Sınıfı". (Erişim Tarihi: 12.01.2019). Erişim: <https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2012/02/edgar-degas-1834-1917-french.html>

Resim 4. Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar". (Erişim Tarihi: 27.01.2019). Erişim: <https://www.sanatabasla.com/2012/08/28/avignonlu-genc-kizlar-les-demoiselles-davignon-picasso/>

Resim 5. Georges Braque, "L'Estaque'da Evler". (Erişim Tarihi: 26.01.2019). Erişim: <https://www.istanbul-sanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-lestaquede-evler-1429/>

Resim 6. Paul Cezanne, "Sainte-Victorie Dağı". (Erişim Tarihi: 12.02.2019). Erişim: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/04/11/paul-cezannenin-montagne-sainte-victoire-eseri/>

Resim 7. Juan Gris, "Gitarlı Natüremort". (Erişim Tarihi: 27.01.2019). Erişim: <https://www.istanbul-sanatevi.com/category/sanatcilar/soyadi-g/gris-juan/>

Resim 8. Pablo Picasso, "Meyveler, Keman ve Cam". (Erişim Tarihi: 14.02.2019). Erişim: <https://www.analisedellopera.it/picasso-alzata-con-frutti-violino-bicchiere/>

Resim 9. Pablo Picasso, "Ağlayan Kadın". (Erişim Tarihi: 12.01.2019). Erişim: <https://www.istanbul-sanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-aglayan-kadin-9516/>

Resim 10. Pablo Picasso, "Guernica". (Erişim Tarihi: 27.01.2019). Erişim: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>

Resim 11. Max Ernst, "İlk Başta Sözcüğü Temizle". (Erişim Tarihi: 29.01.2019). Erişim: http://www.artnet.com/artists/max-ernst/au-premier-mot-limpide-BnsA_00-8RuQbeEfTuNeL1w2

Resim 12. Andre Masson, " Gradiva (Gradiva'nın Metamorfozu)". (Erişim Tarihi: 29.01.2019). Erişim: <https://www.elcultural.com/revista/arte/La-metamorfosis-de-Andre-Masson/8740>

Resim 13. Salvador Dali, "Belleğin Sürekliliği". (Erişim Tarihi: 06.02.2019). Erişim: <https://www.sanatabasla.com/2012/06/04/bellegin-azmi-the-persistence-of-memory-dali/W>

Resim 14. Salvador Dali, "Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı, İç Savaş Öngörüsü". (Erişim Tarihi: 07.12.2018). Erişim: http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch7-12-07_detail.asp?picnum=2

Resim 15. Salvador Dali, "Bulutlarda Savaş". (Erişim Tarihi: 06.02.2019). Erişim: <https://www.istanbul-sanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/dali-salvador/salvador-dali-bulutlarda-savas-5034/>

Resim 16. Salvador Dali, "Yanan Zürafa". (Erişim Tarihi: 08.02.2019). Erişim: <https://www.istanbul-sanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/dali-salvador/salvador-dali-yanan-zurafa-8227/>

Resim 17. Rene Magritte, "İnsanoğlu". (Erişim Tarihi: 05.02.2019). Erişim: <https://surrealismopordos.wordpress.com/2013/11/30/el-hijo-del-hombre-1964/>

Resim 18. Rene Magritte, "Tecavüz". (Erişim Tarihi: 05.02.2019). Erişim: <http://www.moderndesign.org/2010/01/rene-magritte-art-for-sale.html>

Resim 19. Rene Magritte, "Yatak Odasında Felsefe". (Erişim Tarihi: 05.02.2019). Erişim: <https://eu.art.com/products/p13022339-sa-i2267408/rene-magritte-la-philosophie-dans-le-boudoir-c-1947.htm>

Resim 20. Erich Heckel, "Bir Masada İki Adam". (Erişim Tarihi: 09.02.2019). Erişim: <https://www.wannart.com/5-tabloda-disavurumculuk-iii-die-brucke-ve-isis-mimarlar/erich-heckel-two-men-at-a-table-1912/>

Resim 21. Erich Heckel, "Uyuyan Kadın". (Erişim Tarihi: 09.02.2019). Erişim: <http://www.famous-artists.com/erich-heckel.htm>

Resim 22. Henri Matisse, "Dans". (Erişim Tarihi: 09.02.2019). Erişim: <https://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Music.html>

Resim 23. Henri Matisse, "Müzik". (Erişim Tarihi: 12.02.2019). Erişim: <https://www.arthermitage.org/Henri-Matisse/Music.html>

Resim 24. Vasiliy Kandinsky, "Kırmızı Oval". (Erişim Tarihi: 12.02.2019). Erişim: <https://www.wassilykandinsky.net/work-40.php>

Resim 25. Paul Klee, "Senecio". (Erişim Tarihi: 12.02.2019). Erişim: <http://www.paulklee.net/senecio.jsp>

Resim 26. Paul Klee, "Balık Büyüsü". (Erişim Tarihi: 12.02.2019). Erişim: <https://bigartshop.ru/painters/klee-paul/fish-magic-0>

Resim 27. James Ensor, "Ölümle Yüzleşen Maskeler". (Erişim Tarihi: 18.02.2019). Erişim: <http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-37505.html>

Resim 28. Edvard Munch, "Çılgılık". (Erişim Tarihi: 28.12.2018). Erişim: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg

**“EŞYA KÜTÜPHANESİ” VE “BEBE DÖNÜŞÜM” : TÜRKİYE’DE
KÜLTÜRE DAYALI PAYLAŞIM SERVİS SİSTEMLERİ ÖRNEKLERİ**
“LIBRARY OF STUFF” AND “BEBE DÖNÜŞÜM”: CULTURE-BASED SHARING SYSTEM
EXAMPLES IN TURKEY

Can UÇKAN YÜKSEL

Uzman Endüstriyel Tasarımcı
cuckan@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8973-9642>

Doç. Dr. Çiğdem KAYA PAZARBAŞI

İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstri
Ürünleri Tasarımı Bölümü
kayac@itu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-6458-4020>

Atıf (APA 6)/To cite this article : Uçkan Yüksel, C, Kaya Pazarbaşı, Ç. (2020). “Eşya Kütüphanesi” Ve “Bebe Dönüşüm”: Türkiye’de Kültüre Dayalı Paylaşım Servis Sistemleri Örnekleri. Sanat Dergisi, (35), 32-40
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Günümüzde dünya üzerinde geniş ölçüde kullanımı olan değer birimi üzerinden alışverişe dönük ekonomik modele alternatif olarak farklı yaşam pratikleri ortaya çıkmaktadır. Bu sürdürülebilir alternatif modellerinin odak noktaları çevreci üretim yöntemlerinden radikal farklılıklar öneren tüketim biçimlerine kaymıştır. Bu noktada, sürdürülebilirlik potansiyeli nedeniyle ürün-hizmet sistemleri popülerleşmiş ve konuyla ilgili pek çok akademik analiz yapılmıştır.

Paylaşmak, çocuklukta öğrenilen bir alışkanlık olup geleneksel olarak Türkiye kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Türkiye’de paylaşma ritüelleri pek çok farklı biçimlerde pratiğe dökülmektedir.

Bu çalışmada, dijital teknolojinin yardımı ile sistematik bir hizmet tasarımı sunabilen Türkiye’deki iki ürün paylaşım sistemi olan Eşya Kütüphanesi ve Bebe Dönüşüm girişimlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu iki girişim, paylaşım ağı yaratması sayesinde büyük şehirlerde de temel paylaşım ruhu ve alışkanlığının yaşamasını sağlamaktadırlar.

Anahtar kelimeler: Paylaşım servisleri, servis tasarımı, Türkiye ürün paylaşım platformları

Abstract

Today, the focus of research for alternative life practices criticizing the existing economic model based on consumption; shifted from production methodologies to changing consumption patterns. In this background, due to its potential of sustainability, product service systems have become popular and have been analysed by many engineering and design academics.

Sharing, a habitual act that is learnt in childhood is blended in Turkish culture. Many sharing rituals have still been practiced in Turkish society in many different forms.

In this study, we aimed to exemplify the formalization of daily sharing routines by bringing two product sharing service cases of Turkey into light. By designing a more systematic sharing service with the help of digital technologies, Library of Stuff and Baby Stuff Freecycle initiatives indicate that sharing can be alive even in the big cities.

Key words: Sharing services, service design, cultural influence, local traditions

GİRİŞ

Sürdürülebilirlik sadece gelişmiş ülkelerin problemi değil, gelişmekte olan ülkelerin çözüm bekleyen problemler listesinde gittikçe büyüyen bir konudur. Ancak, Dünya Ekonomik Forumu'nda bahsedildiği üzere "büyüme" ile ilişkili ekonomik ve politik konuların arkasında kalmaktadır (Hunt, 2016). Bu durum daha büyük sosyal ve çevresel sorunlara zemin hazırlamaktadır.

Günümüzün seri üretim ticari mallarının alım ve satımı üzerine temellenmiş ekonomik sistemler pek çok sosyal ve çevresel sürdürülebilirlik problemini de beraberinde getirmiştir, bu problemlere karşı birçok alternatif ekonomik model de geliştirilmektedir. Bu sebepten pek çok farklı yerel bağlamda alternatif yaşam pratikleri ve deneysel girişimlerin birbirinden bağımsız şekilde sayısının arttığını görüyoruz. Bunlardan bazıları Bayramiç, Yonca Lodge, Kapor, Belentepe, Marmariç, Birecik ekolojik çiftlik ve kolektif örnekleridir.

Bu alternatif yaklaşımların arasında, ürün servis sistemleri var olan endüstriyel, ekonomik ve sosyal organizasyonlar için sürdürülebilirlik alternatifi potansiyeline sahip olup, değişim için yeni bir platform sunmaktadırlar (Ehrenfeld, 2001; Manzini, 2006). Ceschin (2012), toplumun her seviyesini etkileyecek şekilde gittikçe artan sürdürülebilirlik problemlerine rağmen ürün-servis sistemleri örneklerinin seviyesinin öngörülenden az olmasını radikal inovasyon içermelerine ve bu nedenle yasal, endüstriyel ve kültürel engellemelerle karşılaşmalarına başlamaktadır.

Ortak tüketimin ve dolayısıyla paylaşım ekonomisinin son yıllarda yükselen bir değer olmasının arkasında bir kaç ana unsur bulunmaktadır. Dünya Ekonomik Forumu'nda (Magyar, 2016) bir çok konuşmada geçtiği gibi, endüstri 4.0 ve gittikçe artan ofis alt yapılarının dijitalizasyonu ile pek çok çalışma alanı otomatik hale getirilmiş, ancak yeni meslek alanları aynı hızda geliştirilmemiştir. Berger ve Frey (2016) ve Chang ve Huynh'un (2016) çalışmalarında bahsettikleri gibi hızla artan otomasyonun yanı sıra var olan insan kaynağı ve gelecekteki yeni ihtiyaçlar arasındaki uçurum milyarların işsizliği ile sonuçlanacak. Bu nedenle, ortak tüketim pratiklerinin ekonomik getirileri yakın zamanda çok daha önem kazanacaktır.

Dünyanın sınırlı taşıma kapasitesinden bahseden araştırma raporlarında da belirtildiği gibi "sürdürülebilir büyüme" inancı ile yapılan tüm faaliyetler sonucunda taşıma kapasitesi aşılmış ve dünyanın hiçbir toplumu varlığını gittikçe artan çevresel, sosyal ve ekonomik problemlerden azade sürdüremeyecektir (Costanza et.al., 2012). Çeşitli araştırmalarda var olan üretim ve tüketimimizin doğa üzerindeki baskısı göz ardı edilemez ölçüklere ulaşmış durumda olduğuna ve pek çok kereler kullan-at toplumunun neden olduğu problemlere değinilmiştir (Cooper, 2005; Mont ve Plepys, 2007; Tonkwise, 2007). Tüm

bu ekonomik ve çevresel krizler ulusların sosyal yapılarını da etkilemektedir. Bu bağlamda, yerel ortak alternatif deneyimler ümit vericidir çünkü karşılıklık ve güven gibi pek çok uluslararası etik değerle kuruldukları gibi lokal geleneksel dinamiklerle de zenginleşmektedirler.

İlkel toplumlardan günümüze kadar toplumsal yapıların ekonomik ve sosyal değişimlerine ayak uydurarak farklılıklar gösteren paylaşım kavramı, bazı uygulamalarıyla yeni bir alternatif ekonomik model olarak gösterilmektedir (Codagnone ve Martens, 2016).

Avrupa ve Amerika'da eşyaların ikinci el ürün kullanımını 1700 - 1900 yılları arasında garaj satışları, ikinci el dükkanları ve açık arttırmalar üzerinden gerçekleşmektedir (Stobar ve Van Damme, 2010). Aile ve yakın çevre dışından birisinin günlük kullanım eşyasını -satın alarak da olsa- kullanma kavramı Amerika ve Avrupa ülkelerinde sıkça rastlanan bir durum iken Türkiye'de ikinci el pazarları son yıllara kadar belli bir demografik yapının altına hitap etmekteydi (Pektaş ve Dengin, 2012). Türkiye'de ise Avrupa ve Amerika'dan farklı olarak sıkı aile ilişkileri ve aileden sonra en kuvvetli sosyal bağ olan mahalle içinde ürün paylaşım ilişkisinin örneklerinin sıkça yer bulduğunu görüyoruz.

Günümüzde ise gittikçe popülerleşen bir alternatif olarak paylaşım ekonomisinin bir pratiği olan ürün takası aktiviteleri Avrupa ve Amerika'da ikinci el satışına alternatif olmaya başlamıştır. Botsman ve Rogers (2010) paylaşım ekonomisini anlatırken ortak tüketimin topluluk olma duygusunu pekiştirdiğine dikkat çekmiştir. Albinsson & Perera (2012)'nin çalışmaları da bu bulguya paralel olarak; fazla tüketimi azaltma amacıyla ortak tüketim deneyimleri ile bir araya gelen insanların arasında güçlü bir topluluk bağı kurulduğunu göstermiştir.

"Paylaşmak": Bu Kelimeyi Hatırlıyor muyuz?

Paylaşım, insanın çevresel tehlikelere karşı birlikte yaşamak için toplu yaşamayı seçip ortak yaşam formları geliştirdiği zamanlara dayanan en eski davranış biçimlerinden biridir. İnsanoğlu yüzyıllarca araziyi, üretimin pek çok biçimini ve hasadını paylaşmıştır. Bowles (2014)'un ortaya koyduğu gibi avcı- toplayıcıların hemen hemen hiç özel mülkiyet kavramı yoktu ve "paylaşmamak" sosyal normun bozulması şeklinde algılanıyordu. Graber (2013)'in bir Kuzey Amerika yerlisi topluluğu olan Iroquois'lerin üzerindeki araştırması da gösteriyor ki "paylaşım" yerleşik toplumlarda da ortak yiyecek ve eşya depolama, toplu yaşam alanları şeklinde devam ettirilmiştir. Paylaşım, ilk önce avcı toplayıcılarda bir alışkanlıktan günümüz modern toplumlarında farklı uygulamalarla devam etmektedir..

Pek çok araştırma tarafından (Furby, 1978; Gould, 1982; Testart, 1987) kanıtlandığı gibi erken çocuklukta bir karşılık beklemeden gerçekten ihtiyacı olan birisi ile

kaynakları paylaşmak öğretilen ve zamanla içgüdüsel bir davranış halini alan bir hareket biçimidir. Günümüzde modern bireylerin erken çocukluk döneminde öğretilmemiş ise mallarını bir yabancı ile (duraksamadan) paylaşmadığını söyleyebiliriz. Pek çok insan bir ürünün kullanımına tek ulaşım yolunun "satın almak" olduğunu düşünerek kullanmakta, hatta pek çok pazarlama stratejisi ürünün kişinin bir uzantısı ve bireyi yansıtan bir parçası olması üzerine odaklanmaktadır (Belk, 1998). Belk (2007), paylaşım aktivitesini tüketim terminolojisinde hediye ile mal değişimi arasında bir yere oturturken alternatif bir dağıtım biçimi olarak açıklıyor. Günümüzde reklamların toplumu gereğinden fazla tüketime iten artan baskısı ile herhangi bir nesnenin bireysel sahiplenilmesindeki sembolik anlamı fazla değer görmektedir (Elmasoğlu, 2017). Pek çoğumuz sadece özel zamanlarda hediye alıyoruz. Bu gönüllü davranışın kökeni kaynaklara ulaşımın zor, insanların beslenme, güvenlik ve sosyal ihtiyaçlar gibi günlük rutinlerini paylaştıkları daha küçük ve yakın yerleşim alanlarında küçük komuniteler halinde yaşadığı dönemlere kadar dayanır. Günümüzde bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve internetin günlük yaşamımıza bütünleşmesi ile bulunan coğrafi konumdan bağımsız olarak insanların ihtiyaçların farkına varılmasının kolaylaştığı söylenebilir. Web siteleri aracılığı ile coğrafi konumundan bağımsız olarak insanlarla iletişime geçilebilmekte ve ihtiyaçları giderilebilmektedir. (bkz: www.ihtiyacharitasi.com). Buna rağmen şehirler büyüdükçe ve nüfus şehrin kapasitesi üzerine çıktıkça insanlar aynı apartman içindeki komşusunu tanıyamaz hale gelmiş ve bu şekilde mekânsal yakın ilişkilerle gelişen paylaşım mahalle ölçeğinde dahi unutulmuştur.

Bunun yanı sıra, paylaşım az kullanılan kaynakların alternatif bir dağıtım yolu olarak da tanımlanabilir. Belk (2007) az kullanılan kaynakların paylaşılması sırasında toplumsal ilişkilerin paylaşım hareketinin yarattığı sinerji ile gelişeceğini öne sürmektedir. Benzer bakış açısındaki insanlarla bir araya gelinerek paylaşım toplumunun bir üyesi olmanın verdiği motivasyonun da bir başka etken olduğunu ekler. Coyne (2005) da benzer bir bakış açısıyla, bunaltıcı günlük hayat rutinleri insanların içinde kapalı kalmış iyiliklerini internetin de yardımıyla dışarıya çıkaracak bir yol bulmuş olduklarını vurgular. Bu çalışmada incelenen paylaşım platformlarında da paylaşım sistemleri topluluklarının gelişiminin bazı ipuçları görülmektedir.

Komşuların yada yakın mahalli ağlar içerisindeki paylaşım ritüelleri (Kaynaklar, ürünler, zaman, vb.) yeni değildir ancak son dönemde daha sistemsel hale dönüştürüldüğüne tanık oluyoruz. Bu sistemler yerel alet paylaşım programı (Mont, Dalhammar ve Jacobsson, 2006); yerel

tamirathaneler, ev ve araç paylaşım planları ile başlamıştır (Manzini ve Jegou, 2008), ve "Eşya Kütüphanesi", "Bebe Dönüşüm" gibi örneklerle devam etmektedir.

Türkiye'de Eski Bir Davranış Biçimi Olarak, "Paylaşım"

Türkiye'de konutsal yerleşim bölgesine duygusal bağlanma ve yerleşim bölgesinin çekiciliği unsurlarının temelinde yakın komşular ile fiziksel ve duygusal ilişkiler bulunur (Kellekçi ve Berköz, 2006). Türkçe'de "Ev alma, komşu al." tümcesi günümüzde de sıklıkla kullanılan bir deyimdir. Örneğin, "imece" en bilinen ve uygulanan dayanışma ile yapılan bir üretim eylemidir. Kelime kökenini Türkçede sivil ya da müşterek kelimelerinden almıştır. Birbirine samimiyetle yardım etmek isteyen akraba, arkadaş ya da herhangi bir insan topluluğunun bir işi yapmak için birlikte hareket etmesini ifade eder. Temelde birlikte yapmak için sarf edilen çabanın paylaşılması yatar.

Bunun nedeni paylaşmanın ve güvenin küçük şehirlerdeki mahalli topluluklar için çok önemli olması, insanların buralarda hala birbirlerine sıkı sıkıya bağlı olmasıdır. Aynı günlük ritüelleri daha büyük şehirlerde gözlemlemeye başladığımızda benzer mahalle ilişkilerine çok daha seyrek rastlanmamaktadır. Günümüzde, şehirlerde nüfusun büyük bir kısmı yüksek katlı çok dairesel apartmanlarda yaşayıp genelde günde 10 saat çalışmaktadır. Bu yapılaşma ve günlük hayat rutini içinde mahalle kültürü ile komşuluk ilişkilerinin gittikçe zayıflaması sonucunda karşılıklı güven besleyen bireylerden oluşan toplulukları geliştirebilecek koşullar oluşmamaktadır (Altun, 2010; Şensoy ve Karadağ, 2012). Başka bir deyişle, paylaşım eylemi hala kültürel bir değer olarak bilirse de büyük şehirlerdeki yaşam döngüsünün bu fiili gerçekleştirilmeye engel haline geldiği söylenebilir. İnsanlar paylaşma kavramını değerli bulsa da, paylaşmaya hazır olsalar da, İzmir, Ankara İstanbul gibi büyük kentlerdeki gündelik yaşam biçimi paylaşmaya dair bu potansiyeli engellemektedir (Kaya, 2017). Türkiye'de gittikçe azalan paylaşım pratikleri "Eşya Kütüphanesi" ve "Bebe Dönüşüm" adındaki ürün paylaşım sistemlerinin gelişmesinde ilham kaynağı olmuştur. Eşya Kütüphanesi sürekli kullanmadığımız, atıl durumda olan eşyaların belirli bir süre ödünç verilmesi ve ödünç alınabilmesine olanak sağlayan bir platformdur. Bebe Dönüşüm ise kullanılmayan bebek eşyalarının para karşılığı aranmadan el değiştirmesini sağlayan, bebekler hızla büyüdüğü için kısa süre kullanılabilen eşyaların ebeveynler arasında tekrar tekrar döngüye sokulduğu bir mail grubudur.

Bu iki örnek ürünlerin kullanım sürelerini uzatmalarını amaçlamaları yönünden benzerlik göstermektedir. İki platform da bilgi ve deneyim paylaşımının sürdüğü top-

lanma noktaları haline gelmiştir. Sosyal alışveriş teorisine göre (Murdvée, 2009) internet siteleri ve bloglar gibi sosyal platformlar aracılığıyla ürünlerin yanı sıra bilgi ve deneyim paylaşımının da olduğunu açıklayabiliriz. Örneğin, Bebe Dönüşüm mail grubundan pek çok üye, gruba katıldıklarında öngörmedikleri bilgi kazanımları elde ettiklerini dile getirmişlerdir.

Araştırma Yöntemi:

Türkiye’de internet üzerinden yürütülen iki farklı tip paylaşım platformu olan Eşya Kütüphanesi” ve “Bebe Dönüşüm”ü incelemek için Eşya Kütüphanesi Platformu’nun iki kurucusundan biri olan Ayşe Gökçe Bor ve Bebe Dönüşüm grubunun kurucusu Esra Akçay Duff ile yarı-yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Bu görüşmelerin kapsamı aşağıdaki sorular çerçevesinde oluşturulmuştur:

- Paylaşımın sistemik bir servise dönüşmesinde etkili rol oynayan faktörleri, özellikleri nelerdir?
- Alışlagelmiş paylaşım davranışlarının “paylaşım servisine” dönüşmesinde etkili nedenler ve motivasyonlar nelerdir?
- Alışkanlık haline gelmiş bir davranış biçiminin kullanım paylaşımı servis sistemine dönüşmesinde kolaylaştırıcı ve zorlaştırıcı etkin faktörler nelerdir?

Paylaşım Sistemleri Örnekleri

Eşya Kütüphanesi

Platform, 2012’nin son çeyreğinde ilk fikrin geliştirildiği bir girişimcilik aktivitesinin ardından Ayşe Gökçe Bor ve Aysu Erdoğan Miskbay tarafından kurulmuştur. Platformun ana fikri, ortak kullanılacak ürünlerin tüketimini azaltarak karbon ayak izini azaltmaktır. Platform aracılığıyla evlerde yığınlar halinde kullanılmadan duran ürünler paylaşılabilir ve ihtiyaç duyulan başka ürünler ödünç alınabilir hale gelmiştir. Fikrin geliştirildiği girişimcilik atölye çalışması süresince dünyada bu amaca hizmet edebilen başka uluslararası örneklerin varlığından haberdar olmayan ekip, örnekleri inceleyerek önerdikleri sistem ile örneklerin ortak noktalarını ve ayrışan yönlerini gözlemleyip bir sonraki aşamada ne yapılması gerektiğini şekillendirmiştir. Web sitesinin açılışıyla birlikte diğer sosyal medya kanalları da Eşya Kütüphanesi adı ile etkinleştirilmiştir ve platformun açılışı bu kanallardan daha geniş kitlelere duyurulmuştur.

Servis Tasarımı

Kapalı web sitesi şeklinde açılan platformdan faydalanmak için kullanıcı adaylarının site yöneticilerine bir form ile üyelik başvurusu yapmaları gerekmektedir. Baş-

vuru nedeni sorulan bu form ile katılımcının siteye üyelikteki motivasyonu ve beklentisi görülmüyordu. Yöneticiler tarafından bir çeşit güvenlik ve güvenilirlik aşaması olarak görülen bu sorulara gelen cevapları da yine site yöneticileri tek tek okuyarak üyelik işlemlerini gerçekleştiriyorlar ya da yeterli görmezlerse ek sorular yönelterek başvurunun gerçekliğini kontrol edebiliyorlardı.

Üyeler, sahip oldukları ve paylaşabilecekleri ürünleri ve varsa ihtiyaçları olan eşyaların listesini web sitesi yöneticisine elektronik posta yolu ile ulaştırıyordu. Site yöneticileri bu eşyaların listesini sürekli güncel tutup istekler ile ihtiyaçlar arasında bir örtüşme olup olmadığını tarıyorlardı. Bir örtüşme bulunduğu eşyanın sahibi ve ona ihtiyaç duyan kişiler haberdar edilip birbirleri ile iletişime geçiriliyordu. Bu tanıştırmadan sonra iki üye aralarında platformun genel kuralları çerçevesinde paylaşımı gerçekleştirmekte özgür oluyorlardı.

Kurucular tarafından platforma başvuran üyelerin üç başvuru nedeni olduğu belirtilmiştir. Bu nedenler şöyle sıralanabilir:

- (1) Çevresel sürdürülebilirlik problemleri, atık ve tüketimi azaltmak ve karbon ayak izini azaltmak
- (2) Aday üyelerin, kavramsal ve politik açılarından inandıkları sisteme dâhil olmak istemeleri
- (3) Harekete geçirilen döngüsel işlemi mantıklı buldukları için desteklemenin gerekli olması

Son gruptaki kişi sayısı diğerlerine göre en düşüktür. Bu üyeler paylaşım aktivitelerinde etkin bir katılım göstermeyerek, “aynı atmosferde” bulunmak için platform üyesi olduklarını belirtmişlerdir. Web sitesinin ilk aylarında, platform kurucuları üyelik ilişkileri üzerine sorularla karşılaşmışlardır. Kendi ailesinden ya da yakın çevresinden olmayan, tamamen yabancı biri ile eşyasını paylaşmak platformun kurulduğu dönem için Türkiye’de çok yeni bir kavramdı ve bir komşu ya da yakın aile üyesi ile paylaşımından farklı psikolojik etmenleri vardır. Platform kurucuları en çok şu sorular ya da önyargılarla karşılaşmıştı:

- “İnsanlar daha çok almak ister ancak hiçbir şeylerini paylaşmak istemezler, nasıl işleyecek?”
- “Eğer bir eşyam kullanım esnasında zarar görürse ne olacak? Garantim var mı?”
- “Eğer ben başkasının eşyasını kullanırken ürün bozulursa ne olacak?” sorusu “biri benim eşyamı kullanırken zarar görürse” sorusundan daha çok sorulmuştur.

Kurucular, Sık Sorulan Sorular kısmını bu sorulara cevaplar içerecek şekilde düzenlemişlerdir. Bu bölümde, üyeler arası iletişiminin site yöneticileri tarafından düzenlenmeyeceğini, paylaşım - ödünç verme - geri alma işlemi sürecinin planlamasının tamamen ödünç veren ile alan arasında gelişeceğini açıklamışlardır.



Resim 1: Eşya Kütüphanesinin nasıl çalıştığını anlatan illüstrasyon - web sitesi ve sosyal medyada paylaşılmıştır

Twitter hesaplarından, günümüz rutini içinde unutilan ya da tamamen normalleştirilen Türkiye'deki gelenekleri hatırlatarak "Türkiye'den paylaşım hikâyeleri" başlığıyla bir gönderi serisi yaratmışlardır. Bu iletiler web sitesini kullanıcı olup paylaşım alışkanlığının nereden temellendiği bilgisine sahip olmayanlar için Türkiye geleneklerini anlatmakta etkili olduğu düşünülmektedir.



Resim 2: Türk kültüründeki geleneksel paylaşım örnekleri - twitter mesajları serisi şeklinde paylaşılmıştır.

TPlatform, "evimizdeki eşyaların CO2 ayak izi hesaplayıcısı" projesiyle yeni bir web sitesi açarak kapsamını genişletmiştir. Bu proje ile Techno-Girişimci ödülü almışlardır ve buradan gelen destek ile Didem Yeni'yi ekiplerine katarak resmi bir şirkete dönüşmüşlerdir.

Platformun gelişmesi süresince, web sitesinden ve paylaşım aktivitelerinden elde edilen en büyük geri dönüş, paylaşım sistemlerini şekillendiren en temel dinamiğin Chaudary (2015) 'in platform ölçeği kitabında bahsettiği gibi üyeler arası güven duygusu olduğudur. İnsanların birbirleri ile henüz hiçbir ortak nokta paylaşmadıkları tamamıyla yabancı oldukları bir durumda ilişki kurup, birbirleri ile tanışıp, güven ortamı oluşunca paylaşım aktivitesi gelişmektedir.

Platform, Türkiye'nin pek çok yerinden çevre ile ilgili ortak değerlere sahip insanların ortak paydası olmuştur. 2015'in sonunda sosyal medya kanalları yardımı ile üye sayısı Türkiye'nin 19 ilinden 3233'e ulaşmış ve 235 üye tarafından 617 eşya listelenmiştir. Web sitesinin ilk aylarında öngörülenin aksine ödünç verilerek üzere listeye gönderilen ürün sayısı ödünç arandan daha fazla olmuş ve ilk 2 sene içinde 903 ürün paylaşımı gerçekleşmiştir. En çok paylaşım kitaplar üzerinden gerçekleşmiş, ancak müzik aletinden çadıra, spor aletinden küçük mutfak aletine kadar pek çok ürün ödünç alınmak ya da verilmek üzere listede yerini almıştır.

2016 yılının başında, üyelere farklı bir başıslama seçeneği de sunan kardeş site "Dönme Dolap" açılmıştır. Bu sistemde başıslanan eşya ihtiyaç sahibine alacak kişinin bir üçüncü şahsa- ki burada bu üçüncü şahıslar sosyal aktivist, yazar, müzisyen ya da sanatçı olarak web sitesi üzerinden seçilebiliyor - cüzi bir ücret başışta bulunması ile iletilyordu. Eşya Kütüphanesi üyelerinden gelen geri dönüşler Dönme Dolap sitesinin kurulmasına ilham vermiştir. Kullanılmayan eşyalarını başışlamak isteyen pek çok kişi olmuştur ki bu da istendiği gibi kullanılmayan ürünlerin çöplüklere gitmesi yerine ürünün kullanım ömrünü uzatan bir uygulamadır.

Aslında Son Olmayan "Son"

Farklı ülkelerde olmaları kurucuların bir araya gelerek platformu geliştirmek için beyin fırtınası yapmalarını ve tartışmalarını ciddi anlamda engelleyen bir faktör olarak belirtilmiştir. Farklı zaman dilimlerinde farklı günlük profesyonel yaşamlar içinde çevrimiçi toplantılar düzenlemek de ayrı bir emek gerektiriyordu. Gün geçtikçe kullanıcı sayısının artışı nedeniyle üç platformda da artan bir iş yükü oluşmaktaydı. Teknik destek ve insan kaynakları eksiklikleri nedeniyle kurulurken hedeflenen noktaya halen gelinememişti.

Site yöneticileri sistemin günlük rutinler içine daha iyi entegre olabildiğini ve böylece kullanım sıklığının ve günlük kullanım nesnelerinin paylaşımının da artacağını düşünmüşlerdi. Örneğin, cep telefonu şarjınız bittiğinde paylaşımına uygun en yakın şarj aleti bulunduran kullanıcıya ulaşabilmek yenisini almaktan daha çevreci bir hareket biçimi olacaktır. Sadece yılda bir kaç kez ya da belirli mevsimlerde kullanılan ürünlerin yanı sıra bu tip kullanımı ortak ürünlerin ihtiyacımız olandan fazlasının alınması yerine paylaşılması da zamanla alışkanlık haline gelebilecekti. Ancak bu aşamaya gelmek için yolu yüksek seviyede bir teknik destek ile günlük kullanıma yönelik mobil uygulamalardan geçmekteydi.

Kurucular platformun bir kapanış partisi ile kapanacağını sosyal medya kanallarından ve web sitesinden resmi olarak duyurdu. 8.11.2016 tarihinde eşya kütüphanesi web sitesini kapattı. Kapanıştan sonra bir süre boyunca sitede teşekkür ve veda mesajı ile kurucuların bundan farklı bir ortak bir çatı yaratımı ile yine aynı amaçla çalışmakta oldukları bilgisi yayımlandı.

Eşya Kütüphanesi kurucuları web sitesi kapandıktan sonra üyeler arası diyalogları detaylı incelediklerinde görüldüğü gibi çok daha fazla paylaşım gerçekleştiğini, ürünlerin yanı sıra deneyim ve bilginin de paylaşıldığını, bu paylaşımlar esnasında yeni paylaşım ritüellerinin de geliştiğini görmüşlerdir. Eşya Kütüphanesi girişiminden elde edilen bulgular aşağıda özetlenmiştir:

- Türkiye’de ihtiyacın belirtilmesi, açıklıkla dile getirilebilmesi daha zor, kırılganlık ifadesi gibi algılanabiliyordu. Ödünç vermek isteyen kişi sayısının ödünç almak için başvurandan fazla olmasından bir eşyayı alarak paylaşmanın vererek paylaşmaktan daha zor olduğu anlaşıyordu. Geri ödeme yapmadan ya da karşılığında eşyayı alım anında bir şey vermeden ödünç alabilmeyi sormak eksiklik veya yokluk belirtisi olarak görüldüğü algısı çok güçlüydü (Ayşe Gökçe Bor, kişisel görüşme, 20 Ekim 2017).

- “Karşılığında hiçbir şey beklemeden vermek”, Türkiye’deki cömertlik ve konukseverliğin temelindeki yüce gönüllülük davranış biçiminin sonucu olarak görülmüyordu. Bu nedenle kullanıcıların kendi malının nasıl kullanılacağını düşünmekten çok, bozulacak bir nesnenin yaratacağı utanma duygusunu düşünmeleri bu sorunun sorulma sıklığının nedeni olarak görülmekteydi.

- İkincil bir web platformu olarak kurulan “Dönme Dolap”, Eşya Kütüphanesi üyelerinin ve takipçilerinin yorum ve isteklerine yönelik doğmuştu. Bu yeni platformda; evdeki kullanılmayan eşyalardan kurtulma ihtiyacının cömertlikle birleştirilmiştir. Kullanmadığı eşyasını tamamen elden çıkarmak isteyenler bu ürüne sahip olmak isteyenlere ürünlerini veriyorlar ve bunun karşılığını ver-

mek isteyen alıcılar da ürünün karşılığında yine platform üzerinden seçilebildikleri genç bir yazar, ressam ya da sanatçıya başlangıç olarak aktarabiliyorlardı. Veren kişi kullanılmayan eşyasından kurtulurken ürünün kullanım süresi uzuyor ve ürünü alan kişi bu alımın karşılığını elinden geldiği ölçüde destek bekleyen bir kişiye yardım ederek ödemiş oluyordu. Bu platform Eşya Kütüphanesi kurucularına ilk başta büyük bir motivasyon olmuş olsa da ikinci bir altyapı ve artan iş yükü nedeniyle sürdürülemezdir.

Bebe Dönüşüm - Bebek Eşyaları Paylaşım Portalı

Bebe Dönüşüm, İstanbul’lu iki çocuk annesi olan Esra Akçay Duff tarafından kurulan ve organize edilen bir gruptur. Esra Akçay Duff, ilk bebeğinin doğumuyla birlikte acil ihtiyaç anlarında birbirine yardım eden bir anneler grubuna duyduğu ihtiyacı karşılamak amacıyla e-posta grubunu 2012 Aralık ayında aktif hale getirmiştir. Grubun kurucusu Esra A. Duff, İstanbul’a döndüklerinde yaşadıklarını “yakın akrabalarınızın olmadığı, hiç kimseyi tanımadığınız bir büyükşehirde bebek bakmak, çocuk yetiştirmek çok zor” şekline ifade etmektedir (Esra Akçay Duff, kişisel görüşme, 8 Kasım 2017). Bir bebeğin ihtiyaçlarının çok hızlı değiştiğini, ilk yaşlarda sadece giyiminin bile sürekli bir akış halinde olduğunu belirten Duff, platform fikrinin evin ihtiyaç duyulmayan eşyalar ve küçülen giysilerle dolduğunu ama bir yandan da yeni eşyalara ihtiyaç duyulduğunu gördüğünde oluştuğunu belirtmektedir. Duff, İngiltere’de yaşamış ve oradaki hemen hemen tüm büyük mobilyalarını freecycle (ücretsiz ürün dönüşümü e-posta platformu) grupları ile karşılamış; paylaşımın ekonomik faydasının yanı sıra sosyal bağları da kuvvetlendirdiğini deneyimlemiş ve burada da bir paylaşım grubunun varlığına ihtiyaç duymuştur.

Bebe Dönüşüm sistemi ile az kullanılan eşyaların bir topluluk içerisindeki paylaşımı aileler arasında sosyal bağlar yaratmakta ve ihtiyacı olanlar kullanılmayan eşyalardan faydalanırken evler depolanmış çocuk eşyalarından temizlenmektedir.

Servis Tasarımı

Üyelerin az kullanılmış ya da ihtiyaç fazlası bebek eşyalarının belli bir sistem ile birbirlerine aktarabildiği “Bebe Dönüşüm” platformu üyelik gerektiren kapalı bir e-posta grubudur. Grubun Aralık 2012’de aktivasyonu emzirme ile ilgili konuların etraflıca konuşulup bilgi paylaşıldığı “emziren anneler” e-posta grubunda bildirilmiştir. Bu nedenle üyelerin tamamı annelerden oluşmaktadır. Platformun aynı zamanda paylaşım hikâyelerinin duyurulduğu blog adresinden üyelik başvurusu alınmaktadır.

Bir üye ihtiyacı olan özel bir ürünü “ihtiyaç” konu-

su ile gruba attığı bir e-posta ile bildirir. İhtiyaç fazlası ya da kullanım süresi dolan ürünlerini elden çıkarmak ya da gruba paylaşmak isteyen bir başka üye de “teklif” konu başlığı ile bu ürünleri listelediği bir elektronik posta gönderebilir. Bir üye bu teklif ya da ihtiyaca geri dönerse aynı başlık altında üyeler yazışarak ürünün özelliklerini ya da nasıl birbirlerinden alacakları gibi detayları konuşmaya başlarlar. Genel kural tekliflere ilk cevap veren üyeye dönülmesidir, ancak eğer teklif verene daha yakın mesafede başka ihtiyaç sahipleri de olursa karbon ayak izini azaltmak için en yakın ihtiyaç sahibine dönmek tercih edilir. İhtiyaç sahibi sadece kısa süreli bir kullanım için ödünç almak istiyorsa bunu da konu başlığına belirtir, böylece şehre bir süreliğine gelmiş bir bebekle geçici olarak kullanacağı bir ürünü paylaşabilmektedir.

Grubun ana odak ürünleri giyim, ayakkabı, bebek ev tekstili, bebek arabaları, oto koltuğu, süt pompaları, oyuncak, beşik, yemek koltuğu, bebek monitörü, vb. pek çok farklı üründür. Grubun mevsim geçişlerinde giyim ve ayakkabı ürünleriyle daha aktif olduğu gözlemlenmiş ancak diğer tüm aksesuarların ihtiyaç ya da teklif olarak görülmesi yıl içinde herhangi bir düzeni takip etmemektedir.

Grup sadece ürün değil kefir, ekşi maya, doğal maya gibi doğal ev üretimi ürünlerin ve bebeklere yönelik tariflerin de paylaşıldığı bir platforma dönüşmüştür. Hatta bir üyenin ihtiyacına grup içinden karşılık bulunamıyorsa o an için bu yiyecek maddesi ile ikame edebilecek diğer besin maddelerinin önerilmesine sıkça karşılaşılmaktadır. Bu tip iletilerde konunun hızla genişleyerek deneyim aktarımı, öneriler ve olası farklı yönlendirmelerle zenginleştiği gözlemlenmiştir.

Grubun sınırları sadece mahalleyle ya da İstanbul ile kısıtlı kalmamış ve tüm Türkiye’den 408 üyeye ulaşmıştır. 2017 senesi başına kadar kayıtlı 768 paylaşım gerçekleşmiştir. Her ayın ilk Pazartesi günü, ebeveynler paylaşmak istedikleri eşyaları Kadıköy Çocuk Kütüphanesi’ne getirerek orada düzenlenen paylaşım aktivitesine katılabilmektedir. Bu şekilde de atıl pek çok ürün yeni sahiplerince aktif kullanılmaya devam etmektedir. Bebe Dönüşüm girişiminden elde edilen bulgular aşağıda özetlenmiştir:

- Grup sadece ürünlerin tekrar kullanılması, kullanım ömürlerini arttırmak amacıyla kurulmuş ancak tahmin edilenden daha fazla yarar sağladığı deneyimlenmiştir. Faydalı sonuçlar ilk başta planlandığı gibi ürünlerle sınırlı kalmamış yeni anneler daha eski ve deneyimli annelerin bulunduğu bir ortama dâhil olmuşlardır. Paylaşılan ürünün kullanımı ile ilgili bilgi alışverişi grubun bir başka karakteristiği haline gelmiştir. Anneler arası bilgi alışverişi samimiyet ve karşılıklılık içerdiği için çok kısa sürede güven ortamı oluşmasını sağlamıştır.

- Bebe Dönüşüm blog sayfasında paylaşımlarla ilgili hazırlanan iletiler grubun daha geniş kitlelerce görünürlüğü ve bilinirliğini arttırmış ve böylece tüm Türkiye’den üyelikler artmıştır.

- X kuşağının geniş bir kısmı büyük kardeşlerin ya da yakın akrabaların eşyalarıyla büyütülmüştür ve onlar da bu ürünlerden kullanılabilecek durumdakileri arkadan gelenlere aktarmıştır. Bebedönüşüm girişimi de yaygın olarak küçülen bebek kıyafetlerinin arkadan gelen kardeş ve yakın akraba çocuklarına aktarılması şeklinde uygulanan geleneğin modern bir formu olarak başlatılmıştır. Platform, malzeme akışının kapsamını genişleterek anneler arasında yeni bağlar kurulmasını sağlamış, aralarında farklı paylaşımında bulunan yerel topluluklar oluşmuştur.

SONUÇ

Temel insan davranışlarından biri olan paylaşmak Türkiye kültürünün de temel taşlarından. Eşya Kütüphanesi ve Bebe Dönüşüm girişimleri de paylaşım kavramının Türkiye kültüründeki yerleşmiş geçmişini temel almaktadır. Her ikisi de internetin kolaylaştırıcılığı ile bu kültürel varlığı yeniden tasarlayarak kullanmaktadır.

Albinsson & Perera (2012)’nin çalışmaları göstermiştir ki fazla tüketimi azaltma amacıyla ortak tüketim deneyimleri ile bir araya gelen insanlar arasında güçlü bir topluluk kurulmaktadır. Bu araştırma çerçevesinde incelenen her iki vaka çalışmasında platformlar aynı temel amaçlarla kurulmuştur: evlerde biriken, kullanılmayan ya da çok nadir kullanılan eşyaların başkalarının kullanımına açılması. Bu hareket fazla tüketimi azaltmaya yardım etmektedir. Çevresel bakış açısıyla, doğal kaynakları ve üretim için harcanan enerjiyi azaltmaktadır. Ekonomik açıdan, üyeler özellikle çok nadir ya da çok kısa bir süre için kullanacakları ürünler için sürekli ödeme yapmak zorunda kalmamaktadır. En önemlisi ise sosyal açıdan fark etmeden üyelerin aslında bir topluluğa dâhil olmalarıdır. Briceno & Stagl (2006) tüketimi sosyal bağlamında inceleyerek ortak tüketim örüntülerinin topluluktaki sosyal bağlar üzerine olumlu etkisi olduğunu ortaya koymuştur. Her iki vakada da gerçekleşen toplantılar ve paylaşım şenliklerinde katılımcılar arasındaki karşılıklı güven duygusu derinleşmiştir. Bu toplu tüketim aktivitelerinin kullanıcı tarafından tercih edilmesinin bir başka nedeni de Hamari vd.’nin (2015) araştırmasını doğrular nitelikte kullanıcının tüketim aktivitesi sırasında eğlenme ve mutlu hissetme motivasyonudur.

İlk bakışta ikinci el olarak kullanılmayan eşyaların satışı daha karlı olarak gözükmekle birlikte her iki platformun yöneticilerinin belirttikleri ortak nokta; ikinci el satışta takas ya da ortak paylaşım platformlarındaki

değişimler esnasında oluşan bağların kurulmadığı, sosyal bir iletişim oluşmadığıdır. Platformların daha geniş kitlelerce duyulması ve web sitesi üzerinden gerçekleşen iletişimin yüz yüze iletişime taşınması amaçlı organizasyonları yerel toplulukların ve sosyal bağların güçlenmesini sağlamıştır. Bebe Dönüşüm üyeleri içerisinde yakın mesafelerde ikamet eden annelerden birbirleriyle daha sık görüşmeye başlayan ve çocukları sıkı arkadaşlıklar kuran ailelerin sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Aynı şekilde özel mesajlaşmalarla devam eden ürün paylaşımlarının ödünç alan ve veren arasında alışverişin bir kafede olması, ürünün geri verilmesi esnasında ödünç alanın ödünç verene bir ikramda bulunulması gibi bazı paylaşım ritüellerinin gelişmesini sağladığı görülmüştür.

Türkiye'deki kültürel alışkanlıkların paylaşma kavramının üzerine doğrudan etkileri olduğu görülmüştür. Paylaşım kavramları Türkiye kültürel mirası için yeni olmasa da günümüzde nadiren uygulama alanı bulunmaktadır. Her iki platform da, bir yandan günümüzde birer kültürel ajan görevi görmüş, modern iletişim yöntemleriyle hem tüketimi azaltmayı hem de paylaşma alışkanlığını yeni nesillere aktarmaya çalışmışlardır.

Yeni Araştırmalar için Öneriler

Eşya Kütüphanesi vaka çalışması süresince, ödünç alma ihtiyacında olan katılımcılardan daha çok ödünç vermek isteyenlerin ileti göndermesi "ihtiyacı dile getirmenin daha zor olduğu" yönünde bir kanı oluşturmuştur. Bu da paylaşım topluluklarındaki sosyal dinamikler hakkında yeni bir soru şeklinde düzenlenebilir:

"İnsanları paylaşmaktan alıkoyan sadece güven duygusu konusudur? Başka neler ihtiyacı için bir nesneyi ödünç almak isteğini dile getirmekten alıkoyabilir?"

Bu soruyu derinlemesine araştırarak ulaşılabilecek bilgiler insanların paylaşım ve ortak tüketim uygulamaları hakkında duyguları ve davranış örüntülerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir.

Paylaşımın önündeki engelleri bilinirse bunları kaldırmak için tasarım ile öneriler geliştirilebilir.. Örneğin eğer "bireyler arası güven" bir problem oluşturuyorsa servis sistemlerinin kullanıcıları arasındaki yüz yüze ilişkiler öncesinde yüksek düzeyde bir güvenlik araştırması ile kullanıcıların güvenlik duygusu ihtiyacı karşılanmaya çalışılabilir. Bu tip ikili ilişkiler bir arada bulunma, ortak bir amaç için birlikte üretme süreçlerinde doğal olarak oluşturduğu için sık sık üyelere yönelik toplantılar düzenlenerek topluluk olma - topluluğa aidiyet duyguları güçlendirilebilir.

Başka bir bakış açısıyla, bireysel kullanım süresinin az, ürün maliyetinin kullanım süresine oranla yüksek olduğu ürünlerde ürünlerin tekil tasarımından çok ortak kullanımın nasıl arttırılabileceği yönünde projeler geliştirilebilir. Tasarımcıları bütüncül ürün-servis sistemi tasarımları ge-

liştirmeye tasarımcıları hazırlamak da tasarım eğitiminde hızla gelişmektedir Türkiye'de de tasarım eğitiminde ürünün satın alınarak değil, farklı kullanıcılar tarafından kiralanarak ya da paylaşarak ortak kullanımı düşünülerek tüm hizmet süreci ile birlikte tasarlanması yaygınlaşabilir. Tasarımcılar tekil ürün yerine tüm sistemin tasarımını düşünmeye eğitim sürecindeyken fırsat bulabilirler.

KAYNAKÇA

Albinsson, P. A. & Perera, Y., (2012). Alternative Marketplaces in 21st century. *Journal of Consumer Behaviour*, 11, 303-315.

Altun, D. A. (2010). Kapalı Konut Siteleri ve 'Mahalle' Kavramı. *İdealkent*, 2, 216-244.

Belk, R. (1988). Possessions and the Extended Self. *Journal of Consumer Research*, 15, September.

Belk, R. (2007). Why Not Share Rather Than Own? *The Annals of the American Academy*, 611, 126-140.

Berger, T., Frey, C. B. (2016). Structural Transformation in OECD: Digitalisation, Deindustrialisation and the Future of Work. (OECD Social, Employment and Migration Working Papers, No. 193). OECD Publishing, Paris.

Briceno, T., Stagl, S. (2006). The role of social processes for sustainable consumption, *Journal of Cleaner Production*, 14,1541-1551.

Bowles, S. & Choib J.K. (2013). Coevolution of farming and private property during the early Holocene, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 110, 22, 8830-8835.

Botsman, R. & Rogers Roo, (2015). *What Is Mine Is Yours, The Rise of Collaborative Consumption*. Harper Business.

Ceschin, F. (2012). *Sustainable product-service systems: Between strategic design and transition studies*. (PhD Dissertation). Politecnico di Milano, Department of Industrial Design, Arts, Communication and fashion (INDACO).

Chang, J.H. & Huynh, P. (2016). ASEAN in transformation: the future of jobs at risk of automation. ILO-Report. Retrieved from https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---act_emp/documents/publication/wcms_579554.pdf

Chaudary, S. P. (2015). Platform Scale. Platform Thinking Labs Pte. Ltd.

Codagnone C.& Martens B. (2016). Scoping the Sharing Economy: Origins, Definitions, Impact and Regulatory Issues. (Institute for Prospective Technological Studies Digital Economy Working Paper 2016/01).

Cooper, T. (2005). Slower Consumption Reflections on Product Life Spans and the "Throwaway Society". *Journal of Industrial Ecology*, 9, 51-67.

Costanza, R., G. Alperovitz, H. E. Daly, J. Farley, C. Franco, T. Jackson, I. Kubiszewski, J. Schor, & P. Victor. (2012). Building a Sustainable and Desirable Economy-in-Society-in-Nature. United Nations Division for Sustainable Development: New York.

Coyne, R. (2005). *Cornucopia Limited: Design and dissent on the internet*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ehrenfeld, J. (2001). Designing 'Sustainable' Product/Service Systems. *Ecodesign 2001: 2nd International Symposium on Environmentally Conscious Design and Inverse Manufacturing*, Tokyo.

Elmasoğlu, K. (2017). Tüketim kültüründe etkili bir araç olarak reklamın işlevlerine dair genel bir değerlendirme. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2, 4, 27-42.

Furby, L. (1978). Sharing: Decisions and moral judgments about letting others use one's personal possessions. *Psychological Reports*, 93, 595-609.

Gould, R. A. (1982). To have and have not: The ecology of sharing among hunter-gatherers. In N. M. Williams & E. S. Hunn (Eds.), *Resource managers: North American and Australian hunter-gatherers*, CO: Westview.

Graeber, D. R. (2013). *Debt: The First 5000 Years*. Brooklyn, N.Y.: Melville House.

Güngör, N. (2011). İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Hamari, J. et al. (2016). The Sharing economy: Why people participate in Collaborative Consumption. *Journal of the Association of Information Science and Technology*, 67, 9, 2047-2059.

Hunt, R. (2016, Jan 21). What are the 10 biggest global challenges? Retrieved from <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/what-are-the-10-biggest-global-challenges/>

Magyar, J. (2016, Jan 22). Will the fourth Industrial Revolution Improve the State of the World? Retrieved from <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/will-the-fourth-industrial-revolution-improve-the-state-of-the-world/>

Kaya, E. (2017). *Kentleşme ve Kentlileşme*, İşaret. yayıncılık, İstanbul.

Kellekçi L. Ö. & Berköz, L. (2006). Konut ve Çevresel Kalite Memnuniyetini Yükselten Faktörler. *İtüdergisi/a, mimarlık, planlama, tasarım*, 5, 2, 1, 167-178.

Manzini, E. (2006). Design for sustainability. How to design sustainable solutions. Retrieved from <http://www.sustainable-everyday-project.net/>

Manzini E. & Jegou, F. (2008). Collaborative Services| Social Innovation and Design for Sustainability. POLI.design:Milan.

Mont O., Dalhammar C. & Jacobsson N. (2006). A new

business model for baby prams based on leasing and product remanufacturing. *Journal of Cleaner Production*, 14, 1509-1518.

Mont, O. & Plepys, A. (2008). Sustainable consumption progress: should we be proud or alarmed? *Journal of Cleaner Production*, 16, 531-537.

Murdvee, M. (2009). Social Exchange. Retrieved from https://www.ttu.ee/public/m/mart-murdvee/EconPsy/5/6_EconPsy_-_Social_exchange.pdf

Pektaş, H. & Dengin, S. (2012). İkinci El Giysi Pazarları ve Türkiye'deki Durumu, 1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu. Akdeniz Üniversitesi/ G.S.F. Moda ve Tekstil Tasarımı Bölümü, Antalya.

Stobart, J. & van Damme, I. (2010). *Modernity and the Second-Hand Trade European Consumption Cultures and Practices, 1700-1900*. Palgrave MacMillan, London.

Şensoy, N. & Karadağ, A. A. (2012). Sosyal Etkileşimin Komşuluk Düzeyinde Geliştirilmesine Yönelik bir Araştırma: Ankara TOKİ Atakent Sitesi Örneği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2, 6, 279-289.

Testart, A. (1987). Game sharing systems and kinship systems among hunter-gatherers. *Man*, 22, 2, 287-304.

Tonkwise, C. (2007). Practicing sustainability by design: global warming politics in a post-awareness world, *Scapes*, 6, Fall 2007, 4-14.

KONUT TASARIMINDA FORMSUZLUK FORMLESSNESS IN HOUSING DESIGN

Öğr.Gör. Ayşe Gülçin URAL

Haliç Üniversitesi, Meslek Yüksek Okulu, İç Mekân Tasarımı Bölümü
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü,
İç Mimarlık Doktora Programı
gulcinn.ural@gmail.com
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9763-8128>

Atıf (APA 6)/To cite this article : Ural, A. (2020). Konut Tasariminda Formsuзluk.
Sanat Dergisi, (35), 41-48
Araştırma Makalesi/Research Article

Öz

Mimari form, yapının işlevine uygun ve mimarın kavramsal yaklaşımı doğrultusunda binanın biçimlendirilme sürecinin sonucudur. Modern mimaride sıkça karşımıza çıkan geometrik formlar, mekânın fiziksel yönünü araştıran ve modern mimariye eleştiren mimarlar, araştırmacılar tarafından irdelenmiştir. Dik açılı formların kullanıcıyı disipline etmek ve kullanıcı davranışını düzenlemek üzerindeki etkisi incelenmiş, karşıt bir yaklaşım olarak formsuzluk kavramı geliştirilmiştir.

Maddenin şekil verilmemiş veya doğanın müdahale edilmemiş halinin 'formsuz' olarak tanımlandığı göz önüne alınacak olursa, herhangi bir mimari tasarımın formsuz olabilmesi mümkün gözükmemektedir. Ancak Bataille ya da Breton gibi pek çok düşünür 'formsuz' kavramını kullanmıştır. Kelimeye yüklenen birinci anlam üzerinden değil; form ve formsuzluk kelimelerine atfedilen anlam üzerinden değerlendirmişlerdir. Formsuz kavramını toplumsal kategorileri silikleştirme, sınırları yok etme, temsilleri geçersiz kılma anlamıyla kullanarak 'form' kavramının karşısına koymuşlardır.

Bu ampirik çalışmada formsuzluk kavramı konut mimarisi özelinde tartışılmış ve üç ayrı konut tasarımı üzerinden incelenmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli ile çalışmaya yürütülerek bir yargıya varmak amaçlanmıştır. Araştırma nesnesi olarak seçilen Vetsch Evleri, Sonsuz Ev ve Deniz Kabuğu Evi'nde formsuzluk kavramı, Bataille ve Breton'un tanımları doğrultusunda araştırılmış ve kullanıcı üzerinde algısal yönden yaratması beklenen etki tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Konut Tasarımı, Form, Mimari, Modern Mimari Eleştirisi, Formsuzluk Kavramı.

Abstract

The architectural form is the result of the building's shaping process in accordance with the function of the building and in accordance with the conceptual approach of the architect. The geometric forms, which are frequently encountered in modern architecture, and the architects who research the physical aspect of the space and criticize the modern architecture, were examined by the researchers. The effect of rectangular forms on disciplining the user and regulating the user behavior was examined, and the concept of formlessness was developed as an opposing approach.

Many thinkers such as Bataille or Breton used the concept of formless. It is not the first meaning loaded into the word; they evaluated the meaning attributed to form and formlessness. They put the concept of formless against the concept of form by using social categories in terms of fading, eliminating boundaries, and overriding representations.

In this empirical study, the concept of formlessness was discussed in terms of housing architecture and examined in three different housing designs. The aim of this study is to examine the general survey model of qualitative research methods. The concept of formlessness in the Vetsch Houses, Endless House and the Nautilus House, which were chosen as research objects, were investigated according to the definitions of Bataille and Breton, and the effect that the perceptual effect was expected on the user was determined.

Keywords: housing design, housing architecture, criticize modern architecture, formlessness concept.

GİRİŞ

Makine çağı evleri parçalanmış bölmelerdir
Bir kutu yanında bir başka kutu
Bir kutu altında bir başka kutu
Gökdelen olana dek ur gibi büyürler.
F. J. Kiesler

Form, "Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü"nde "nesnenin ve boşluğun genel düzeni" olarak tanımlanır (Hasol, 2002). Mimaride form, yapının tasarlanması sürecinde çeşitli araştırmalara iki farklı sebeple konu olmuştur. Farklı mimari akımlarda, tasarımcıların yaklaşımları doğrultusunda kullanmayı tercih ettikleri formların çeşitliliği fiziksel yönüyle araştırılmaktayken, kavramsal yönüyle de formun mimari tasarımdaki önemi ya da önem sıralamasındaki yeri tartışılmaktadır. Örneğin; 1896 tarihli "Sanatsal olarak tasarlanan Uzun Ofis Binası" makalesinde Louis H. Sullivan "form işlevi takip eder, kural budur." görüşünü dile getirerek, form, strüktür ve malzeme bakımından yeni bir mimari akımı tanımlar. Daha sonraki senelerde modern mimarinin kuralcı yapısına tepki olarak Bertolt Blaser tarafından "işlev biçimi takip eder" görüşü ortaya atılmıştır (Altınok, 2010). Frank Lloyd Wright ise 1975 yılında "In The Cause of Architecture" (Mimarlık Uğruna) adlı kitabında "biçim ve işlev birdir" olarak söylemi değiştirmiştir. Farklı bir bakış açısıyla Georges Bataille ise "Dictionnaire Critique"te (Eleştirel Sözlük) 'formsuzluk' kavramını geliştirmiştir. Burada, kelimelerin birincil anlamlarının yetersiz kaldığı durumlar olduğunu ve bu durumda kelimelerin misyonlarının devreye girdiğini belirtmiştir. 'Formsuz' kavramını da tam bu noktadan metnine dahil etmiştir (Altınyıldız Artun, 2014).

Bataille'in formsuzluk kavramı senelerce çeşitli araştırmacılar tarafından çalışılmaya devam edilmiştir. 1997 yılında Yve-Alain Bois ve Rosalind Krauss birlikte yazdıkları ve bir sergi ile devamının getirildiği 'Formless: A User's Guide' (Formsuz: Bir Kullanıcı Rehberi) adlı bir kitap ile formsuzluğa dair çalışmalarını ortaya koymuşlardır. Bu çalışmalarında 'formsuzluk' kavramını antikavram olarak değil, 20. yy.'ın sanatını okumak için bir araç olarak kullandılar. Bu yönüyle formsuzluk kavramının metinler içine sıkışmadığını, gerek pratikte gerek değerlendirmede kullanılabilecek alternatif bir alan olarak değerlendirilmesi gerektiğini teklif etmişlerdir.

Çift eksenli olarak kurgulanan bu çalışmanın birinci aşamasında, formsuzluk kavramı araştırılmış ve bu kavrama dair çalışmış düşünürlerin 'konut' tasarımına yaklaşımları incelenmiştir. Ardından, formsuzluk kavramının ortaya çıkış nedenini tespit etmek amacıyla modern mimarinin, mimari forma yaklaşımına değinilmiştir. Modern

mimaride, mimarların kullandığı dik açılı formların hızlı üretim ve kullanım kolaylığı dışında kişilerin günlük pratiklerini etkilemeyi amaçladığı, kişilerin davranışlarını disipline etmek amacını da barındırdığından bahsedilmiştir.

Bu yaklaşıma tepki olarak formsuz kavramı doğrultusunda önerilen mimari yaklaşımın insan algısını özgürleştirdiği, şaşırtıcı-disiplinsiz mekanların kullanıcının hayal gücünü, bireyselliğini koruduğu ve beslediği iddiasının sebepleri araştırılmıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasında, formsuzluk kavramı üzerine yapılmış olan çalışmalara paralel olduğu düşünülen üç ayrı konut tasarımı seçilmiş ve ampirik olarak incelenmiştir. Çeşitli mimari yaklaşımları benimseyen farklı mimarların tasarladığı ancak benzer mimari formlara sahip Vetsch Evleri, Deniz Kabuğu Evi ve Sonsuz Ev tasarımları, Bataille ve Breton'un form-formsuzluk kavramları hakkındaki görüşleri esas alınarak incelenmiştir. Yve-Alain Bois ve Rosalind Krauss'un yaklaşımı ile 'formsuzluk' kavramı, konut tasarımlarının incelenmesinde izgara görevi görmüştür. Bu konut tasarımları, kullanıcı üzerindeki etkiye dair beklentilerin benzerliği ve ortaya çıkan çalışmaların dik açılı mimari formlar yerine amorf çizgiler barındırması nedeniyle seçilmişlerdir. Mimarların formu belirleme sürecinde nasıl bir yaklaşıma sahip olduklarını anlamak amacıyla kendilerine ait metinlere ulaşılmaya çalışılmıştır.

Literatür çalışmasında ilk olarak formsuzluk kavramını ortaya atan Georges Bataille'in çalışmalarına ulaşmak için "Dictionnaire critique"te (Eleştirel Sözlük) bulunan "Informe" (formsuzluk) metni, ardından mimarlığa yaklaşımını belirttiği "Architecture" (Mimarlık) metni araştırılmıştır. Bunun yanında aynı döneme denk gelen ve mimari formlarda Bataille ile paralel bir yaklaşım içinde olduğu tespit edilen Andre Breton tarafından kaleme alınan "Surrealist Manifesto" incelenmiştir. İki düşünürün de konuyu ele almaktaki ortak sebeplerinin modern mimarinin kullanıcıya ve tasarıma yaklaşımını eleştirmeleri olduğu belirlenmiş; kullanıcı davranışlarında mekânların etkisi ve farklı mimari formların gerekliliği üzerinde durdukları görülmüştür.

Manifestonun ardından Breton başta olmak üzere surrealist sanatçıların mekân konusu üzerinde daha fazla çalışmaya başladıkları tespit edilmiştir. Bu doğrultuda Bataille ve Breton'un ardından form hakkında benzer yaklaşımlara sahip düşünür ve mimarların yapmış olduğu çalışmalar araştırılmıştır. Aynı şekilde, karşıt bir mekân felsefesine sahip olan modern mimari yaklaşımı benimsemiş mimar ve düşünürlerin de çalışmalarının taraması yapılmıştır. Ayrıca mimarlık tarihçisi ve teorisyeni Manfredo Tafuri'nin "Mimarî ideolojinin eleştirisine doğru" makalesinden, dönemin mimari yak-

laşımına dair bir fikir geliştirmek için yararlanılmıştır.

1. FORMSUZLUK KAVRAMI

Formsuzluk kavramı, ilk olarak 1929 yılında "Documents" adlı derginin ikinci sayısından itibaren yayınlanan "Dictionaire Critique" (Eleştirel Sözlük) içindeki maddelerden birisi olan "Formless" metninde karşımıza çıkar. Georges Bataille tarafından kaleme alınan metne göre "Sanatın özünde form değil, formsuzluk(informe) vardır." (Bataille, 1929).

"Dictionaire Critique" (Eleştirel Sözlük) sözlük karşıtı, çok yazarlı bir çalışmadır. Burada kelimelerin sözlükte bulunan anlamlarının dışında, etki alanlarına dikkat çeken bir çalışma hazırlanmıştır. "Informe" (formsuzluk) metninde de Bataille, kelimelere anlam değil 'görev' yükler, "Anlam formla ilişkiliydi, formsuzluk ise anlam sistemini bozuyordu. Bir sözlük artık kelimelerin anlamlarını karşılayamıyorsa, kelimelerin görevleri başlar. Formsuzluk yalnızca belirli bir anlamı olan bir sıfat değildir, herşeyin kendi formu olması gerekliliğini dünyaya getiren bir terimdir." der. Formların giderek daha sabit ve egemen olduğunu vurgularken, mimarlığın insani düzeni mimari düzene çevirdiğini söyler (Bataille, 1929).

1924 yılında Andre Breton tarafından kaleme alınan "Sürrealist Manifesto" yayınlanır. Breton'un sürrealizmi "estetik ve ahlak gibi kaygılardan arınmış katıksız ruhsal otomatizm" olarak tanımladığı bu manifestonun devamında "Formları aktarmaktan kurtulabilen resim, müzik ve şiire kıyasla mimarlık sanatının en geride kaldığını ve maddenin ağırlığı altında ezildiğini" söyler (Breton, 2009). Buna rağmen mimarlığın 20. yy.'ın başında önemli bir aşama katettiğini ekler. Andre Breton, teorisini geliştirdiği ilk zamanlar mimariyi kurtarıcı sanat dallarından biri olarak görmese de zamanla mekân sanatının hem kentsel ölçekte hem de daha küçük ölçeklerde çok önemli olduğunu fark eder. Bu nedenle mekân hakkında yazılı ve uygulamalı çalışmalar yapar. Mekânın sabitleyici formlardan kurtulabildiği takdirde, süprizli ve tekinsiz haliyle ruhsal otomatizme ulaşmanın kapısını açabilecek bir yol olduğunu düşünür.

Form hakkında Breton ve Bataille benzer bir yaklaşımaya sahip olsalar da mimarlık hakkında aralarındaki en önemli fark Breton'un iyimserliği, Bataille'in ise kötümserliğidir. 20 yy.'ın başlarında teorilerini geliştirmiş bu düşünürler modern mimari öncesi katı, gelenekçi mimariye tanıklık etmiş; yaşamış oldukları dönemde ise hakim mimari akım olan modern mimarlığın katı yüzüyle karşı karşıya kalmışlardır. Dolayısıyla mimarlık hakkındaki olumsuz söylemlerin Postmodern Mimariyi, Art Nouveau Mimariyi ya da Organik Mimariyi hedef aldığı söylenemez. Yine de Breton mimariye daha iyimser yaklaşmış ve eleştiri oklarını mimarlıktan modern mimarlığa çevirmiştir.

Modern mimarinin ortaya çıkışı ve gelişimi, tüketim toplumunun desteklendiği, yeni yaşam pratiklerinin geliştirildiği, insanların gündelik hayatlarının yeni dünya düzeniyle uyumlu bir şekilde programlanmaya çalışıldığı döneme denk gelmiştir. Aydınlatma döneminde, 'geçmişe' bir tepki içinde olunması ve 'geçmiş'ten gelen alışkanlıkların reddedilerek yeni bir dünya düzeninin yaratılması umudu mimariye de yansımıştır. Eski mimari alışkanlıklar, malzeme kullanımları, süsleme sanatı ve mimari formlar modern mimari yaklaşımı benimseyen dönemin mimarları tarafından reddedilmiş; sade, süslemesiz ve yalın yapılar kullanılmaya başlanmıştır. Bu yalınlık formlara da yansımış, işlevi takip etmeyen formlar gereksiz bulunmuştur. Daha hızlı üretilen, ihtiyaca yönelik ve gösterişten uzak olan bu yeni mimari yaklaşım kentsel ölçekten konut yapılarına kadar etkili olmuştur. Dik açılı formlar ön plana çıkarılmış, buradan yapının inşaa sürecinin kolaylaştırılması kadar kullanıcıların 20. yy.'a uygun, programlı, disiplinli, uyumlu, geçmiş alışkanlıklardan arınmış, teknolojik gelişmelere adapte olabilen bireyler olması hayal edilmiştir. Le Coubisier'in "Kafeler ve boş zaman geçirme yerleri, Paris'in sokaklarını yiyen asalaklar artık olmayacaklar. Sokağı öldürmeliyiz" sözleri modern mimariye yüklenen görevi açıkça ortaya koymaktadır (Le Corbusier, 1923).



Görsel 1: Le Corbusier's Plan Voisin for Paris (1922).

Ancak 1920'li yıllardan itibaren Modern Mimarının disiplinli, programlama odaklı yaklaşımı pek çok düşünür ve mimar tarafından eleştirilmeye başlanmıştır. Mimarlık tarihçisi ve teorisyeni Manfredo Tafuri Modern Mimarının işini: "Hem sanatsal hem kentsel formlar olarak mimari ideoloji, insanların tümünü ideal sentez içinde birleştirerek eritme projesi" yani "Düzensizlikten düzen yaratmanın bir yoludur." olarak tanımlamıştır (Tafuri, 1969). Sürrealist mimarlar formların kişileri disipline etmek için kullanıldığını söyleyerek özellikle iç mekanlarda ve konut

tasarımlarında yeni arayışlar içine girmişlerdir. Organik mimari üzerine çalışan mimarlar yapılar da kullanılan malzemelerin yalnızca hızlı uygulanabilen, işleve hizmet eden malzemeler olmasını eleştirmiş, doğa ile uyumlu malzemeler ve formlar ile yapıları oluşturmak gerektiğini savunmuşlardır. Postmodern mimarlar ise süsten uzak, işlevin gerektirdiği ve eski mimari yaklaşımları tümüyle reddeden tasarım yapılması gerekliliğine karşı çıkmışlardır. K. Michael Hays, bu dönemlerde yapılan mimarlığın, otonom formlar yoluyla içinde bulunduğu dönemin hakim mimari anlayışına bir tepki olduğunu düşünür: “Kendini otonom formlar üzerinden rasyonelize etme çabası bize mimarlığın başarısını değil, modernitenin kısıtlayıcı bir durum haline geldiği tarihsel anı, mimarlığın daha önce üstlendiği toplumsal rolleri devre dışı bırakan bir anı işaret eder.” (Hays, 1998).

Formlarda ulaşılmak istenen bu otomatizm bahsedilen düşünürlerin çoğuna göre ilk olarak konutta ortaya çıkar. Kişiye yüklenen temsillerin daha az baskı yarattığı yer olan konut ya da konutu şiirselleştiren Bachelard’ın yorumu ile “ev”, formsuz kavramının etkili olacağı mekan olarak düşünüldüğünden araştırma nesnesi olarak konut tasarımı tercih edilmiştir. Lefebvre’in ifadesi ile ‘temsil mekanların’dan kurtularak psikik otomatizme kavuşulmasının yolu, otonom formlar ile tasarlanmış konut tasarımlarında bulunabilir. “Modern mimari yapılar da konut, kullanıcının bu en özel sayılabilecek mekânının etrafındaki kabuğu silikleştirir ve mekânı kullanıcısına ait olmaktan koparır, her koşulda herkese eşit mesafede bir yer haline getirir ve kişiselleşmesine mani olur.” (Lefebvre, 1974). Breton’a göre de konut “Bilinçaltının strüktürünü tekrarlayan bir labirenttir. Konut da bu yüzden nesnel değil, fakat içsel, ruhsal, ve bireysel arzulara yer açan bir mekân olmalıdır. Bu da onu hem kişisel, hem de değişken bir mekân haline getirir.” (Altınıyıldız Artun, 2014). Aynı şekilde Bachelard, ev için “Gerçek bir kozmospdur” demektedir (Bachelard, 1957).

Araştırma nesnesi seçilirken, modern mimaride karşımıza çıkan dik açılı formları benimsemeyen tasarımcıların, kullanıcı üzerinde yaratmak istedikleri etki araştırıldığı için benzer yaklaşımlar ile hayata geçirilen yapılara ulaşılmaya çalışılmıştır. Ağırlıklı olarak sergi alanları ve kent tasarımları üzerinde durulduğu görülmüştür. Buna rağmen konutun kullanıcı algısı ve psikolojisi üzerinde önemli derecede etkisi olması, kavram üzerine çalışmış olan düşünürlerin konut tasarımını vurgulamaları nedeniyle araştırma, örnekleme olarak seçilen konut tasarımları üzerinden sürdürülmüştür. İncelenen Vetsch Evleri, Deniz kabuğu Evi ve Sonsuz Ev’in tasarımcılarının benzer kaygılara sahip olması, bu kaygıların onların tasarımlarını otonom formlara ya da Bataille’in ifadesi ve burada kullanılan göreviyle ‘formsuzluğa’ yaklaştırmış olmalarıyla tercih sebebi olmuştur.

2. KONUT TASARIMINDA ‘FORMSUZLUK’ ÖRNEKLERİ

2.1. Vetsch Evleri

Araştırma nesnesi olarak seçilen konutlardan Vetsch Evleri, diğer adı ile Dünya Evleri İsviçre’de bulunan dokuz evden oluşmaktadır. Tasarımı Peter Vetsch’e aittir. Peter Vetsch Organik Mimari yaklaşımı benimsemiş bir mimar olmakla birlikte tasarımlarında Art Nouveau’dan ve Gaudí’den esinlenmeler görülmektedir. Gaudí’nin doğadan esinlenen amorf tasarımları ve ritmik iç mekânları ile Vetsch Evleri benzerlik göstermektedir. Nitekim dalgalı, yumuşak geçişli yüzeyleri ve plan tipleriyle Gaudí tasarımları, dik açılı formlara eleştiri getiren düşünürler tarafından da övülmüştür.

Beton püskürtme yönteminin de verdiği avantajla dik açılardan kaçınılmış, amorf biçimler kullanılarak tasarım yapılmıştır. Peter Vetsch’e göre: “Küresel topluluğumuzdaki kişisel ve sosyal değişim, yapıları çevremizde esnek, çok işlevli olarak uyarlanmış çözümleri gerektirir. Ne yazık ki, çoğu çağdaş bina, geçmiş zamanlardaki tasarımlarda olan geleneksel düşüncenin sonucudur. İyi çalışma / yaşam ortamı, hatta imtiyazsız konumlar oluşturulabilir. Yeryüzü evlerinin kıvrımlı formları, form ve işlev arasında ideal bir sentezdir. Duygusal arkaik biçim, doğal çevreye bir övgüdür. Planlama insanlığın etrafında merkezlenmiş olmalı ve ev doğaya bağlı hale getirmelidir.” (Kettering, 2014).

Peter Vetsch’in de içinde olduğu organik mimari yaklaşımı benimseyen mimarlar genellikle enerji tasarrufu, malzeme seçimleri ve formlar üzerinde durmuştur. Doğal olmayan kübik formları eleştirip, doğanın akışkanlığı ile uygun otonom formlara yönelmişlerdir. Vetsch’in kendi tanımıyla “yaşanılabilen heykeller” olan bu evler kullanıcıların ruh sağlığını olumlu yönde etkiler ve bireyselliklerinin yansıyabileceği mekanlar olarak görülür; çünkü eşleri yoktur, yalnızca kullanıcısına özeldir. Hem doğaya hem insana uyumlu “3. ten” olarak tanımlanabilir (Kettering, 2014).



Görsel 2: Vetsch Evleri-Earth House



Görsel 3: Vetsch Evleri-Earth House



Görsel 4: Vetsch Evleri-Earth House

2.2. Sonsuz Ev

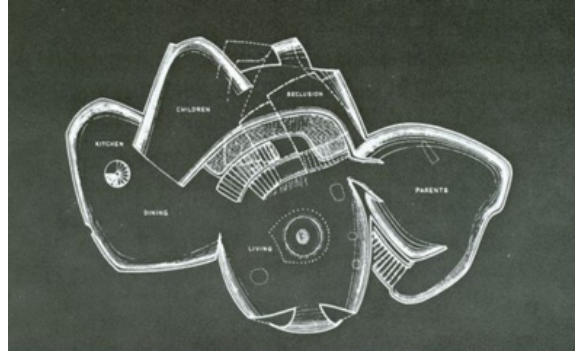
Sonsuz Ev, Ukrayna doğumlu mimar Frederick John Kiesler'in tasarımıdır. Sonsuz ev uygulanmamış bir projedir. Fakat tasarımcı bu proje için yıllarca çalışmıştır. Mimar, ismi gibi başı ve sonu belli olmayan bir ev tasarlamak istemiştir. Ona göre sonsuz ev sürekli, tüm yaşam alanları birleştirilerek tek bir bütün oluşturulabilir. Kiesler tasarımı için: "O, epeyce duysal; keskin açılı eril mimarlıktan çok, dişi bedeni andırıyor." demiştir. Konstrüksiyon sorununu kolon yerine üzerine binen yükün ihtiyacına göre hafif ya da ağır kabuklarla çözmeyi hedefler. Mekânda sürekliliğin özgürlük hissini besleyeceğini, gerçekten varolan kalabalıklara yer açabileceği gibi iç dünyamızdan gelen kalabalıklara da yer açabileceğini iddia eder. Bu sürekliliğin sağlanması için akışkan ve yuvarlak formları tercih eder. Kiesler'e göre: "Boyutları ne olursa olsun, malzemeleri ister ahşap, ister kağıt, çelik ya da cam olsun, hayat faaliyetlerinin akışının bir dizi oda-kutuya sıkıştırılmayacağı aşikar. Ev- yani duvarları, döşemeleri, tavanları- keskin açılarla ve yapay olarak bir araya getirilmemeli. Birbirlerine akmaları sağlanmalıdır." (Kiesler, 1966).

Kiesler, kullanıcıya fiziksel mekânda daha keyifli ve güvenli bir ev sunmayı hedeflemekle kalmaz, aynı zamanda kullanıcının iç dünyasını da güvenli, keyifli bir alana taşımak ister. Bunu yaparken tasarımını duvar ve

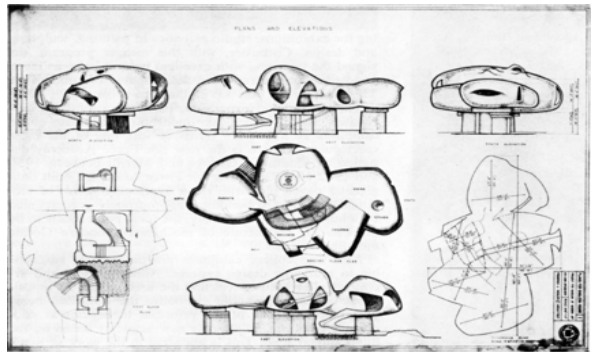
tavanların arasına sıkıştırmayı doğru bulmaz. Kendi tanımı ile hüresel şekilleri tercih eder. Duvar ve tavanların kullanılan sabitleyici formları ile kişilerin hapis-hane de hissedeceğini ancak hüresel şekillerin kullanıcılarını özgürleştireceğini savunur. Kiesler duysal yaklaşımı ile mimari yaklaşımını birleştirerek sonsuz ev projesini ortaya çıkarır ve üzerinde senelerce çalışmış olduğu bu projenin uygulanmamasını kendisi tercih eder.



Görsel 5: Sonsuz Ev-Endless House



Görsel 6: Sonsuz Ev-Endless House

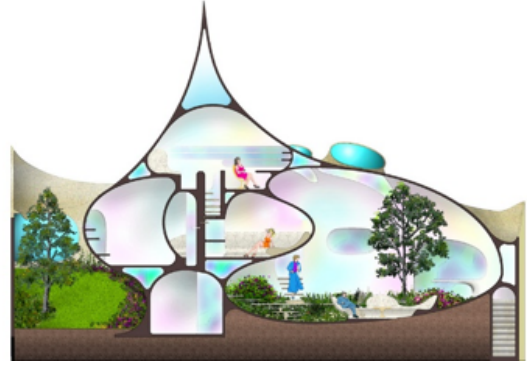


Görsel 7: Sonsuz Ev-Endless House

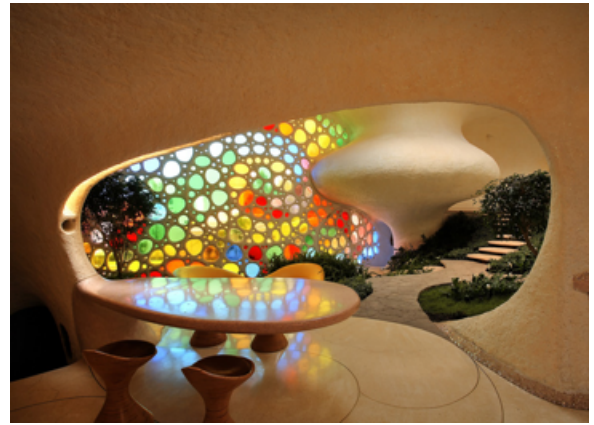
2.3. Deniz Kabuğu Evi

Mimari tasarımlarda ve mimari tartışmalarda formun önemli bir yeri vardır. Kimi zaman tasarımlarda form, işleve göre belirlenirken, kimi zaman amaç olarak görülmüştür. Her iki şekilde de formun mekânı düzenlediği ve bu düzenlemenin kullanıcı üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Deniz Kabuğu Evleri de form ve kullanıcı arasındaki etkileşimi irdelemek için seçilen üçüncü örnektir. Meksika'da mimar Javier Senosiain'in şehir merkezindeki kendi tanımları ile "klasik ve sıkıcı" olan evlerinden sıkılan bir aile için yapmış olduğu tasarımıdır. Bio mimari alanında çalışmalar yapan mimar, bu tasarımda kapı ve duvar kullanmaz. Akışkan bir forma sahip olan konutun yuvarlak hatlara sahip tasarımından kaynaklı konut içindeki mekânlar birbirini görmez. Mimar tasarımı için: "Duvarların, zeminin ve tavanın paralel olmadığı bir yolculuğu yaşatan mekânsal deneyimdir. Bu evin sosyal yaşamı Nautilus'un içinde herhangi bir bölünme olmaksızın akıyor, üç boyutta harmonik bir alan, vejetasyon üzerinde yüzen bir duygu ile merdiven üzerinde spiral olarak hareket ederken dördüncü boyutun sürekli dinamiğini fark edebilirsiniz." demiştir (Senosiain, 2012). Senosiain'in de söylemiş olduğu gibi akışkan formlar, sürekliliği sağlama çabası, renklerin kullanımı ile tasarım kullanıcıyı klasik kübik formlu yapılardan kurtarmak istemiş, bunun için dik açılı formlardan kaçınmayı tercih etmiştir.



Görsel 9: Nautilus House



Görsel 10: Nautilus House



Görsel 8: Nautilus House



Görsel 11: Nautilus House

Gaston Bachelard 20. yy.'in ortalarında bir evin biçiminin köşeli geometrik formlara sahip olması gibi bir zorunluluk olmadığını söyler ve "Mekânın Poetikası" adlı kitabında "Ev ile evren arasındaki dinamik mücadelede, basit geometrik biçimlerin baskın olması gerektiğine dair hiç bir işaret yok. İşlev gören bir ev durağan bir kutu değildir. İçinde yaşanan mekân geometrik uzamı aşar." demiştir (Bachelard, 1957). Yapım zorluğu, maliyetler, alan kaybı gibi kaygılarda bu yapılara çok fazla rastlayamamış olsak bile mekânı kavramsal yönüyle ele alan başka çalışmalarda yapılmış, bu çalışmalar konut ile sınırlı kalmamıştır. Araştırma nesnesi olarak seçilen üç konut tasarımında da Bachelard'ın da işaret ettiği basit geometrik biçimlerden kaçınılması dikkate değerdir.

SONUÇ

Bu çalışmada mimari formun kullanıcı üzerindeki etkisi esas alınarak, Bataille'in formsuzluk kavramı araştırılmıştır. Aynı akımı benimsemiş olmasalar da farklı düşünür ve mimarların modern mimariye alternatif geliştirirken 'form' üzerinde durdukları, modern mimari yaklaşımın katı tutumuna eleştiri getirdikleri tespit edilmiştir.

Basit geometrik formların kullanım nedeninin yalnızca yapım kolaylığı, hızlı üretim, maliyetin düşürülmesi amaçları ile sınırlı kalmadığı, kullanıcının yaşam pratikleri üzerinde düzenleyici bir etkisinin olduğu pek çok düşünür ve mimarlık teorisyeni tarafından dile getirilmiştir. Mimaride formun bu yönüyle de dikkate alınmasını gerekmektedir. Bu doğrultuda 'formsuzluk' kavramının, modernitenin idealize edilmiş formlar ile ideal insanlara ulaşma çabasına tepki olarak ortaya çıktığı belirlenmiştir. Formsuzluk kavramı ile varılmak istenen nokta ise bu şekilde yönlendirilen bireyler ve düzenlenen yaşamlardan kaçınmaktır. Bunun için strüktür, malzeme, form ve mekân organizasyonu üzerine çeşitli çalışmalar yapılmıştır. İdeal insan arayışıyla yapılan yönlendirmelerden kaçınmanın yollarından biri olarak, mimari tasarımın katı kurallar içine hapsolmaktan kurtarılması gerektiği düşünülmüştür. Kelimenin görevi üzerinden 'düzenlenmemiş bireyler'e ulaşma arayışında olduğu görülmüştür.

Kavramsal yönden varılmış olan bu sonuçlara ilave olarak; formsuzluk kavramının, mekân üzerindeki yansımaları da tespit edilmek istenmiştir. Kullanıcı algısının daha az etkiye maruz kaldığı ve özel alan olarak tanımlanabilecek yer olan konut tasarımları örneklem olarak tercih edilmiştir. Yve-Alain Bois ve Rosalind Krauss'un kavramın ortaya çıkışından yıllar sonra formsuzluk kavramını 'sanat eserlerini oluşturmada ve değerlendirmede bir araç olarak görme' yaklaşımı benimsenmiştir. Çeşitli zamanlarda ve farklı mimari yaklaşımlara sahip olan bu mimarların kendi anlatımları doğrultusunda tasarımları-

nın amaçları araştırılmıştır.

Bu araştırmanın sonucunda ise; üç tasarımcının da kendi mimari yaklaşımlarının ve önceliklerinin yanı sıra kullanıcıların manevi durumunu iyileştirmeyi amaçladığı görülmüştür. Ancak bunu yaparken herhangi bir 'ideal'i esas almamışlar kullanıcının ruhsal dengesi, mekânı benimsemesi ve bireyselliği üzerinde durduklarını vurgulamışlardır. Ulaşmak istedikleri bu noktaya varmak için üzerinde durdukları konulardan birinin form olduğu görülmüştür. Formu oluştururken, birbirini tekrar etmeyen, eğrisel formlar kullanarak tasarımın hem başka tasarımlarla olan benzerliğini yok etmek; hem de kendi içinde tekrara düşmesine engel olmak amaçlanmıştır. Tasarımcılar tarafından amorf yapıların mekânda akışkanlığı ve sürekliliği sağlaması daha olanaklı görülmüş, yapı strüktürü bu doğrultuda oluşturulmuştur. Kişilerin kendini hapsedilmiş hissetmeyecekleri mekânlar tasarlamışlar, bunun için tavan, döşeme ve duvarlarda sabit formlardan kaçınmışlardır. Buradan, tasarımcıların otonom formları kullanıcıların ruhsal sağlığının, duygusal ve algısal özgürlüğünün daha iyi bir düzeyde olmasını sağlamak için seçtikleri, ayrıca Bataille'in form kelimesine yüklediği anlamdan ve Breton'un formun düzenleyici kullanımına getirdiği eleştiriden kaçındıklarını sonucuna varılmıştır.

Formsuzluk kavramını kelimenin görevi üzerinden değerlendirdiğimizde, mekâna nasıl yansıdığı örneklerden ve tasarımcılarının yola çıkış noktalarındaki benzerlikten görülmektedir. Teknik veya mali sebepler gerekçe gösterilerek kısıtlayıcı bir tutum takınılması, benzer malzemelerin kullanıldığı, dik açılı formlardan uzaklaşmayan, strüktürün çeşitlenmediği yapıların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu durum, mekânların nesnel olarak kullanıcıya ait olmasını sağlamaktan ileri gidememektedir. Kullanıcısı öznelinde tasarlanmayan yani kişiselleşemeyen mekân, kullanıcıda da bireyselliğin kaybolma tehlikesini yaratmaktadır. Bu çalışmada mutlak doğru forma ulaşmak amaçlanmamıştır, ancak tasarımlar değerlendirilirken tasarımcının yaklaşımının belirleyici olacağı açıktır. Tasarım aşamasında; mimari formun kullanıcının gerek gündelik pratiğinde gerek ruhsal durumunda büyük etkisi olduğunun göz önünde bulundurulması, alışıldık formlara getirilen eleştirileri doğrudan reddetmek yerine, yeni tasarlanacak olan yapılarda kullanıcı açısından faydalı olmasının yollarını aramak gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Altınok, H. (2010). İç Mekân Tasarımında Malzemeye Bağlı Biçim/İşlev/Estetik. *Mimarlıkta Malzeme Dergisi*(16), 67-70.

Artun, N. A. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. N. A. Artun içinde, *Sürrealizm Mimarlık - Mekân Sanatı* (s. 11-21). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bachelard, G. (1957). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İt-haki Yayınları.

Bataille, G. (1929). *Architecture. Documents*, s. 117.

Bataille, G. (1929). *Formless. Documents*(1), s. 382.

Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: AltıKırkBeş Yayın.

Corbusier, L. (1923). *Towards A New Architecture. Modern Mimari İkilemi-Le Corbusier*. (F. Etchells, Çev., & D. C. Hepyılmaz, Derleyici)

Earth House Vision. (2018, Aralık). Vetsch Architektur : <http://www.erdhaus.ch/vision.html> adresinden alındı

Hasol, D. (2002). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM Yayınları.

Hays, K. M. (1998). *Architectural Theory since 1968*. Massachusetts: MIT Press.

Kiesler, F. J. (1966). *Inside The Endless House: Art, People And Architecture: A Journal*. New York: Simon and Schuster.

Lefebvre, H. (1974). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayınları.

Organica, A. (2018, Aralık). *Nautilus House: Unique Shell Shaped House by Arquitectura Organica*. <https://www.designrulz.com/architecture/2012/10/nautilus-house-unique-shell-shaped-design-by-arquitectura-organica/> adresinden alındı

Sullivan, L. (1896). *The Tall Office Building Artistically Considered. Lippincott's Magazine*(339), 403-409.

Tafari, M. (1969). *Toward A Critique of Architectural Ideology. Mimarlıkta Formsuzluk Kavramı Üzerine Bir Araştırma, Doktora Tezi*, 2-35. (H. Gönül, Derleyici) İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi. 2014 tarihinde alındı

Wright, F. L. (1975). *In The Case Of Architecture. Wright's Historic Essay For Architectural Record 1908-1952 With A Symposium On Wright And Architecture Edited by Frederick Gutheim*.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1. *Le Corbusier's Plan Voisin for Paris*. Le Corbusier, from *Urbanisme* (Paris, 1922). (2019, Aralık)

https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusiers-Plan-Voisin-for-Paris-Le-Corbusier-from-Urbanisme-Paris-1922_fig1_266498636

Görsel 2. *Vetsch Evleri-Earth House*. (2018, Aralık).

<http://www.erdhaus.ch/erdhaumluser--earth-houses.html> adresinden alındı

Görsel 3. *Vetsch Evleri-Earth House*. (2018, Aralık). <http://www.erdhaus.ch/erdhaumluser--earth-houses.html> adresinden alındı

Görsel 4. *Vetsch Evleri-Earth House*. (2018, Aralık). <http://www.erdhaus.ch/erdhaumluser--earth-houses.html> adresinden alındı

Görsel 5. *Sonsuz Ev-Endless House*. (2018, Aralık). <https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler> adresinden alındı

Görsel 6. *Sonsuz Ev-Endless House*. (2018, Aralık). <https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler> adresinden alındı

Görsel 7. *Sonsuz Ev-Endless House*. (2018, Aralık). <https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler> adresinden alındı

Görsel 8. *Nautilus House*. (2018, Aralık). <https://gaiadergi.com/deniz-kabugunun-dogasindan-ilham-alinarak-tasarlanan-buyuleyici-ev/> adresinden alındı

Görsel 9. *Nautilus House*. (2018, Aralık). <https://gaiadergi.com/deniz-kabugunun-dogasindan-ilham-alinarak-tasarlanan-buyuleyici-ev/> adresinden alındı

Görsel 10. *Nautilus House*. (2018, Aralık). <https://gaiadergi.com/deniz-kabugunun-dogasindan-ilham-alinarak-tasarlanan-buyuleyici-ev/> adresinden alındı

Görsel 11. *Nautilus House*. (2018, Aralık). <https://www.archdaily.com/909133/organic-house-javier-senosiain> adresinden alındı

TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN GÖRSEL ESTETİK BELGESİ OLARAK SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞI

STREET PHOTOGRAPHY AS DOCUMENT OF VISUAL AESTHETICS OF SOCIAL CHANGE

Dr. Öğr. Üyesi Suzan ORHAN

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
suzano@sakarya.edu.tr
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0872-310X>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Orhan, S. (2020). Toplumsal Değişimin Görsel Estetik Belgesi Olarak Sokak Fotoğrafçılığı. Sanat Dergisi, (35), 49-64
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Sokak fotoğrafçılığı, iç ve dış kamusal alanlarda gerçekleştirilen fotoğrafçılık türüdür. Caddeler, sokaklar, pasajlar, istasyonlar, gece kulüpleri, plajlar, toplu taşıma araçları ve hastaneler gibi ortak kullanım alanlarında çekilen fotoğraflar, sokak fotoğrafçılığı olarak tanımlanmaktadır. Toplumsal değişimlerin izleri, fotoğrafın icadıyla birlikte, yazılı tarihi belgeler, filmler, belgesel ve savaş fotoğraflarının yanı sıra sokak fotoğraflarında da görülebilmektedir. Diğer fotoğraf türlerine göre plan ve kurgunun olmaması, sokak fotoğrafının nesnel ve gerçekçi yönünü öne çıkarmaktadır. Erken dönem, modern ve çağdaş olarak üç tarihsel dönemde incelenebilecek sokak fotoğrafçılığı, teknik ve estetiğin geçirdiği evrimden etkilenmiş ve zamanla değişmiştir. Erken dönem sokak fotoğrafçılarından Alice Austen New York'ta, Eugène Atget ise Paris'te çektikleri nesnel sokak fotoğraflarıyla mekansal ve toplumsal değişimi kaydetmişlerdir. Henri Cartier-Bresson ve Helen Levitt'in yer aldığı modern dönemde, teknoloji, avangard estetik ve fotojurnalizmin kurumsallaşmasıyla yaygınlaşan ve gelişen sokak fotoğrafçılığı, kalabalık kentlerin sokaklarındaki gündelik hayatın yeni biçimlerinin fotoğraflanmasına yoğunlaşmıştır. Çağdaş dönemdeyse küresel kentin sokaklarına taşan özel hayatın kaydının peşine düşülmüş ve öznel kayıt artmıştır. Bruce Gilden kışkırtıcı sokak portreleriyle, Michael Wolf ise Google Sokak Görünümleri'nden çektiği hazır sokak fotoğraflarının röprodüksiyonlarıyla, çağdaş dönemin sokağını birbirine zıt mesafelerle kaydetmişlerdir. Sokak fotoğrafları, estetik ve belgesel niteliklerinin yanı sıra tarihsel ve sosyolojik okumalara açık yönleriyle toplumsal değişimin belgesi niteliğindedir.

Anahtar kelimeler: Sokak Fotoğrafçılığı, Kamusal Alan, Toplumsal Değişim, Görsel Belge

Abstract

Street photography is a photography culture actualized inside and outside the public spheres. The photographs taken in the common use areas such as avenues, streets, passageways, stations, nightclubs, beaches, public transport vehicles, and hospitals are defined as street photography. By the invention of photography, the traces of social changes have been able to be seen in the street photographs as well as in the written historical documents, movies, documentaries, and war photographs. Compared with the other types of photography, street photography has no setup and planning or it has the least, which highlights the realistic and objective side of street photography. Street photography which can be observed in three historical periods as early period, modern and contemporary has been influenced by the evolution which occurred in technics and aesthetics and has changed in time. Early period Street photographers, Alice Austen, in New York and Eugene Atget, in Paris recorded social and spatial change through the objective street photographs they took. In the modern period, in which Henri Cartier-Bresson and Helen Levitt took part, street photography becoming prevalent and evolving through the institutionalization of technology, avant-garde aesthetics and photojournalism concentrated on photographing the new forms of daily life in the streets of crowded cities. As to the contemporary period, the personal life pouring onto the streets has been chased to be recorded and recording private life has increased. Bruce Gilden, with his provocative street portraits and Michael Wolf, with his reproductions of ready-street photographs which he took of Google street views, recorded the street of the contemporary period by using the methods far from each other. Besides their features of being aesthetics and documentary, street photographs serve as the document of social change as they are open to historical and sociological interpretation.

Key words: Street Photography, Public Space, Social Change, Visual Document

GİRİŞ

Toplumlardaki büyük ve küçük değişimler, doğal koşullar, din, teknoloji, ekonomi ve siyaset gibi nedenlerle oluşmakta ve evrimsel bir çizgide ilerlemektedir. Coğrafyanın, değişimin hızını ve büyüklüğünü etkilemesi gerçeği, hem avcı toplayıcı toplumdan tarım toplumuna geçişte hem de sanayi ve modern bilgi toplumuna geçişteki kırılma noktalarında belirleyici olmuştur.

Değişim süreçleri devam ederken, insan, kendini ve yaşamını etkileyen gerçeklikleri her zaman kaydetme ve geleceğe aktarma eğiliminde olmuştur. İlk örnekleri M.Ö. 73 bin yılına uzanan mağara duvarlarındaki resimlerde ve daha sonraki dönemlerde rastlanan kaya ve yer çizimlerinde, yaşadığını kaydetme ve aktarma amacı saklıdır. Sözlü kültürle birlikte yazının biçimlenmesi ile oluşan alfabeler yazılı kültürü oluşturmuş ve toplumsal değişimler ve dönüşümler daha detaylı ve kalıcı şekillerde kaydedilmiştir. Tasvir ve temsil görsel kültürün iki bileşeni olarak tarihi kaydetme eyleminde yazı ve sözle birlikte gelişmiştir. Resmi tarih yazıcılığı, dönemin iktidarları tarafından nesnel olmayan bir şekilde gerçekleştirilse de alternatif / muhalif tarih yazımı her zaman kendine yeni bir mecra açarak var olmayı başarmıştır.

Modernizmle yaşıt fotoğraf, görsel tarih yazıcılığında, iktidarların manipülasyonlarına rağmen etkili bir araç olabilmiş, hatta modern toplumda yaşanan gerçeklikleri net bir şekilde ve çok kere gösterdiği için zaman zaman suçlanmıştır. Susie Linfield, *Acımasız Aydınlik*, *Fotoğraf ve Politik Şiddet* adlı kitabının ilk bölümünde, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes, John Berger, Abigail Solomon-Godeau, John Tagg ve Victor Burgin gibi eleştirmenlerin, fotoğrafı gerçekleri çarpıcı bir şekilde göstermesi nedeniyle suçlamalarını, "Fotoğraf Eleştirisinin Kısa Bir Tarihçesi veya Fotoğraf Eleştirmenleri Neden Fotoğraftan Nefret Eder?" başlıklı bölümde ele alır. Suçlamaların haksız olduğu üzerinde duran Linfield, modern toplumun maruz kaldığı savaşları, soykırımları ve benzer şiddet olaylarını insanlara gösteren fotoğrafın değil, o görüntülerin nedenlerinin ve neden olanların suçlanması gerektiği üzerinde durur. (Linfield, 2013:16-46). Fotoğraf, özde bir temsil biçimi olmasına rağmen, sonuçları bakımından gerçeğe benzerliği en yüksek ifade ve belgeleme aracı olduğu için günümüzde de eleştirilmeye devam etmektedir. Buna karşın toplumsal değişimin mikro ve makro boyutlarının görsel kaydını, haber, belgesel, savaş, sokak ve hatta moda fotoğraflarıyla bile tutabilme özelliği sayesinde tarihçilerin başvurduğu önemli bir görsel araç/kaynak konumuna gelmiştir. Sokak fotoğrafları ise, istisnai durumlar hariç, manipülasyona çok elverişli olmayan doğası sayesinde, en gerçekçi görsel kayıt olma özelliği taşımaktadır.

Yazılı ve sözlü tarih kadar etkili olan görsel tarih yazıcılığı, fotoğrafın devreye girmesiyle birlikte daha nesnel ve işlevsel olabilmektedir. Belgesel, savaş ve haber fotoğrafçılığıyla karşılaştırıldığında, 'görece' daha tarafsız bir üretim sürecine sahip olan sokak fotoğrafçılığı, toplumsal değişimi, doğaçlama / anlık / otomatik elde edilen gerçekçi sokak görüntüleriyle belgeler. Fotoğrafçının bütün denetimine rağmen, hareketli alanlarda görüntü kaydetme faaliyeti, hesaplanmayan / beklenmedik olayların / konuların da kadraja dâhil olmasıyla sonuçlanabilmektedir. Fotoğrafçının niyetinin dışına taşan bir fotoğraf etkinliği de olabilen sokak çekimlerinde, tesadüfleri değerlendirmek ve kullanmaya karar vermek son kerede her zaman fotoğrafçının inisiyatifindedir.

Sokak fotoğrafçılığı, belgesel veya sanatsal amaç güdülerek çeşitli kamusal alanlarda gerçekleştirilebilir. Tesadüfleri değerlendirmek, gizli veya aleni gözetleme, takip gibi durumları içeren sokak fotoğrafçılığı adını sokaktan almakla birlikte sadece kent sokaklarıyla sınırlı bir alanda gerçekleştirilmez. Sokak, cadde, park, plaj, sirk, tren garı, havaalanı, terminal ve toplu taşıma araçlarının içi gibi kamusal alanların yanı sıra pasaj, hastane, lokanta, bar, alışveriş merkezi ve kültür merkezi gibi insanların ortaklaşa kullandıkları iç mekânlarda da gerçekleştirilebilmektedir. Sokakla bağlantılı mekânlarda insan, hayvan, mimari birimler, özel veya toplu taşıma araçları, genel, yakın ya da detay plan çekim gibi farklı şekillerde kaydedilen sokak fotoğraflarındaki ötekine bakış ve davranış, dönemlere göre farklılık gösterdiği gibi fotoğrafların gece mi gündüz mü çekildiğine göre de değişebilmektedir.

Makale, sokak fotoğrafçılığının detaylı tanımlanması ve bileşenlerinin belirlenmesinden sonra tarihsel gelişimini üç döneme ayırarak incelemektedir; erken dönem, modern dönem ve çağdaş dönem. Bu sınıflandırma hem sosyolojik hem de teknik ve estetik değişim ölçütleri göz önüne alınarak yapılmıştır. Erken dönem sokak fotoğrafçılığında imgeler, daha çok kent sokaklarının bütünlüklü ve klasik estetik kompozisyonuna sahiptir ve bu dönem Eugène Atget ve Alice Austen'in fotoğrafları ile anlaşılmalı çalışılacaktır. Modern sokak fotoğrafı, avangard estetikten etkilenerek klasik bakış açısını kırmış ama yine de bütünlüklü ve hümanist bir yapıdadır. Henri Cartier-Bresson'un sokak fotoğrafları karar anı kavramı bağlamında; Helen Levitt'in sokak fotoğrafları ise gündelik hayatın tasviri bağlamında incelenecektir. Çağdaş dönem sokak fotoğrafı ise çağdaş sanatın ve postmodernizmin açtığı tartışmalı özgürlük alanında daha radikal ve provokatif bir tavır olarak değerlendirilip, Bruce Gilden'in sokak portreleri ve Michael Wolf'un Google haritalardan fotoğrafı aldığı "Sokak Görünümü" projesi bağlamında incelenecek ve anlaşılmalı çalışılacaktır.

Sokak Fotoğrafçılığı Nedir?

Sokak fotoğrafçılığı (İng. street photography), kamusal alandaki birçok bileşenin, an veya enstantane fotoğrafı anlamındaki "snapshot"; gizli / habersiz çekilen fotoğraf anlamındaki "candid"; duygu içermeyen kurgu sokak çekimi "deadpan" ile duygu içeren sokak fotoğraflarını kapsayan geniş bir alanda tanımlanmaktadır. Sokak fotoğrafçılığı için yapılan, "Belgesel fotoğrafçılığın kamusal alandaki kişileri konu alan bir türüdür." (Hacking, 2015:556) gibi bir belirleme eksik kalmaktadır. Çünkü belirli bir zaman ve tema ile sınırlandırılan belgesel fotoğraf -çağdaş bazı örnekleri hariç- mesaj verme amacı taşır. Sokak fotoğrafı ise belgeselde olduğu gibi mesaj kaygısıyla çekilmez. Kurgu olanlar hariç, çoğunlukla sokak görüntülerinin rastgele fotoğraflanmasıyla elde edilir. Belgesel fotoğrafta anlam önceden kurulmuştur, sokak fotoğrafında ise anlam çekim anında veya sonradan ortaya çıkar. Belgesel fotoğraf, ön çalışmayı, veri elde etmeyi ve ele alınan konunun derinlikli olarak araştırılmasını gerektirir. Sokak fotoğrafçısı ise sadece çekim rotasını belirler -ki o da gün içinde değişebilir- ve dikkat çekmeden çekim yapacağı küçük kamerası ve çoğunlukla insan gözünün bakış açısına en yakın görüntüyü veren 50 mm, 35 mm veya konunun gerektirdiği başka bir objektif ile görüntüleme çalışmasını yapar.

Modernizm ve modern kentle yaşıt olan sokak fotoğrafçılığı, Görsel 1'deki Henri Cartier-Bresson'un Trafalgar Meydanı'nda çektiği sokak fotoğrafında da görüldüğü gibi kamusal mekânlarda gözlemlenen toplumsal değişimi, modern hayatın hızını ve yabancılaşmayı, nesnel bir şekilde kaydederek görsel tarih yazıcılığı yapmaktadır. Kral VI.George'un taç giyme törenini izlemek için saatlerce bekleyen bir kalabalık ve beklemekten yorulmuş ve uyuyakalmış bir adamın tezat hali İngiliz halkının kraliyet törenlerine olan değişmez ilgisini yansıtır.



Görsel 1: Henri Cartier-Bresson, Kral VI.George'un Taç Giyme Töreni, Londra, İngiltere, 12 Mayıs 1937 <https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRGRDL32>

Fotoğrafçılığın başlangıcından beri uygulanan sokak fotoğrafçılığı, ilk önce elde taşınabilen Kodak makinenin 1888'de, 'Siz düğmeğe basın biz gerisini hallederiz' sloganıyla daha sonra da 1925 yılında daha küçük ve 35 mm film kullanılan Leica'nın piyasaya sürülmesi sayesinde yaygınlık kazanmıştır. Üçayak gerektirmeyen küçük ve hafif el kameraları, sokak fotoğrafçılığını kolaylaştırdığı gibi amatör fotoğrafçılığın yaygınlaşmasına ve fotoğraf kültürünün toplumun bütün katmanlarına yayılmasına olanak sağlamıştır. Gisèle Freund, "Fotoğraf ve Toplum"da bu etkiyi şu şekilde açıklar:

Fotoğraf artık gündelik yaşantının her an içinde yer almaktadır. Toplumsal hayatın öyle ayrılmaz bir parçası oldu ki oradaki varlığını görmek için özenle bakmak gerekiyor. En önemli özelliklerinden biri, tüm toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul görmesi. Hem işçinin, zanaatçının evine girdi, hem tüccarın, memurun, sanayicinin. Bu nedenle siyasi açıdan çok büyük önem taşıyor. Belirlediği amaçların, rasyonel düşünme biçiminin bilincinde olan, meslekler arasındaki hiyerarşiye dayalı ve uygarlığı teknik üzerine kurulu bu toplumun en öne çıkan anlatım biçimi fotoğraf oldu. Bununla birlikte fotoğraf, toplumun en önce gelen araçlarından birine dönüştü. Dış gerçekliği birebir yeniden üretme becerisi -kullandığı tekniğe bağlı bir beceri- fotoğrafa, belgesel niteliği kazandırıyor ve toplumsal yaşamın en güvenilir ve en tarafsız çoğaltma biçimi olma özelliği veriyor. (Freund, 2006:8-9)

Belgesel, savaş, mimari ve moda fotoğrafçılığı alanları gibi sokak fotoğrafçılığı da gündelik yaşantıdaki değişimi görsel olarak belgeler ancak bu belgelemeyi daha çok kamusal alanlarda kamusal figürlerle gerçekleştirir. Sokak fotoğrafçılığının işlevi ve önemi, sokaktaki yaşamı belgelemek ve yansıtmaktan çok o fotoğraflar aracılığıyla toplumsal değişimin görsel kodlarını içermek ve gelecek zamana aktarmaktan gelmektedir. Kalabalıklaşan modern kentin sokağa taşan gündelik hayatı ve yeni olan her yönü, amatör ve profesyoneller tarafından tekniğin olanakları çerçevesinde fotoğraflanmıştır.

Sokak fotoğrafçılığı, fotoğrafın icadının 1839 yılında duyurulmasıyla hatta daha da önce başlamıştır. Joseph Nicephore Niepce'in 8 saatlik bir pozlandırmayla kaydettiği 1826 tarihli "Penceremden" adlı tarihin ilk fotoğrafı aslında bir sokak fotoğrafıdır. Louis Daguerre'in, 1839'da, 15 dakikalık pozlandırmayla çektiği "Temple Bulvarı" fotoğrafı da bir sokak fotoğrafıdır.

Sokak fotoğrafçılığının fotoğraf kuramında bir alan olarak kabul edilmesi sokak fotoğrafları kadar eski değildir. Bunun nedeni fotoğrafçılığın diğer alanlarında çalışanların aynı zamanda sokak fotoğrafları da çekmiş olmasıdır. İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'nin 1971 tarihli Cinayeti Gördüm (Blow-Up) filminde, baş-

roldeki moda fotoğrafçısı Thomas, stüdyosundaki model çekimlerinden bunaldıkça makinesini alıp sokağa ve parka gidip gerçek hayatı çeker. Filmdekine benzer şekilde Martin Munkacsı aslında bir moda fotoğrafçısıdır ama sokak fotoğrafları da çeker. Hatta sokak fotoğrafçısı olarak hareketi ve dinamizmi kaydetme stilini moda çekimlerinde de kullanır. Çağdaş sanatın en önemli özelliklerinden biri olan bir sanatçının birden çok alanda iş üretmesi fotoğraf alanında da gözlenmektedir. Bunun yanı sıra sadece sokak fotoğrafı çalışan isimler de az değildir; Eugène Atget, Helen Levitt, Vivien Maier, Brassai, Robert Frank, Weegee ve Bruce Gilden sadece sokakta fotoğrafçılık yapmış isimlerden bazılarıdır.

Fotoğraf kuramı üzerine çalışan Mark Durden, *Fotoğraf Bugün (Photography Today, 2014)* adlı kitabındaki dördüncü bölümü sokak fotoğrafçılığına ayırmıştır. Sokak: Uyumsuzluklar ve Ahenk başlıklı bölümde, sokak fotoğrafı çalışan isimleri incelediği alt başlıklar, sokak fotoğrafının farklı bileşenlerini anlamak için rehber niteliğindedir. Lirik Biçim, Uyumsuzluklar ve Dikkat Dağılması, Hazıryapıt Kurgular, Şefkat, Parçalar, Eleştiri, Taklit, Etkileşimler, Yakın Çekimler ve Yeni Olanaklar alt başlıkları, sokak fotoğrafları aracılığıyla gerçekleştirilecek çok çeşitli ifade yöntemlerinin olanaklı olduğuna işaret eder. (Durdun, 2015:137). Durden, sokak fotoğrafçılığını ve gündelik hayatın fotoğraflanmasının önemini fotoğrafçıların görüşleri üzerinden açıklar:

Sokaklardaki gündelik hayat, çoğunlukla gözden kaçan, sürekli değişen düzenlemeler ve mikro olaylarla karakterize edilir. Sokak fotoğrafçılığı bu tür anları yakalamakla meşguldür ve böylelikle fotoğrafçılığa özgü niteliklerin bir keşfidir. Colin Westerbeck ve Joel Meyerowitz'e göre, sokak fotoğrafçılığı anlık durumların ve çokluğun özelliklerini araştırır ve bunlardan faydalanır: Çoklu çekimler yapan sokak fotoğrafçısı, ya diğer tüm ihtimalleri kendinde yoğunlaştırıp, onlara baskın çıkan kusursuz bir kompozisyon içeren o tek kare için uğraşır, ya da bize daha "açık uçlu" resimler sunabilir; otonomiden yoksun bu tür resimler "tek başlarına var olamazlar, gruplar halinde birbirleriyle karşı karşıya gelmelidirler ya da onlardan bir kitap oluşturmak gerekir." (Durdun, 2015:137)

Durdun, Westerbeck ve Meyerowitz'in düşüncesinden hareketle, tek bir kareyle anlam bulan sokak fotoğraflarını olumlama, bir seriyle anlam bulan sokak fotoğraflarını da yabancılaşma olarak nitelendirir. Henri Cartier-Bresson'un "karar anı" fotoğraflarını olumlama, Robert Frank'in Amerikalılar (1959) serisini de yabancılaşma için örnek göstererek aralarındaki farkı ortaya koyar. Cartier-Bresson'un tek bir karesi kompozisyon ve içeriği açısından yeterli bir ifadeye sahipken

Frank'in fotoğrafları bütünlüklü olarak değerlendirilme-ye ihtiyaç duyar. İsviçreli bir yabancı olarak Amerika'yı ve Amerikalılar'ı fotoğrafladığı seride Frank, yamuk açılı, bulanık, belirsiz odaklı bir estetiğin hâkim olduğu, klasik estetik kurallarının oldukça dışında bir seri oluşturmuştur. Böyle olunca tek tek karelere bakıldığında ifade eksikliği söz konusuysun seri bütün olarak incelendiğinde anlam eksiksiz kurulabilmektedir.

Sokak fotoğrafçılığı, Walter Benjamin'in Flâneur kavramı bağlamında daha iyi anlaşılabilir. Walter Benjamin (1892-1940), *Pasajlar* adlı yapıtında, "Flâneur" (Tr. Boş gezen, aylak) tanımını, modern kentin değişiminin gözlemcisi olan bireyi tanımlarken, şair Charles Baudelaire için kullanmıştır. (Benjamin, 2016:129-160). Sokak fotoğrafçısı, tıpkı Flâneur gibi, kentin sokaklarında ve sokak aralarındaki kamusal mekânlarda dolaşarak kamerası aracılığıyla bakar, görür, düşünür ve kaydeder. Benjamin'in tanımladığı Flâneur karakterinin, görsel belgeleme aracı elinde olan versiyonu olarak nitelendirilebilecek sokak fotoğrafçısı, adeta bir tarihçi gibi, modern kentin ve toplumun dönüşümünü yakından izleyen ve belgeleyen bireyi durumundadır. Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı* kitabındaki şiirlerinin satır aralarında bulgulanabilecek Flâneur'ü, *Pasajlar*'da Benjamin şöyle tasvir eder;

Cadde, Flâneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarı arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, Flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklardır; cafe'lerin balkonları da işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalarındır. (Benjamin, 2016:131)

Modern hayat üzerine düşünme eylemini sokak aralarında gerçekleştiren Flâneur / Flâneuse sokak fotoğrafçısı, çoğu insanın bakıp geçtiği veya unuttuğu küçük detayları ve anları seçip kaydederek görünen gerçeklik üzerine düşünmeye devam eder / ettirir. Benjamin'in, "İstemeden dedektif olan Flâneur" belirlemesi gibi (Benjamin, 2016:135), sokak fotoğrafçısı da zamanla istemeden dedektif olur ve herkesin gözünün önünde olan ve ama kimsenin fark etmediği toplumsal değişimin, tüketimin, yabancılaşmanın ve karmaşanın fotoğrafını çekip topluma sunar.

Gordon Lewis, *Street Photography* adlı kitabında, uyumsuz yaşamın ne kadar iyi olduğunu, sokak fotoğrafçısı kadar hiç kimsenin iyi bilemeyeceğini iddia eder. İnsanlar yaşlanır, moda değişir, eski binalar kaybolur ve yerine yenileri gelir. Hiçbir an aynı şekilde bir daha yaşanmaz ve aynı şekilde görünmez. Dış dünyanın belgelenmesi, geçmişe geri dönme, hatırlama ve yeniden

yaşama, yaşanan zamana yeni bir bakış açısı kazanmanın en etkili yollarından biridir. Lewis, sokak fotoğrafçılığının iyi yapıldığında, bireysel tarz ve sanatsal ifade anlamında güçlü unsurlar ortaya çıkaracağını fotoğrafçılar üzerinden örneklendirir; Eugene Atget'nin sokak fotoğrafları sayesinde, Paris sokakları daha gerçekçi ve romantik olmayan bir biçimde görülebilmektedir; Henri Cartier-Bresson sayesinde doğal ama belirsiz olan "anlar arasındaki anlar"ı takdir etmek öğrenildi; Elliot Erwitt, hayatın komik ve saçma durumlarını gösterdi; Diane Arbus, normalde dönüp bakılmak istenmeyen insanlara bakmaya davet ederken Saul Leiter sokak fotoğraflarını renkli üretebilmenin yanı sıra sanatsal da olabileceğini ispat etti. (Lewis G., 2015). Lewis, sokak fotoğraflarıyla dünyayı görme biçiminin gösterilebileceği gibi kaydedilen detayların fotoğrafçı için neyin önemli olduğunu da belirlediği üzerinde durur. Gündelik hayatın akışkanlığında geçip giden zaman ve değişim, sokak fotoğraflarında durdurularak geleceğe taşınır.

Erken Dönem Sokak Fotoğrafçılığı; Kentsel Değişim Sürecinin Belgeleri

18. yüzyılda başlayan buharlı makine ve seri üretim teknolojisinin kullanıldığı dönem Sanayi Devrimi olarak tanımlanmaktadır. Sanayileşme, kırsal bölgelerden fabrikaların yoğunlukta olduğu merkezlere yaşanan göçü ve dolayısıyla da modern kentin plansız bir şekilde büyümesi sonucunu doğurmuştur. Aşırı hızla büyüyen ve kalabalıklaşan sanayi kenti, mimari, ekonomik, sosyolojik ve kültürel anlamda yapısal değişimin en sert yaşandığı yerleşim birimi olmuştur.

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın ilk yarısında Paris, Londra ve New York, en çok fotoğraflanan kentlerdir. Modern mimarinin ekonomik işleyişle sınırladığı bu büyük kentlerin kamusal alanlarındaki değişim, insan hareketleri ve varoluş halleri, erken dönem sokak fotoğrafçıları tarafından birincil konusu olmuştur. Camera Work dergisi fotoğrafçıları Alfred Stieglitz ve Paul Strand, 1900'ü yıllarda yoğun işçi göçüyle kalabalıklaşan sokakları, işçileri ve yeni yeni yükselen dev gökdelenleri fotoğrafladılar. Modern kent New York'un yeni imajları, reklam panoları, iç içe geçmiş marka isimleri, yeni üretim ve tüketim alışkanlıklarının göstergesi olarak Berenice Abbott ve diğer sokak fotoğrafçıları tarafından 1930'lu yıllardan itibaren kadrajın içine dâhil edildi. Benzer fotoğraflar Londra'da ve göç alarak büyüyen pek çok modern kentte çekildi. Brassai, Paris sokaklarını ve eğlence mekânlarını gece çektiği kurgu fotoğraflarla kaydetti ve 1933 yılında Geceleyin Paris adıyla yayımladı. Bill Brandt ve Brassai ise 1930'lu yıllarda, gece yaşayan sıra dışı Paris'i fotoğrafladılar. Andre Kertesz, Henri

Cartier-Bresson ve daha çok sayıda fotoğrafçı Paris sokaklarını kendilerine özgü tarzlarıyla fotoğrafladılar. Bill Brandt ise 1938'de yayımlanan Londra'da Bir Gece kitabında olduğu gibi kentin sokaklarını gece fotoğraflamıştır.

Yeni kalabalıkların temel ihtiyaçlarına eski kentin cevap verememesinin negatif sonuçları da oluyordu. 1870'li yıllar İngiltere'sinde yaygın olan çocuk hastalıkları ve ölümleri, salgın hastalıklar ve iş kazaları bu olumsuzlukların başında geliyordu. "Sosyal reformların savunucusu Henry Mayhew, Londra'nın İşçileri ve Yoksulları (London Labour and the London Poor, 1851) adlı kitabında, Londra'da 15 yaşın altında 10 bin ile 20 bin kadar çocuğun bakıma muhtaç olduğunu ileri sürdü." (Hacking, 2015:148). Bu olumsuzluklar, kentlerin yeni kalabalıklara göre henüz tasarlanmamış olması, kamuoyu baskısı oluşturacak toplumsal birimlerin henüz beklilik evresinde olması ve erken dönem kapitalizmin sömürü sistemine karşı işçi sınıfının hak alma mücadelesinin ilk evrelerinde bulunmasından kaynaklanıyordu. Yeni karmaşa düzeni sokaklara da taşıyor ve kamusal alanlarda sistemin dramatik sonuçları gözleniyordu.

Büyük toplumsal değişimin yaşandığı bu tarihi dönemin kavranmasında sokak fotoğrafları oldukça etkilidir. Değişimin ipuçları boş sokaklarda ve küçük detaylarda olduğu kadar mekân-insan, insan-insan, yerli-yabancı, çocuk-yetişkin, insan-hayvan, alıcı-satıcı, yöneten-yönetilen, işçi-işveren gibi fotoğraf kadrajına dâhil olmuş birçok ilişkide de ortaya çıkmaktadır. Öte yandan teknik her zaman en önemli anlam belirleyicisi olmuş, sokak fotoğrafının gelişiminde diyalektik bir rol oynamıştır.

Fotoğrafçılar, daha ilk günlerden itibaren kent manzaraları üretmiş olmakla birlikte, orada meydana gelen etkinlikleri ilk kez yakalamaya başlamaları 19. yüzyılın ilerleyen zamanlarında, daha küçük fotoğraf makinelerinin, daha kısa odak uzunluğuna sahip objektiflerin ve az ya da kısa süreli ışıktaki kayıt yapabilecek kadar duyarlı filmlerin ortaya çıkışıyla gerçekleşmiştir. Sokak yaşamından sahneler, önemli bir konu haline gelmiştir. (Lewis E., 2018:36)

Erken dönem sokak fotoğrafçıları, genel olarak kentin mimari değişimini ve / veya sokakta gözlemledikleri yoksulluğu belgelemek eğilimi içindeydiler. 1860'lı ve 1870'li yıllarda, Londra'da, Oscar Gustave Rejlander (1813-1875), stüdyosunda kurguladığı yoksul sokak çocuğu fotoğrafları çekiyordu. Paul Martin, 1850'lerde Londra sokaklarını gece ve gündüz fotoğraflamıştı. John Thomson (1837-1921), göçmenler, satıcılar ve dilenciler gibi sokakta yoksullukla mücadele eden insanları fotoğrafladı ve bu fotoğrafları, gazeteci ve sosyal reform savunucusu Adolphe Smith ile birlikte Londra'da Sokak Yaşamı (Street Life in London, 1877) adıyla, 12 sayı olarak dergi formatında yayımladı. Thomas Annan (1829-1887)

ise Glasgow sokaklarını mimari detaylarıyla birlikte fotoğrafladı. Bunun yanı sıra ressam ve fotoğrafçı Heinrich Zille (1858-1929), Berlin sokaklarında rastgele çektiği işçi sınıfı fotoğraflarını sadece resimlerini yaparken kullanıyordu. Çocuk fotoğrafçı Jacques-Henri Lartigue, Paris ve Monte Carlo'da, kendi çevresindeki zenginlerin sokak görüntülerini amatör bakış açısıyla kaydetti. Belgesel fotoğrafçılar Jacob A. Riis ve Lewis Hine New York yoksullarını, göçmen işçileri ve çocuk işçileri, fabrikalarda, kaldıkları ucuz koğuşlarda ve sokaklarda belgeledi.

1850'li yıllar ve sonrasında, Fransa'da gerçekleşen 1848 Paris Komünü ve barikat savaşları sonrası Baron Haussmann'ın yönetiminde Paris'te gerçekleştirilen mimari değişim, Charles Marville, Charles Negre ve Eugène Atget tarafından fotoğraflandı. Atget, 1897-1927 yılları arasındaki eski ve yeni Paris'i fotoğraflarken aynı tarihlerde, New York'da, Alice Austen, kalabalıklaşmaya başlayan kenti sokak figürleriyle birlikte kaydediyordu.



Görsel 2: Oscar Gustave Rejlander, Fakir Joe, Londra, 1860 <https://i.redd.it/alp8zso7ium21.jpg>

Erken dönem sokak fotoğrafçılığı kapsamında olan ama belgesel veya Yüksek Sanat Fotoğrafçılığı (High Art Photography) ile Resimsel Fotoğrafçılık (Pictorialist Photography) akımlarına bağlı sanat fotoğrafçıların sokak fotoğrafları genel olarak değerlendirildiğinde, diğer sanatlar gibi olma isteği ve çekim ile baskının zorlukları nedeniyle yoğun kurgu içerdiği söylenebilir. Belgesel ve savaş fotoğrafı için de rahatlıkla aynı tespit yapılabilir. Yüksek Sanat fotoğrafçıları, dinsel veya edebi konuları, ya tiyatro sahnesi gibi stüdyo kurguları ya da üst üste baskılar elde edilen mükemmel netlikte kurgu fotoğraflar çekiyorlardı. Resimselciler ise alacakaranlığın belirsiz ışığında çektikleri fotoğraflara hem çekim hem de baskı

aşamasında yoğun bir manipülasyon uygulayarak biricik eser yaratma çabası sergiliyorlardı. Oscar Gustave Rejlander, radikal bir şekilde hareket ederek, sokak çocuklarından topladığı paçavraya dönmüş kıyafetleri, yakınında oturduğu kimsesizler yurdundaki çocuklara giydirerek stüdyosunda kurgu fotoğraflar çekmişti. Londra Sokaklarında Bir Gece (A Night on the Streets of London) adıyla 1857'de kitaplaştırdığı çalışmasındaki Fakir Joe (Poor Joe) örneğinde olduğu gibi (Görsel 2) çok sayıda sokak figürünü stüdyosunda kurduğu set ortamında, kostümler kullanarak sokak yanılsaması yaratarak fotoğrafladı.

İngiliz belgesel fotoğrafçı Frank Meadow Sutcliffe (1853-1941), yaşadığı bölge olan Yorkshire kıyısındaki Whitby kasabasının turizm nedeniyle bozulmaya yüz tutmasını, balıkçılar, çocuklar ve bölge insanların gündelik hayatını (Smith, 2018:58-59), Sokak Çocukları (1880) fotoğrafında olduğu gibi, kurgu fotoğraflarla kaydetmiştir. Aynı şekilde Jacob A. Riis'in, New York'un gecekondualarında yaşanan yoksulluğu, Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor (How the Other Half Lives, 1890) adıyla kitaplaştırdığı çalışmasında yer alan fotoğraflar çoğunlukla kurgu sokak fotoğraflarından oluşur. "Arap Sokağı'nda Uyuyan Çocuklar" fotoğrafındaki çocuklardan biri uyur gibi poz vermeğe çalışırken gülümsemesi, kurguyu iyice belirginleştirir. Kurgunun en az olduğu ve sokakları bütün doğallığı ve garipliğiyle fotoğraflayan erken dönem sokak fotoğrafının en önemli iki ismi Paris'te Eugène Atget, New York'da ise Alice Austen'dir.



Görsel 3: Eugène Atget, Abajur Satıcısı, Paris, 1899 http://masters-of-photography.com/A/atget/atget_lampshade_full.html

Eugène Atget (1857-1927), 'Sanatçılar İçin Belgeler' (Documents pour Artistes) olarak tanımladığı sokak fotoğraflarını, başta Paris Kent Konseyi olmak üzere, resmi kurumlara, mimarlara ve sanatçılara satıyordu. 1898 yılında, Paris Şehir Meclisinde kurulan "Eski Paris Komisyonu", Paris'in tarihi bölgelerinin araştırılması ve belgelenmesi kararını aldı. Başkent'in yeniden şekillenmesi ve geliştirilmesi programından sorumlu olan Baron Haussmann (1809-1891), kent'in tarihini araştırarak yeni bir komisyon kurdu. Yeni binalar kurulmadan önce eski yerlerin kaydını tutma kararı doğrultusunda Atget'in de içinde olduğu bazı sanatçılar ve fotoğrafçılarla anlaşma yapıldı. Atget'in bu amaçla, 1897-1927 yılları arasında çektiği fotoğraflar, Paris'in değişik bölümlerini gösterir. Fotoğrafçı, 30 yıl boyunca Paris'in hemen hemen her köşesini fotoğrafladı. Meydanlar, parklar, sokaklar, köprüler, rıhtım gibi kent'in dış mekânları; meyhane, otel, avlu, merdiven boşlukları gibi ortak kullanılan iç mekânlar ve onlara ait işaretleme; dükkânlar ve onların vitrininde / önünde sergiledikleri ürünlerle birlikte alışveriş mekânları; sokak satıcıları (Görsel 3), çöp toplayıcıları, arabalar, fakir semtlerdeki fahişeler, mevsimlik pazarlar ve kilise festivalleri fotoğrafladığı konulardan bazılarıydı. (Krase, 2001:25-29).



Görsel 4: Eugène Atget, Ivry Kapısı, Paris, 1912
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/63526/eugene-atget-porte-d-ivry-zoniers-french-negative-1912-print-1920s/>

Eski Paris Komisyonu dışında, müzeler, kütüphaneler ve özel okulların koleksiyonları onun müşterileri arasında yer alıyordu. Komisyondaki diğer fotoğrafçılardan farklı olarak kendi özgün tarzıyla sokakları fotoğraflayan Atget, neyin fotoğraflanmaya değer olduğuna binalara baktığı anda veya mekânı gördüğü anda kendisi karar veriyordu. Mimari birimlerin özelliklerinin ön plana çıkarılması gerektiğinde, insansız olarak fotoğraflar

çektik. (Krase, 2001:25-29). Bu yaklaşımı, Gerçeküstücü sanatçı Man Ray ve asistanı Berenice Abbot'un hayatına girmesiyle birlikte adının Gerçeküstüçüler ile anılmasının yolunu açtı. Man Ray, Atget'in 1912 yılında çektiği güneş tutulmasını izleyen Parisliler fotoğrafını, Atget'in adını kullanmadan 1926 yılında Gerçeküstü Devrim (La Révolution Surréaliste) dergisinin kapağında kullandı. (Hacking, 2015:9). Paris sokaklarında çektiği fotoğrafların bazıları gerçeküstüçülerin sergilerinde de yer aldığı için Atget'in adı hem gerçeküstüçülük hem de fotoğraf tarihinde önemli bir yer tutar. Bunun nedeni, yaşam mekânlarını insansız olarak fotoğraflamak, o mekânı kendi gerçekliğinden soyutlamak ve aşkın bir anlam kazandırma çabası olarak yorumlanmaktadır.

Atget'in sokak fotoğraflarındaki tavrı, güçlü zıtlıklar ve sert gölgelerle alan derinliği duygusunu hissettirmektedir. Açık kapılar ve girişler, görünen imgelerin ardındaki gerçekler hakkında ipuçlarını açığa çıkarırken, sıradan yaşamlara ait hikâyelerin izlerini de korumaya alır. Eski Paris şehir surlarının hemen dışındaki ıssız bir bölgede çektiği sepetçinin fotoğrafı da böyledir. Görsel 4'te yer alan "Ivry Kapısı" adlı fotoğraftaki sepetçiyi yaşadığı derme çatma evinin önünde kaydeden Atget, Paris'in merkezi sokakları kadar yoksulların yaşadığı gecekondu bölgelerine de benzer ilgiyle yaklaşmıştır. 20.yüzyıl başında eşit yaklaşımla çekilen bu sokak fotoğrafları, Fransa'nın toplumsal yapısını kapsamlı bir şekilde anlamaya olanak vermektedir.



Görsel 5: Alice Austen, New York Sokaklarından Birinde İki Çöp Toplayıcı, 1896
<https://aliceausten.org/rag-pickers>

Manhattan'daki göçmenleri ve sokakları çeken Amerikalı kadın fotoğrafçı Alice Austen (1866-1952) ise, erken dönem sokak fotoğrafının en önemli isimlerinden biridir. Cinsel tercihi ve bu tercihi aleni yaşayıp fotoğraf çalışmalarında yansıtmaması nedeniyle, fotoğraf tarihi kitaplarında adı çok fazla geçirilmemektedir. Buna karşın toplumsal değişimin sokaktaki görünümünü, belgesel fotoğrafçı Jacob A. Riis ile aynı dönemde kaydetmiş ve zamanının ruhunun çok ilerisinde nesnel görüntüler bırakmıştır. "Riis'in aksine Austen'i harekete geçiren şey sosyal adaletsizlik değildi. "New York Sokaklarından Birinde İki Çöp Toplayıcı" adlı fotoğrafındaki figürlerin yüzlerindeki gülümsemenin de işaret ettiği gibi; Austen işçi sınıfını betimlerken, onlara karşı bir acıma duygusuyla hareket etmezdi." (Hacking, 2015:151). Görsel 5'teki fotoğrafındaki yer alan Austen'in bu yaklaşımı daha sonraki yıllarda nesnel fotoğraf anlayışı olarak tanımlanacak ve başta Alman portre fotoğrafçısı August Sander (1876-1964) ve Amerikalı Marksist fotoğraf kuramcısı ve belgesel fotoğrafçı Allan Sekula (1951-2013) olmak üzere birçok belgesel, sokak ve sanat fotoğrafçısı tarafından kabul görüp uygulanacaktır.

Atlantik Okyanusu'nun öte yakasında, göçmenler New York limanlarına görülmemiş bir hızla akın ediyorlardı. 1900 yılına gelindiğinde, Manhattan adasının nüfusu 3,5 milyona fırlamıştı ve bunun neredeyse yarısını şehre yeni yerleşenler oluşturuyordu. Göçmenler birbirlerine yakın bölgelere yerleşmeyi tercih ediyorlardı. Bu da belli başlı mahallelerde yiyecek, giyecek, çöpçü ve temizlik görevlilerine yönelik ihtiyacı artırıyordu. Staten Island'da yaşayan varlıklı ve amatör bir fotoğrafçı olan Alice Austen (1866-1952), Manhattan'a giden feribota atlayıp bu tür insanları görüntüleme peşinde koşardı. (Hacking, 2015:151)

Zamanının ötesindeki nesnel fotoğraf anlayışı ile sokak fotoğrafları çeken Austen, yoksulluğun fotoğrafik temsilinde duygu sömürsü ve ajitasyonu kadrajına almadı. Fotoğraf tarihçisi Ian Haydn Smith'in deyimiyle, "Alice Austen, sükelerine kattığı onurlu duruşla dikkat çekti. (Smith, 2018:171). Diğer fotoğrafçılar yoksulları "çaresiz ruhlar", "yakında yerle bir olacak dünyanın silüetleri" veya aşırı duygu katılarak yaşam koşulları abartılı ve yanıltıcı olarak yansıtırken Austen farklı davrandı. "Austen'in karelerinde ise fakir ve bakıma muhtaç olanlar nihayet hak ettikleri gibi, vakur ve başları dik şekilde betimlendiler." (Hacking, 2015:151).



Görsel 6: Alice Austen, Üç Ayakkabı Boyacısı, 13 Nisan 1896, New York, ABD
<https://aliceausten.org/three-bootblacks>

Alice Austen'in, yüzyıl dönümünde New York sokaklarında çektiği fotoğraflar Kongre Kütüphanesi tarafından geniş bir "Sokak Tipleri" (Street Types) portföyü olarak derlenmiştir. Austen'in konuları arasında, sokak temizlikçileri, kar temizleme makineleri, paçavra toplayıcıları, seyyar satıcılar, postacılar, polis memurları, ayakkabı boyacıları, balıkçılar, laternacılar, gazete satanlar ve alışveriş yapan insanlar yer alır. (Alice Austen House). Görsel 6'daki fotoğrafta, ayakkabı boyacısı üç çocuk, herhangi bir duygu sömürsüne izin veremeyecek şekilde, müşterilerini beklerken kaydedilmiştir.

Modern Kent, Modern Sokak, Modern Sokak Fotoğrafı
Büyük ve yıkıcı bir savaştan çıkan modern insan, yeni ve bilimsel olana güveni sarsılmış, toplama kampı ve atom bombası tanıklıkları ütopya fikrini distopyaya bırakmış, iki kutuplu bir dünyada nükleer bomba benzeri her an toplu yıkımlara neden olabilecek gerçekliklerin varlığı paranoyasıyla yaşamaya başlamıştır. Gelecek kaygısı ve yaygın ekonomik eşitsizlik, Görsel 7'deki fotoğrafta olduğu gibi, hem özel hem de kamusal alandaki insan davranışlarında ve mekân kurgularında ortaya çıkmaya başlamıştır.

1930'lu yıllar ve sonraki 50 yıl, modern sokak fotoğrafının en güçlü olduğu dönemdir. Özellikle 2.Dünya Savaşı sonrasında sokaktaki gündelik hayat fotoğrafçıların en cazip konularından biriydi; "Sokak fotoğrafçılığı 1950'lerden itibaren tamamen yerleşmiş bir kategori haline geldi. Kimileri katı, klasik kompozisyonlar için konuyu kamusal alanda bulurken kimileri de şehrin enerjisini yansıtan daha doğal ve kendiliğinden bir yaklaşımı benimsemiştir." (Lewis E. , 2018:88).

Bunun yanı sıra avangard hareketin etkisi ve özellikle de gerçeküstücülük, modern dönem sokak fotoğrafçılığını oldukça fazla etkilemiştir. "En etkili sokak fotoğraf-

çılığı, gündeliğin içinde, sıradışı ya da gerçeküstü olanı ortaya çıkardığında dikkat çeker.” (Hacking, 2015:288). 1925 yılında, Oscar Barnack’ın geliştirdiği 35 mm negatif formata sahip küçük Leica fotoğraf makinesi piyasaya sürülünce sokak fotoğrafçılığında bir devrim yaşanmıştı. Üçayağa ihtiyaç duymayan, kolay taşınabilen ve seri pozlama için yeterince film alabilen Leica, aktüel ve fark edilmeden çekimlere izin verdiği için değişimin yolunu açar. (Fotoğraf Dergisi, 2011). Leica ustalarından Henri Cartier-Bresson’un gerçeküstücülerle olan yakınlığı ve karar anı fotoğrafları; çocuk fotoğrafçı Jacques Henri Lartigue’in (1894-1986) sekiz yaşında başlayan ve gençliğinde devam eden, Paris’in 1871-1914 arası için tanımlanan Belle Epoque (Güzel Dönem) dönemindeki zengin burjuva çevresini amatör gözle kaydetmesi; Brassai’nin rüyayı andıran Paris gece hayatı fotoğrafları; Helen Levitt’in savaş zamanı sokakta oyun oynayan kalabalık çocuk fotoğrafları sokak fotoğrafçılığında gerçeküstücü yaklaşımları besleyen durumlar olmuştur.

Cartier-Bresson’un özellikle 1930’lara ait beklenmedik kompozisyon gerilimleri içeren Paris fotoğrafları için Hacking, “Sürrealizm başlangıcında mümkün olan estetik riskler göz önünde bulundurularak bir çerçeveye oturtulabilir.” (Hacking, 2015:288) değerlendirmesi yapar. Fotoğrafçının, tekrar eden benzerlikleri yakalamada efsanevi bir içgüdü vardır; “Bu içgüdü sayesinde fotoğrafçılıkta, izleyicinin, yakalanan anlar aracılığıyla görüntünün içine çekildiği; kavrayışı rastlantısal, üslubu doğal ve etkisi Sürreal yeni bir bakış açısı geliştirmeyi başarmıştır.” (Hacking, 2015, s. 289). Bunun yanı sıra gerçeküstücülerin yaratı süreçlerinde kullandıkları bir yaklaşım olan otomatizmi, Cartier-Bresson’un sokak fotoğrafları çekerken kullandığı söylenebilir. Rasyonel kontrolün devre dışı bırakıldığı düşünmeden yapılan (spontan) yaratıcılık olarak tanımlanan otomatizm kavramını Andre Breton geliştirmişti. Cartier-Bresson da, modern kenti, kentin sokaklarını, tarihi yapıları, pencereleri, duvarları, duvar yazılarını ve meydanları, tıpkı insanlar ve doğa gibi, hissedilmesi ve anlaşılması gereken anlamlarla yüklü görüp gerçeküstücü vizyonu ile fotoğrafladı.

Henri Cartier-Bresson’un, 1952 yılında, fotoğraf kuramına kazandırdığı karar anı kavramı (Fr. Images à la sauvette, İng. The Decisive Moment) yaygın olarak anlaşıldığı gibi sadece rastlantısal durumların fotoğraflanması değildir. Terimin olayla biçimin kusursuz birleşimini, sıradanın sıra dışı oluşunu ifade ettiğini savunan Cartier-Bresson (Smith, 2018:174) karar anı kavramının önemini şöyle açıklar: “Fotoğraf, benim için, bir olayın öneminin, saniyenin onda birinden daha kısa bir sürede, eşzamanlı olarak farkına varmak ve aynı

zamanda olaya en uygun anlatımı kazandıracak biçimlerin titizlikle düzenlenmesidir.” (Durdan, 2015:137). Fotoğrafın, gerçek dünyadaki bir ritmin algılandığını ima eden bir kayıt olduğunu savunan Cartier-Bresson, karar anı kavramını, kompozisyon üzerinden şöyle açıklar:

Gözün yaptığı, gerçeğin kitlesi içerisinde özel bir konuyu bulmak ve ona odaklanmaktır; fotoğraf makinesinin yaptığı ise basitçe, göz tarafından verilen kararı filme kaydetmektir. ...Fotoğrafçılıkta, konunun hareketlerinin ortaya çıkardığı ani çizgilerin sonucu olarak, yeni bir tür esneklik, istenilen şekle sokulabilme özelliği bulunmaktadır. Sanki hayatın akışını önceden sezilerimizle algılamış gibi, konunun hareketiyle uyum içinde çalışırız. Fakat hareketin içinde de devinim halindeki unsurların dengede oldukları bir an vardır. Fotoğrafçılık bu anı yakalamalı ve dengesini sabit tutmalıdır. (Cartier-Bresson, 2002:111)



Görsel 7: Henri Cartier-Bresson, Çim Üzerinde Uzanan Adamlar, Boston, ABD, 1947 <https://www.magnumphotos.com/newsroom/politics/henri-cartier-bresson-america-in-passing/>

Durdan’ın, “lirik ve aşkın bir forma kapılmıştır” (Durdan, 2015:137) diyerek hayatın akışına biraz uzak olduğunu ima ettiği kavram, Cartier-Bresson’un fotoğraflarında belirgin bir şekilde gözlemlenir. Mükemmel zamanlama ile çekilmiş kusursuz kompozisyona sahip sokak fotoğrafları gerçeküstü bir vizyonun temsili niteliğindedir.

Karar anı kavramı, fotoğraflanan gerçekliğin öncesi ve sonrasına dair herhangi bir ipucu içermemesi açısından oldukça eleştirilmiştir. Yaşanan bir gerçeklik tek bir karede gösterildiğinde manipülasyona elverişli olduğu gibi anlamlandırma pratiği için eksik de olabilmektedir. Fotoğraflanan olayın nedeni, görmezden gelinen bileşenleri ve izleyicinin görüntüyü kuşatan koşulların ne kadarını bildiği gibi gerçekliklerin eksikliği (Ritchin, 2015), karar anı fotoğraflarını sorgulamaya neden olmaktadır. Sokak fotoğrafçılığı açısından bakıldığında çok hayati olmayan bu eleştiriler, belgesel, savaş ve haber fotoğrafçılığı gibi

fotojurnalizmin alanlarında önemli hale gelmektedir. Cartier-Bresson'un karar anı kavramı, Robert Doisneau ve Elliot Erwitt gibi bazı sokak fotoğrafçıları tarafından kabul edilmiş ve çekim sürecinde titizlikle uygulanmıştır.

2. Dünya Savaşı süreci ve sonrası sokak fotoğrafçılığının, toplumun temsili anlamında daha zengin belirlemelere açık olduğu söylenebilir. 1929 ekonomik krizinden on yıl sonra başlayan dünya savaşı, atom bombası, toplama kampı ve çok sayıda ölüm gibi insanlığı gelecek konusunda umutsuzluğa sürükleyen gerçeklerin toplumdaki yansımaları, sokak ve savaş fotoğrafçıları tarafından çekildiği sokak fotoğraflarında belgelendi. Savaşın sonrasından sonra yeniden inşa edilen ve ekonomik dönüşüm sürecine giren kentlerin sokakları ve meydanları, fotoğrafçıların çalışma alanı olmuştu. Alfred Eisenstaedt'in 15 Ağustos 1945'te Times Meydanında çektiği savaşın bitişini, sokakta bir hemşireyi öperek kutlayan denizci asker fotoğrafı, William Klein'in çektiği silahlarla oyun oynayan çocuklar fotoğrafı (Tabanca 1, 1954), Helen Levitt'in sokak fotoğraflarındaki çocuklar ve sokak çizimleri (1942, New York), Henri Cartier-Bresson'un fotoğraflarındaki kamusal alanlara taşınan sürreal gündelik hayat görüntüleri, Robert Frank'in "Amerikalılar" serisindeki sokak görüntüleri, yeni yaşam pratiklerini hümanist bir yaklaşımla yansıtan sokak fotoğraflarıdır. Farklı olan her türlü kimlik arayışının kendini ifade ettiği sokak, Diane Arbus gibi fotoğrafçıların biraz daha provokatif kayıtlar yapması sonucunu doğurmuştur.

1960'lı ve 70'li yıllara gelindiğinde batıda başlayan özgürlük ve eşitlik hareketleri gündelik hayatı ve sokağı değiştiren bir etken olmuştur. Paris, Londra ve New York gibi büyük kentler, hem savaş karşıtı, hem cinsel devrim hem de kadın özgürlüğü ve eşitliğini savunan feminist hareketlerin sık sık sokak gösterilerine sahne olmakta, sokak artık en cazip gösteri alanına dönüşmekteydi. Önceleri belgesel fotoğrafçılık alanı içinde değerlendirilen sokak fotoğrafçılığının özgün bir tarz olduğu bu süreçte, 1960'lı yıllarda anlaşılmaya başlandı. 1967 yılında, New York Modern Sanat Müzesinde açılan 'Yeni Belgeler' sergisi, Diane Arbus, Garry Winogrand ve Lee Friedlander'in kişisel teknik ve estetiklerini öne çıkaran sokak fotoğraflarından oluşuyordu. Fotoğrafçının daha öznel ve içinden geldiği gibi sokağı kaydetmesi ve çıkan sonuçların izleyici ve sanat dünyası tarafından kabullenilmesi sezgisel yaklaşımın dünya çapında yaygınlaşmasını sağladı. Amerika'da Arbus, Winogrand ve Friedlander'in haricinde Robert Frank, Tod Papageorge ve Joel Meyerowitz; İngiltere'de Roger Mayne ve Tony Ray-Jones; Japonya'da Shigeichi Nagano sezgisel sokak fotoğrafçılık tarzlarıyla tanındılar. (Hacking, 2015:386-371). Atget'in 'Sanatçılar İçin Belgeler' olarak tanımladığı sokak fotoğ-

rafları modern dönemde 'Yeni Belgeler' olarak tanımlanıp sergilenerek tarihsel süreç devam ettiriliyordu.

Helen Levitt (1913-2009), Cartier-Bresson'dan etkilenerek sokak fotoğrafçılığına başlamış, 1936 yılından itibaren New York sokaklarını, yapısal unsurlarıyla birlikte, hem siyah beyaz hem de renkli formatta fotoğraflamıştır. Yaklaşık altmış yıl boyunca fotoğrafladığı sokak görüntülerinde yer alan sokağa taşmış kalabalık çocuklar, oyunlar, sıradan insanlar, arabalar ve bütün karmaşa, kent nüfusunun fazlalığı ve sosyal yapısı hakkında bilgi vermektedir.

1930'lu ve 40'lı yıllarda Amerika'daki sol eğilimli fotoğraf okulu ve hareketi olan Photo League bünyesinde dersler veren fotoğrafçıların biri olan Levitt, sokağı, sokakta oynayan çocukları, tebeşirle çizdikleri resimleri ve diğer insanları hem fotoğraflamış hem de filme almıştır. 1948 yılında kısa belgesel filmler Sokakta (In The Street) ve Sessiz Biri'ni (The Quiet One), 1960 yılında da Vaşş Göz (The Savage Eye) filmini çekmiştir. (imdb.com). Belgesel filmlerindeki doğal çekim tarzı, Rus avangard yönetmen Dziga Vertov'un (1896-1954) yaklaşımına yakın duran Levitt'in, üretim sürecine destek olduğu çok sayıda başka filmler de mevcuttur. Yönetmen fotoğrafçı, tıpkı Vertov gibi, sokaktaki insanları olduğu gibi çekmiş, evin önünde gürültü yapan çocukları kovalayan büyük insanları da kaydederek mevcut gerçekliği manipüle etmemiştir.



Görsel 8: Helen Levitt, Doğu Harlem, New York, 1942
https://www.jamesmaherphotography.com/street_photography/helen-levitt/

Harlem'in doğusundaki sokak hayatını, evlerinin penceresinden sokağa dâhil olmaya çalışan ve çocuklara yiyecek atan insanlarla birlikte kaydeden Levitt, sokak fotoğrafçılığında şiirsel gerçekçilik ve mizahi bakışını politik belirlemelerle birlikte ortaya koymuştur. Sokakta buldukları her şeyi oyunlarına dâhil eden çocukları ve cadılar bayramında maske takarak büyük-

lerin dünyasına dâhil olmaya çalışmalarını, uzun uzun gözlemleyip kaydetmiştir. Sanatçının, Harlem gibi yoksul siyahların yoğunlukta yaşadığı bölgelerde çocukları merkeze alarak çektiği bu fotoğraflar, sosyal sorunları ve eşitsizlikleri yansıtmaya kaygısının belgeleridir.

Tıpkı Alice Austen'in sokak fotoğrafları gibi Levitt'in fotoğrafları da daha samimi, eşit mesafeli ve demokratik kayıtlardır. Bununla birlikte, Amerika'daki toplumsal cinsiyet ayrımcılığı yapan sanat ve kültür kurumları, tıpkı Austen'in fotoğraflarını görünmez yapmaya çalıştığı gibi Levitt'i de aynı şekilde değersizleştirme çabası içinde olmuştur. Çalışmaları sadece şiirsel olarak değerlendirilmiş, toplumsal değişimi yansıtmaya çabası görmezden gelinmiştir. Fotoğrafta kadın bakışı üzerine çalışan yazar Rena Silverman, The New York Times'da yer alan, Helen Levitt'in Politikayla Harmanlanmış Şiirsel Sokak Fotoğrafları (Helen Levitt's Street Photos Blend Poetic With the Political) başlıklı makalesinde bu konuyu ele alır. Şiirsel siyah beyaz sokak fotoğrafları nedeniyle James Agee gibi erkek eleştirmenler tarafından sadece kentin görsel şairi olarak tanımlanan Levitt'in aslında işçi sınıfının fotoğraflarını çekip onların mücadelesine destek vermek istediğini vurgulayan Silverman, bu çabanın görmezden geldiğini iddia eder. (Silverman, 2019).



Görsel 9: Helen Levitt, Telefon Kulübesi, New York, 1988
<https://erickimphotography.com/blog/2014/06/06/7-lessons-helen-levitt-has-taught-me-about-street-photography/>

Görsel çalışmalar üzerine yazan Graham Clarke, Levitt'in maskeli çocuk fotoğraflarını, sokağın herhangi bir görüntüsü olmasının ötesinde gelecekteki postmodern kenti tanımlayan birer imge olarak değerlendirir:

New York'ta sokağa çıkmak üzere olan maskeli çocukların görüntüsü, kentin fotoğrafta gösterilen durumunu olduğu kadar fotoğrafçının benimsediği maskeli de andırır. Böylece tanımlanamayan haricinde tanımlanacak hiçbir şey yoktur. Belki de postmodern durum, fotoğraf açısından, her kentin aynı görünmeye başlayacak olmasıdır. Her görüntüsü isimsiz olacaktır: postmodern kent bir yerden ziyade bir durum ve bu durumu yakalamak da fotoğraf makinesinin zorlu görevi haline gelecektir. (Clarke, 2017:111-112)

Levitt'in renkli sokak fotoğrafları siyah beyaz sokak fotoğrafları kadar etkilidir. Sokak fotoğrafçılarının çoğunluğu siyah beyaz çalışırken, Levitt'in yanı sıra aynı dönemde, Joel Meyerowitz, Stephen Shore ve William Egglestone renkli çalışıyordu. Levitt'in New York'ta 1988 yılında çektiği "Telefon Kulübesi" fotoğrafında (Görsel 9), daracık bir telefon kulübesinde konuşmaya çalışan bir kadın ve iki yanından sıkışarak kulübeye girmeye çalışan bir kız bir erkek çocuk yer alır. Kadının arkadan görünen rahat duruşu ve çiçekli elbisesi bir ev sıcaklığı ortamını hissettiren, çocukların oyuncu halleriyle kadının eteklerinde yer alması kamusal alana taşınmış bir aile ortamını tanımlar. Tipik bir 80'ler görüntüsünü yansıtan fotoğraf renkli olması nedeniyle daha sıcak bir etki bırakmakta, sokak üzerinden toplumun iletişim alışkanlığını tasvir etmektedir.

Küresel Kent, Çağdaş Sokak, Çağdaş Sokak Fotoğrafı

Çağdaş kent, 1970'lerden günümüze, neo-liberal yapının şekillendirdiği tamamen ticarileşmiş bir kenttir. Duvarlarını, binalarını ve hatta gökyüzünü kiralayan firmaların, reklam, billboard ve zeplinler aracılığıyla marka logolarını insanların hafızasına kazımaya çalıştıkları bir alan haline gelmiştir çağdaş kent. Megakent, gecekondu, küreselleşme, göç, aktivizm, suç, çevrecilik, AIDS, öteki, yeraltı kültürü, açlık, kuraklık, terör, internet, yapay zekâ, plastik ve jeologların yeni bir çağ olarak tanımladıkları insan çağı Antroposen gibi gerçekliklerle tanımlanabilecek çağdaş kent sınırdaki yaşamların mekânıdır artık. Suç mahali haline gelen kent, yasanın olmadığı kamusal alan haline gelmiştir ve çok sayıda evsiz özel alanıdır artık. Çağdaş kentin sokaklarını ve sokak bileşenlerini kaydeden fotoğrafçılar yeni sokağı yeni yaklaşımlarla kadrajlarına aldılar.

Şipşak veya anlık (enstantane) fotoğrafçılığın İngilizce karşılığı olan "snapshot photography"deki "snapshot", 'nişan almadan edilen ateş' anlamına da gelmektedir.

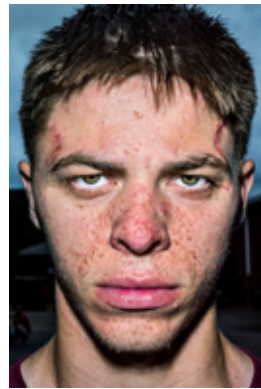
Çağdaş dönemde çekilen bazı sokak fotoğrafları, daha çok snapshot olarak değerlendirilebilir. Çağdaş fotoğrafın mükemmeliyetçi olmayan estetik öngörüsü, sokak çekimlerinde geleneksel çekim kontrollerinden arınmış görüntülerin yolunu açmıştı. Kamusal alana yansıyan özel hayat ve dijital olanaklar sokak fotoğrafında korunan mesafeyi tartışmalı hale getirmiş, geleneksel ve dijital gözetlemecilik çağdaş dönemin sokak fotoğrafçılığını belirleyen en etkili unsurlar haline gelmiştir. Martin Parr, Joel Meyerowitz, Susan Meiselas, Lee Jeffries, Steve Dierkens, Rinzi Ruis, Kip Praslowicz ile Bruce Gilden ve Michael Wolf çağdaş dönemin en önemli sokak fotoğrafçılarıdır.

Brooklyn sokaklarında büyüyen ve 1980'li ve 90'lı yıllardan günümüze sokak fotoğrafçılığının en radikal isimlerinden biri olan Bruce Gilden (d.1946), sokakta insanların yüzüne aniden flaş patlatarak yakın plandan çektiği portreleriyle tanınmaktadır. Kendini açıklarken kullandığı, "Fotoğrafları çok yakından çeken biri olarak tanıyorum ve yaşlandıkça daha çok yaklaşıyorum." (Bruce Gilden) cümlesi, yakın çekim tarzının bundan sonra da devam edeceği anlamına gelmektedir. Özel hayatın gizliliği, mahremiyetin teşhiri, etik ve estetik gibi önemli konuların tartışıldığı ve postmodern bir tavır olarak kasten ihlal edildiği çağdaş dönem, Gilden'a sokakta görece rahat hareket etme olanağı tanımakta, böylece provokatif ve gerçekçi sokak portrelerini çekebilmektedir.

Görsel 10'da, Sassen'in küresel kent olarak örneklendiği Tokyo'dan bir sokak fotoğrafı yer almaktadır. Bruce Gilden'in 1999 yılında çektiği fotoğrafta, kafasını iki eliyle korumaya alıp yerde uyuyan bir evsiz ve yanından geçip giden yolcuların ayakları aynı kadraj içine alınmıştır. Evsiz adamın yüzünün görünmemesi, vurguyu evsiz yoksulların çokluğuna ve sorunun anonimliğine yöneltir. Sokaktaki insanların yüzüne aniden flaş patlatarak portrelerini çeken Gilden'in alışılmış tarzının oldukça dışında olan bu fotoğraf, milenyumun eşliğindeki küresel kentlerin genel bir görünümü vermektedir.



Görsel 10: Bruce Gilden, Yanından Yolcular Geçerken Sokakta Uyuyan Evsiz Adam, Tokyo, Japonya, 1999 <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/bruce-gildens-go/>



Görsel 11: Bruce Gilden, Yüz (Face), 2015, (Terry, Shirley, Minn, Iowa ve Minnesota Devlet Fuarları, ABD, 2014). <https://pro.magnumphotos.com/Package/2K1HRG6LEWP6#/>

Kent sosyolojisi üzerine çalışan Amerikalı sosyolog Saskia Sassen, küreselleşme, uluslararası göç ve dijitalleşmenin şekillendirdiği çağdaş kentleri, 2001 tarihli *The Global City: New York, London, Tokyo* adlı kitabında küresel kent olarak tanımlar. New York, Londra ve Tokyo'yu, bağlı oldukları devletlerden bağımsız işleyen küresel kentlere örnek gösteren Sassen, hükümetlerin kent yoksullarını küresel firmalara karşı koruması gerektiğini savunur. (Sassen, 2009:10)

Gilden'in yakın çekim renkli sokak portreleri, çocuk, genç, orta yaşlı veya yaşlı fark etmeksizin kusur olarak kabul edilen özelliklerin ön plana çıkartıldığı gerçekçi kayıtlardır. Amerika'nın değişik eyaletlerindeki tarım fuarlarında çektiği tam çerçeve çocuk ve genç çiftçi portreleri, çağdaş dünyanın artık pek önemsemediği kırsal bölgelerde yaşayan insanların karakterlerini ortaya çıkarır. Görsel 11'deki fotoğrafların da yer aldığı ve 2015 yılında kitap olarak yayımlanan Yüz (Face) projesi, yüzlerindeki kusurlarla birlikte belirginleşen ve özelleşen sokak portreleri, nesnel olduğu kadar öznel bir anlam da taşır. Şiddet uygulayan bir baba ile intihar ederek ölen kokain bağımlısı bir annenin çocuğu olarak büyüyen Gilden, 2018 yılında Beni Sadece Tanrı Yargılayabilir (Only God Can Judged Me) adlı kitabını yayımlar. Kitap, uyuşturucu bağımlısı fahişelerin yakından çekilmiş portrelerinden oluşur ve fotoğrafçı, kadınların yüzünde adeta annesini aradığını ifade eder. (Gilden). Gözaltına alınan insanların karakolda cepheden çekilen sabıka fotoğraflarını (mugshots) çağırıştıran renkli sokak portrelerindeki insanlar, objektife bakarak gönüllü olarak fotoğraflanır. İnsanların yüzü dolayısıyla aslında yaşadıkları hayatın yarattığı hasarı fotoğraflayan Gilden, kadraja sıkıştırarak yerleştirdiği küresel kentlerin sert sokak portreleriyle izleyiciyi rahatsız eder.

Gilden'in bağlı bulunduğu ajans Magnum, sokak fotoğrafçılığını sanat olarak tanımlar ve 2018 yılında, "Sokak Fotoğrafçılığı Sanatı" (The Art of Street Photography) adıyla bir eğitim videosu paketi hazırlar. Bruce Gilden'in yanı sıra Martin Parr, Mark Power, Susan Meiselas, Richard Kalvar, Carolyn Drake ve Peter van Agtmael gibi Magnum üyesi altı sokak fotoğrafçısının daha yer aldığı paket, sokak fotoğrafçılığına dair güncel bilgiler ve öneriler içermektedir. (MagnumPhotos). Eğitim videolarında, karar anı kavramından, alternatif bakış ve yaklaşım açıları yakalamaya, odaklamadan insanların fotoğraflanmasına, beklenmedik çerçevelenmeden hareketi yakalamaya kadar sokak fotoğrafçılığı ile ilgili birçok konuda eğitici bilgi yer almaktadır.



Görsel 12: Michael Wolf, Tokyo Basıncı (Tokyo Compression), 2010, <http://photomichaelwolf.com/#tokyo-compression/1>

Çağdaş dönemin mega kentlerinin veya küresel kentlerinin sokakları sadece sokaktaki insanlar aracılığıyla değil, insanların izleri, sokağa bıraktıkları veya terk ettikleri eşyaları, ruhsal durumları, küçük evlerde ve metro gibi toplu taşıma araçlarındaki sıkışmışlıkları, yaşama bağlanmak için buldukları her uygun noktaya diktikleri çiçekler ve kapsayıcı bir şekilde sokak kültürü üzerinden yaşamı tanımlayan fotoğraflar aracılığıyla da kaydedilmektedir. Bilim kurgu filmlerindeki distopik karanlık kentlerin sokaklarını çağırıştıran bu fotoğrafların anlamı birden çok katmanlıdır:

....sokaktaki gündelik hayata dair fotoğrafların çoğu, öznelerin izole olduğu, genellikle kasvetli ve distopik bir ışık altında tasvir edilen kent yaşamı hakkındaki varsayımları yansıtır. Sokak fotoğrafçılığına yönelik bakış açılarına, kayıp, yabancılaşma ve çaresizlik temaları hükmeder. Fotoğrafçıların, genellikle tüketici güdümlü kapitalist kültürün kalbinde yatan boşluğun ifşası olarak görülen kent yaşamına dair imgelemlerinde karamsarlık ve nihilizm hakimdir. Bu durumun önemli istisnaları mevcut olsa da gündelik kent yaşamı ve yaşam alanlarının insaniyet ve ahenkten yoksun tasvirlerinde

sürekli bir tekrar söz konusudur. (Durden, 2015:137)

Durden'in üzerinde durduğu karamsarlık ve nihilizmi küresel anlamda sorunsallaştıran Alman fotoğrafçı Michael Wolf (1954-2019), Hong Kong, Tokyo ve Paris gibi megakentlerin sokaklarını hem geleneksel hem de çağdaş yaklaşımla fotoğraflamış çağdaş dönem sokak fotoğrafçılarından biridir. 1997 yılına kadar Britanya Krallığına bağlı bir sömürgeyken, daha sonra Çin Halk Cumhuriyetine bağlı bir özel yönetime sahip olan Hong Kong, yerleşime elverişli bölgesinin az olması nedeniyle dev gökdelenleriyle nüfus yoğunluğunun en fazla olduğu merkezlerden biridir. Sokağa taşmış gündelik ev hayatı ve nesnelere Michael Wolf'un Hong Kong'da seriler halinde fotoğrafladığı detaylardı. Metropollerin fotoğrafçısı olarak anılan Wolf, fabrikaları, işçileri, gökdelenleri (Yoğunluğun Mimarisi, 2013-2014), gökdelenlerin içindeki küçük evleri (100x100), metro kapılarının buharlı camlarına yapışarak sıkış tepiş yolculuk yapan insanları (Tokyo Basıncı, 2010) ve sokak portreleri çekerek küresel kentlerin detaylı görsel arşivini oluşturmuştur. Projelerinin hemen hemen hepsi kitaplaştırılan sanatçının web sayfasında da yer almaktadır. (Wolf).



Görsel 13: Michael Wolf, Talihsiz Olaylar Serisi 07, Sokak Görünümü, 2009
<https://www.lensculture.com/articles/michael-wolf-a-series-of-unfortunate-events>

"Sokak Görünümü" (Street View), Michael Wolf'un Google Earth'den fotoğrafladığı / kendine mal ettiği görüntülerle oluşturduğu bir projedir. Projede toplam yedi seri bulunmaktadır; Talihsiz Olaylar Serisi, Paris, Eyfel Kulesi, Manhattan, Lanet Olsun, Portreler ve Arayüz. (Wolf). Sokağa çıkmadan sokak fotoğrafı çekmek için bilgisayar başına geçer Wolf. Ekrandan Google sokak görüntülerini fotoğraflar ve en az sokağa çıkmış kadar gerçek sokak görüntüleri yakalar. Yüzleri bulanıklaştırılmış olsa da insanların yaptığı eylemler gayet belirgindir. İnternet / dijital ağ sistemi yeni nesil sokak fotoğrafçılığına olanak sağlamıştır ve başka türlü bir gözetleme devreye girmiştir.

Herkesin kolaylıkla ulaşabileceği anonim görüntülerden seçtiği kadrajlar oldukça çarpıcı sonuçlar doğurmuştur.



Görsel 14: Michael Wolf, Arayüz 1 (Interface 1), Paris, Google Street View, 2009
http://www.strozzina.org/identitavirtuali/e_wolf.php

"Sokak Görünümü" projesinin Talihsiz Olaylar Serisinde, sokaktaki insanların yaşadığı küçük kaza görüntüleri yer alır. Görsel 13'te yer alan 07 numaralı fotoğrafta, sokakta bayılmış yaşlı bir kadın ve hemen yakınında yere eğilmiş ve yerdeki kadınla ilgilenmeyen yaşlı bir adam yer alır. Görsel 14'teki Arayüz Serisinin 1 numaralı fotoğrafı Google Earth'de gezinme rotalarını sağlayan ok işaretlerini ve dijital çizgileri kadraja dâhil edilmiştir. Kırmızı kıyafetli genç kızın kafası dijital daire içine denk getirilmiş, imleç bulanıklaştırılmış yüzün üstünde bırakılarak sokaktaki anonim bulunuşa dikkat çekilmiştir. Sokak zeminindeki gerçek trafik çizgileriyle dijital yön çizgileri iç içe geçmiş durumdadır. Hangisinin gerçek hangisinin sanal olduğunu anlamak için izleyicinin oldukça dikkatli bakması gerekmektedir.

SONUÇ

Modern hayatın algoritmasını oluşturan görsel araçlardan biri olan sokak fotoğrafçılığı, toplumsal değişimi, yabancılaşmayı ve sokağın bileşenlerini, sıradan durum ve detaylarla, gece ve gündüz kaydederek gerçekleştirilir. Anlık değişen ve hareketli bir kamusal alan olan sokak, fotoğraf makinesiyle kaydedilirken hızlı, pratik ve belki de az görünür olmayı gerektirir. Adeta bir dedektif gibi hareket eden sokak fotoğrafçısı, çok fazla fark edilmeden, büyüleyici hareket, ifade ve kompozisyon avcılığı yaparken bir yandan da tarihe görsel belgeler bırakır. Fotoğrafçılığın en zor alanlarından olan sokak fotoğrafçılığı çok fazla kurgu içermediği için gerçekçilik ve nesnellik derecesi yüksektir. Görsel ta-

nıklığın kaydı açısından bakıldığında ise sokak fotoğrafı belgesel fotoğraftan, plansız, programsız ve anlık oluşuyla farklılık gösterir. Sokak fotoğrafçısı, tesadüf, şans veya "karar anı"nın belirleyiciliğinde, gizli veya aleni bir gözlemci olarak kentin kültürel kodlarını açığa çıkarır.

Erken dönem sokak fotoğrafçılığı, diğer sanatlar gibi biricik olma kaygısıyla üretilen kurgu sokak fotoğraflarının yanı sıra daha gerçekçi ve nesnel kayıtları içerir. Erken dönemin sokak konuları, sanayi kentlerine akın eden göçmenler ile eski ve yeni kent birimleridir. 1925 yılında 35 mm negatif formata sahip küçük Leica kamerasının piyasaya sürülmesi sokak fotoğrafçılığında devrim niteliğinde bir değişimin yolunu açar. 1930'lardan sonra gelişen ve yaygınlaşan sokak fotoğrafçılığını, teknik ve estetik gelişmeler ile avangard hareket etkilemiş, daha serbest kompozisyonlarla, hareketin ve insanların gerçeküstü durumlar kaydedilmiştir. Savaşın olumsuz etkileri ve mevcut politik durum sokakta çekilen gündelik hayat fotoğraflarına yansımıştır. 1960'larda sonra başlayan kültürel dönüşüm, iletişim ve tüketim toplumu sokağı dönüştürmüş ve imgelere boşmuştur. 1990'lardan sonraki dijital teknoloji ve internet hem sokak kültürünü hem de sokak fotoğrafçılığını radikal bir şekilde dönüştürmüş, nesneye bağlı gerçeklik tartışmalarını başlatmıştır.

Teknolojik gelişim, toplumsal ve estetik değişim sonucu farklılaşan sokak fotoğrafçılığı, üç döneminde de toplumsal dönüşümün görsel kodlarını taşımıştır. Modern sanayi kentleri çağdaş küresel kentlere evrildiğinde fotoğraf da analogdan dijitale evrilmiş, karşılıklı bu değişim kamusal alanların fotoğraflanmasını da dönüştürmüştür. Sokak fotoğrafı çekmek için artık sokağa çıkmaya gerek duyulmayan çağdaş dönemin sembol fotoğrafçısı Michael Wolf olmuş, internetteki mevcut Google sokak görüntülerinden sokak fotoğrafları çekerek dijital değişime ayak uydurmuştur.

KAYNAKÇA

- Alice Austen Hause*. (tarih yok). Eylül 18, 2019 tarihinde Alice Austen Hause Web Sitesi: <https://aliceausten.org/her-photography> adresinden alındı
- Benjamin, W. (2016). *Pasajlar* (12. Baskı b.). (A. Cemal, Çev.) İstanbul: YKY.
- Bruce Gilden*. (tarih yok). Eylül 25, 2019 tarihinde Magnum Photos: <https://www.magnumphotos.com/photographer/bruce-gilden/> adresinden alındı
- Cartier-Bresson, H. (2002). *Sanat Dünyamız*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: YKY.
- Clarke, G. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*. (M. M. Aydemir, Çev.) İstanbul: Hayalperest Kitap.
- Durden, M. (2015). *Fotoğraf Bugün*. (E. G. Yiğit Adam, Çev.) İstanbul: Akbank Sanat.
- FotoğrafDergisi. (2011, Kasım 10). <https://www.fotografdergisi.com/dunya-fotograf-tarihinde-bir-efsane-leica/>. Kasım 9, 2019 tarihinde [fotografdergisi.com](https://www.fotografdergisi.com/dunya-fotograf-tarihinde-bir-efsane-leica/): <https://www.fotografdergisi.com/dunya-fotograf-tarihinde-bir-efsane-leica/> adresinden alındı
- Freund, G. (2006). *Fotoğraf ve Toplum*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gilden, B. (tarih yok). *The Street's Eye*. (J. Frank, Röportajı Yapan) Lufthansa. Kasım 3, 2019 tarihinde Luft-hansa Magazine: <https://magazin.lufthansa.com/cn/en/people-en/bruce-gilden-das-auge-der-strasse/> adresinden alındı
- Hacking, E. J. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. (A. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- imdb.com*. (tarih yok). Kasım 1, 2019 tarihinde <https://www.imdb.com/name/nm1844803/> adresinden alındı
- Krase, A. (2001). *Eugène Atget's Paris*. Köln: Taschen.
- Lewis, E. (2018). *İzmler, Fotoğrafı Anlamak*. (M. M. Aydemir, Çev.) İstanbul: Hayalperest Kitap.
- Lewis, G. (2015). *Street Photography: The Art of Capturing the Candid Moment*. California: Rocky Nook.
- Linfield, S. (2013). *Acımasız Aydınlik, Fotoğraf ve Politik Şiddet*. (M. E. Uslu, Çev.) İstanbul: Espas Yayınları.
- MagnumPhotos. (tarih yok). <https://learn.magnumphotos.com/course/the-art-of-street-photography/>. Kasım 3, 2019 tarihinde Magnum Photos: <https://learn.magnumphotos.com/course/the-art-of-street-photography/> adresinden alındı
- Ritchin, F. (2015, 1). *Hillman Photography Initiative*. Eylül 7, 2019 tarihinde Hillman Photography Initiative Web Sitesi: <http://www.nowseethis.org> adresinden alındı
- Sassen, S. (2009, Kasım 7). Uluslararası Şirketlerden Daha Fazlasını İsteyin, Kent Sakinlerinizi Koruyun. (B. Çuhadar, Röportajı Yapan) Radikal .
- Silverman, R. (2019, Ocak 16). *Helen Levitt's Street Photos Blend the Poetic With the Political*. Kasım 8,

2019 tarihinde The New York Times: <https://www.nytimes.com/2019/01/16/lens/helen-levitts-street-photos-blend-the-poetic-with-the-political.html> adresinden alındı

Smith, I. H. (2018). *Fotoğrafın Kısa Öyküsü*. (D. Öztok, Çev.) İstanbul: Hep Kitap.

Wolf, M. (tarih yok). <http://photomichaelwolf.com/#asoue/5>. Kasım 4, 2019 tarihinde <http://photomichaelwolf.com/#>: <http://photomichaelwolf.com/> adresinden alındı

ESTETİĞİN İDEOLOJİSİ VE SOSYOLOJİSİ THE IDEOLOGY AND SOCIOLOGY OF A ESTHETICS

Dr. Öğr. Üyesi Nusret POLAT

İstanbul Okan Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
nusret.polat@okan.edu.tr
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2525-8476>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Polat, N. (2020). Estetiğin İdeolojisi ve Sosyolojisi.
Sanat Dergisi, (35), 65-69.
Derleme makale/Review article

Öz

Bu makalede Kantçı estetiğin sosyolog Pierre Bourdieu tarafından sosyolojik bir perspektiften yapılan eleştirisi ele alınmaktadır. Bourdieu'ye göre Aydınlanma'nın evrensel insan anlayışının bir uzantısı olan Kantçı estetik beğeni anlayışı, toplumsal sınıfların estetik beğenideki rolünü görememektedir. Dahası, Kantçı yaklaşımın evrensel saf beğeni anlayışının kendisi de sınıfsal bir karakter arz etmektedir; burjuvaziye ait bir estetik beğeni tarzı evrenselleştirilerek ideolojik bir maskeleye tüm toplumsal sınıflar için normatif kılınmaktadır. Böylece, aslında ayrıcalıklı sınıfların ulaşabildiği bir kültürel kazanım, sanki doğal olarak, sınıfsal konumlarından bağımsız, her bireyin sahip olabileceği bir gerçeklikmiş gibi sunulmaktadır. Bourdieu sosyolojisi, estetik beğeni yargısının kültürel ve sosyolojik doğasını açığa çıkararak, sadece sosyolojik bir söylemi değil, aynı zamanda etik bir söylemi de dile getirmektedir.

Anahtar kelimeler: Kantçı estetik beğeni, Pierre Bourdieu, estetiğin ideolojisi, halk sınıflarının beğenisi

Abstract

This article is about the criticism of the Kantian aesthetics made by French sociologist Pierre Bourdieu. According to Bourdieu, the Kantian approach, which is a result of the Enlightenment's view of universal human being, may not see the very role of the social classes' distinctions about aesthetic taste. Moreover, the Kantian approach depends on a social class factor; an aesthetic taste belonging to the middle classes is advocated as a normative truth and universal reality for all social classes with the help of an ideological mystification. Thus, in fact, a cultural attainment that only the privileged classes will be able to reach is presented as a natural fact according to which every member of a society, as if, naturally may attain. The sociology of Bourdieu, by uncovering the cultural and sociological nature of the judgment of aesthetic taste, gives voice to not only a sociological discourse but also an ethical one.

Key words: Kantian aesthetic taste, Pierre Bourdieu, ideology of aesthetics, taste of the people classes

GİRİŞ

Estetik nosyonu, insanın akıl/mantık karşısında bedene, duyarına ve duygularına özel bir önem vermesinin sonucu ortaya çıkmıştır. Alman filozof Alexander Baumgarten tarafından Yunanca aisthesis kelimesinden türetilerek 1750 civarında dolaşıma sokulan Aesthetica terimi, başlangıçta sanatla ilişkili olmaktan çok, kavramsal düşünmenin karşısında insanın tüm algı(larının) ve duyum(-larının) dünyasına işaret etmekteydi. Terry Eagleton'ın yazdığı gibi, "estetik teriminin, 18. yüzyılın ortalarında, ilk kez yürürlüğe soktuğu ayırım, 'sanat' ile 'hayat' arasındaki ayırım değil, maddi olan ile maddi olmayan arasındaki ayırımdır" (Eagleton, 2010:31). Bu ayırım insan zihni ile insan bedeni, fikirler ile duyumlar/duygular arasındadır.

Öte yandan, Baumgarten'ın niyeti özerk bir duyumlar teorisi yaratmak ya da duyumlara özerklik ilan etmek değildi. Aksine, bu ayırım çizgisi çekildikten sonra estetiğin asıl görevi duyumların/duyguların akla uygun bir teorisini yapmaktır. Zaten estetik Baumgarten'in deyişiyle "mantığın kız kardeşi" olarak düşünmenin aşağı düzeyden bir işleviydi. Bir şiir, duygusal/duygusal söylemin mükemmel bir örneği ise, onun ilk planda mantığa uygun olmayan yapısı, gerekli işlemler yapıldıktan sonra, akla uygun kendine ait bir düzeni olduğu gösterilebilirdi (Eagleton, 2010:34). Baumgarten, Aydınlanma Çağı'nda, duyulur dünyanın kendi içindeki mantıklı yapısını açığa çıkarmak için estetik terimini icat etmişti. Estetik, duyulur dünyayı analiz etse de asıl hedefi onu düşünülmüş olanın hizmetine sokmaktır. Kısacası insan davranışının her bir noktasını, akla en aykırı olanını bile, akla uygun bir şemaya yerleştirmek estetiğin temel göreviydi. Bu görevi üstlenen en önemli filozoflardan biri Kant'tır.

Kant ve Beğeni Yargısı

Kant'a göre, beğeni yargısı bir bilgi yargısı olmadığı için mantıksal değil estetikdir. Şöyle der Kant: "Bir şeyin güzel olmadığını ayırt edebilmek için tasarımı anlama yetisi yoluyla bilgi için nesneye değil, ama hayalgücü yoluyla (belki de anlama yetisi ile bağlantılı olarak) özne verilir ve bunu haz ve haz-almama duygusu ile ilişkilendiririz." (Kant, 2011:53). Beğeni yargısının temelinde hoşlanma (haz duyma) vardır, ama bu hoşlanma durumu özne tarafından bir şeyi güzel yargısı ile sabitlediği oranda hiçbir çıkar gütmeyiz. Kant beğeni yargılarındaki saf çıkarısız hoşlanmayı, bir çıkarı olan hoşlanma ile karşı karşıya getirir: "Eğer biri bana önümde gördüğüm sarayı güzel bulup bulmadığımı sorarsa, diyebilirim ki sadece aval aval bakılmak için yapılmış şeyleri sevmem; ya da, Paris'te başka hiçbir şeyi yiyecekler kadar sevmemiş olan o Kızılberber şefi gibi yanıtlayabilirim; ya da, Rousseau tarzında, halkın alın terini böyle gereksiz şeyler üze-

rine harcayan gösteriş düşkünlüğünü ayıplayabilirim... Tüm bunlar kabul edilebilir ve onaylanabilir; ama şimdi söz konusu olan bunlar değildir. Bilmek istediğimiz yalnızca nesnenin tasarımına bende hoşlanmanın eşlik edip etmediğidir - bu tasarımın nesnesinin varoluşu açısından ne denli ilgisiz olsam da. Kolayca görüldüğü gibi, güzel olduğunu söylerken ve bir zevkimin olduğunu ortaya koyarken, onda nesnenin varoluşuna bağımlı olduğum şey ile ilgili değil, ama bu tasarımdan kendi içimde yaptığım şey ile ilgilenirim" (Kant, 2011:54-55).¹ Yani bir şeyden güzel olduğu için hoşlanmam demek, benim o şeyde hiçbir işlevsel yön bulmamam ya da çıkara dayalı tek bir ilişki bile kurmamam demektir. Kant bu noktada iyi ile güzel arasında bir ayırma gider. Bir şeyin iyi olması için, benim o şeyin ne tür bir şey olduğuna dair bir bilgimin, bir kavramımın olması ya da o şeyin bir anlamı olması gerekir. Bir şeyin güzel olması ise böyle bir zorunluluk talep etmez. Kant'a göre bir çiçek iyi bir şey olamaz, sadece güzel bir şeydir; çünkü bir çiçeğin amaçsızca birbiri içine geçmiş kıvrımlarının hiçbir anlamı, hiçbir mantıksal dayanağı yoktur veya belirli bir kavrama bağımlı değildir. Bizim için bir çiçek sadece duymusal olarak hoşumuza giden bir şeydir (Kant meseleye arıların ya da arıcıların perspektifinden kesinlikle bakmamaktadır). Böylece söz konusu olan, bir şeyin iyi olmasında onun bize sağladığı yarar ya da menfaattir; oysaki bir şeyin güzel olmasının temelinde o nesneden ya da şeyden alınan dolaysız keyif ya da haz, yani "saf hoşlanma" vardır (Kant, 2011:58). Ve elbette bu zevke veya saf hoşlanmaya eşlik ederek bir şeyin güzel olup olmadığı yargısını veren estetik beğeni yargısıdır.

Bourdieu'nün Kantçı Estetik Anlayışı Eleştirisi
Sosyolog Pierre Bourdieu'nün bu bağlamda temel sorusu şudur: acaba Kant'ın iddia ettiği gibi, sosyolojik gerçekliklerden azade bir saf hoşlanma ya da çıkarısız haz mümkün müdür? Bourdieu Kant'ın bu analizinde "Aydınlanma'nın obskürantizmi" dediği maskelenmiş, 'ideolojik' bir durumu tespit eder. Kant'a karşı oldukça eleştirel olan Bourdieu, bu yaklaşımın, "bütün geleneksel inanç ifadelerine kapalı olan ve -sözgelimi köktendinciliğin kimi eleştirilerindeki şiddet refleksinin gösterdiği gibi- en azından eleştirdiği şey kadar opak ve belirsiz olan bir akıl fetişizmi ve evrensel fanatizm biçimine" dönüştüğü iddiasındadır (Pierre Bourdieu, 2016:98). Dahası ona göre: "Akıl idealini yükseltmek için anlama yetisinde reform yapmak isteyen ama sadece rasyonel vaaz vermenin gücüne bel bağlayan her türlü proje, skolastik yanlısamanın esiri olmaya mahkûmdur. O halde aklın tatbikinin toplumsal koşullarını ve entelektüel etkinliğin kurumsal temelle-

¹ A.g.e., s. 54-55.

rini savunmaya ve akli tarihte gerçekleşmesinin koşulu olan araçlarla donatmaya adanmış bir siyasi mücadele- nin özel formu olan evrenselin bir reelpolititiğine başvurmak gerekir” (Pierre Bourdieu, 2016:100). Bourdieu'ye göre, bu siyasi reelpolititiğin temel amacı, 'Aklın ve Estetik Yargı'nın kültürel ve sınıfsal çıkarları ya da kültürel ve sınıfsal ırkçılığı saklayan evrenselci rasyonalizmin örtük despotizmine karşı "irrasyonalist ve gerici bir popüliz- min... pratiği ve geleneği yüceltme tuzağına düşmeyen ama pratik aklın özel saiklerini savunabilen, aynı zaman- da 'zeka' biçimlerinin çoğul olduğunu etkin (yani, eğitim açısından onaylanmış) olarak kabul ettirebilen ve bu çok biçimli becerinin sadece en biçimsel/resmi biçimlerinin kabulüne dayanan eğitime bağlı hükümlerin her gün dayattığı gerçek yazgı izlenimi ile her şekilde savaşılabilen makullüğe ve ihtiyata (Aristotelesçi phronesis anlamında) dayalı daha kapsamlı ve gerçekçi bir rasyonalizmin kurulmasını" sağlamaktır. (Pierre Bourdieu, 2016:101) Bu uzun cümleden anlaşıldığı üzere, Bourdieu'nün hedefi, Aydınlanma'yı toptan mahkûm etmek asla değildir; daha çok, sınıfsal ayrımların sosyolojik doğasını gözden kaçıran Kant benzeri yaklaşımları, "daha kapsamlı, makul ve gerçekçi [bir] rasyonalizm" ile ikame etmektir.

Bourdieu sosyolojisi sınıfsal habitus oluşumlarında kültürel sermaye etkilerine bakarak (modern ve/veya modernist) estetiğin bu 'ideolojik' yapısını toplumsal alanın içindeki pratiğin somut-maddi verilerine başvurarak açık bir biçimde eleştiriye tabi tutmuştur. Bourdieu'ye göre, Kant (ve onun uzantısı olan formalist estetik ve kültür anlayışları), kendi düşüncesinin tarihsel ve toplumsal sınırlılıklarını görememekte ve herkese isnat ettiği evrensellik durumunun, aslında, sadece kültüre ve sanat eserine ulaşabilen ayrıcalıklı sınıfların tecrübesi dâhilinde olduğunu gizleyerek sessizce veya fark ettirmeden bu sınıflara ait bir olguyu herkes için normatif hale getirmektedir. Ayrıcalıklı bir özneye ait olan bir kural evrensel bir norm statüsünde sunulduğunda, bu evrensel norma uygun olmayan herhangi bir estetik beğeni anlayışı da hiçbir meşruiyet elde edememektedir.

Kant'ın "estetik beğeni evrenselidir" iddiası, aslında, sadece varlıklı ve eğitilmiş sınıfların sahip olabileceği bir boş zaman etkinliği sonucunda oluşabilecek olan bir tavra dair genelleştirilmiş özel bir yargı önermesidir: "Kant'a göre beğeni yargısını teşkil eden bu 'evrensel olarak geçerli olmak iddiasındaki' yargının çok özel toplumsal olanaklılık koşullarını anımsamak, onun evrensellik iddialarını ve aynı suretle Kantçı estetiğinkileri de sınırlandırmayı zorunlu kılar. Bu estetiğe belirli tarihsel toplumların belirli kültürlü 'özneleri' için olan estetik deneyimin yarı fenomenolojik analizi adına sınırlı bir geçer-

lilik bahsedilebilirse eğer, hemen eklemek gerekir ki onun kendi tarihsel olanaklılık koşullarını, yani kendi sınırlarını unutarak gerçekleştirdiği tikel durumun bilinçdışı evrenselleştirilebilmesinin sonucu sanat eserinin (ya da dünyanın) özel bir deneyiminin her tür olanaklı estetik deneyimin evrensel normu olarak kurulması ve ona erişim ayrıcalığı olanların sessizce meşrulaştırılmasıdır" (Bourdieu, 2016:94). Kant'ın, estetik olabilmesi için "amaçsız amaçlılık" olarak adlandırdığı koşulu yerine getirmesini beklediği sanat eseri, halk sınıfları açısından içinde buldukları sosyo-ekonomik ve kültürel koşullar gereği anlaşıl(a)mazdır. Hayatındaki her nesneyi ya da eşyayı, kısıtlı olanakları içinde, bir işlevle donatmak zorunda kalan halk sınıflarının mensupları, hiç şüphesiz 'hiçbir işe yaramayan' sanat eserini anlamlandırma sıkıntısı çekecektir. Bourdieu'nün şu örneği tipiktir: Bir alan çalışması içinde yaşlı bir kadının ellerini gösteren bir fotoğraf farklı toplumsal sınıflardan bireylere gösterilir. "Kültürel açıdan en yoksun kişiler, yaşlı kadın eli fotoğrafı karşısında, az çok uzlaşımca bir duygu ya da etik bir ortaklığı dile getirirler ama asla tümüyle estetik bir yargı ortaya koymazlar (olumsuz olanlar hariç): 'Ah, şuna bakın, elleri ne kadar garip bir biçimde deforme olmuş... Romatizmaları var galiba... Bu zavallı kadının ellerini görmek bana dokundu, boğum boğum' (İşçi, Paris)... 'Ben bu fotoğrafı çok güzel buluyorum. Bu, emeğin simgesi. Flaubert'in yaşlı hizmetçisini hatırlattı bana, hem de bu kadının alçakgönüllü duruşunu. (...) Çalışmanın ve sefaletin bu kadar deforme etmesi çok yazık'. (Mühendis, Paris)... Üst düzey yöneticiler ve serbest meslek sahipleri fotoğrafı 'güzel', 'dışavurumcu' bulurlar ve sadece Bergman, Orson Welles ve Dreyer'in filmlerine gönderme yapmakla kalmazlar, Hamlet, Macbeth ve Athalie'den bahsederek tiyatroya da gönderme yaparlar" (Bourdieu, 2016:73-77).

Demek ki herhangi bir sanat eserini (bu örnekte bir fotoğraf) estetik değerlendirmeye tabi tutarken bireylerin sahip oldukları toplumsal sınıf kaynaklı kültürel sermaye bilgisi doğrudan devreye girmektedir. Kültürel sermaye, Bourdieu'ye göre, modern sanayi toplumlardaki iktidar oluşumlarında "hierarchy'nin ikincil ilkesi"dir (David Swartz, 2013:267).² Toplumsal ayrımların ortaya çıkışında ekonomik sermayenin (servet, gelir ve mülk) dağılımı, kültürel sermayenin (bilgi, kültür ve eğitim vasıfları) dağılımı tarafından tamamlanır (David Swartz, 2013:267).³Kantçı ve benzeri formalist estetik yaklaşımlar, sadece belirli düzeydeki varlıklı ve kültürlü öznelerin ulaşabileceği bir durumun sonucunda oluşabilecek bir beğeni yargısına dair bir kapasiteyi, herkes için geçerli evren-

² David Swartz, Kültür ve İktidar - Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, s. 2013, s. 267.

sel/normatif olarak formüle ettiklerinde, bu beğeni yarısını oluşturabilecek kaynak ve araçlardan yoksun olan alt-düzey toplumsal sınıflardaki bireylerin beğenilerini de kendiliğinden 'barbar', 'kitsch' ya da 'bayağı' kategorisine yerleştirerek ıskartaya çıkartmaktadır (Bourdieu, 2016:70-71). 'Saf beğeni' ve 'barbar beğeni' ayrışması, toplumsal ve/veya sınıfsal ayrışmanın (distinction) temel bir normuna dönüşmektedir. Şöyle yazar Bourdieu: "Ayrışma ilişkisinin (bilinçli olarak genelden kendini ayırıştırma niyetini içerebilen ya da içermeyen) estetik yatkinliğin aksesuarı ve yardımcı bir ögesi olduğuna inanmamak gerekir. Rönesans'tan beri sanatın sahip olduğu bir niyeti sonuna kadar götüren modern sanata, tüm 'insani' şeylerin, yani sıradan insanların sıradan varoluşları içerisinde seferber ettikleri tutkuların, heyecanların, duyguların ve aynı anda bunlara yol açan tüm temaların ya da nesnelerin sistematik bir reddini atfeden Ortaya y Gasset'yi takip edebiliriz: 'İnsanlar, bir dramı kendilerine sunulan insan yazgılarıyla ilgilenmeyi başardıklarında ve bu yazgılara yaşamın gerçek olayları gibi katıldıklarında severler.' 'İnsani' olanı reddetmek, tabii ki genel olanı reddetmektir: İnsanları, güzel şeylerin temsillerine ve özellikle de doğrudan duyulara ve duyarlılığa hitap edenlere 'güzel' demeye yönlendiren temsilin içeriğine gösterilen ilgi, temsil hakkındaki yargıyı temsil edilen nesnenin doğasına bağlamayı reddeden kayıtsızlık ve mesafe uğruna yadsınmış olur" (Bourdieu, 2016:57-58). Kant, Bourdieu'nün yazdığı biçimiyle, popüler beğeniye, yani halkın beğenisini barbarca bulmaktadır, çünkü popüler beğeni, beğeni nesnesini salt kendinde bir amaç olarak görememektedir. Kantçı anlamda popüler beğeniye şöyle özetler Bourdieu: "Anlamdan ve çıkardan yoksun anlamsız imgeyi ya da müphem imgeyi reddetmek, onu amaçsız bir amaç, kendi kendini imleyen, yani kendinden başka bir göndermesi olmayan bir imge olarak değerlendirmeyi reddetmektir: Bir fotoğrafın [sanat eserinin] değeri, aktardığı bilgideki çıkar ve yerine getirdiği iletişim işlevinin açıklığı yani okunabilirliği ile ölçülür... Avangart tiyatro ya da figüratif olmayan resim veya sadece klasik müzik hakkında biçime dair araştırma, halk sınıflarında kafa karışıklığına yol açıyorsa bu, bir bakıma, bunların gösterge olarak neyi işlemeleri gerektiğini kavramakta kendilerini yetersiz hissetmelerinden kaynaklanır" (Bourdieu, 2016:70-71). Düşünsel, yani eleştirel ya da sorgulayıcı bir faaliyet anlamında bir sosyoloji, işte bu 'estetik'in ideolojisi'nin maskesini düşürmek adına kültürü ve sanatı sınıfsal habitus oluşumlarına bakarak mercek altına almak durumundadır.

Çağdaş sanat açısından bakıldığında (Bourdieu'nün kullandığı tabirle) bu 'skolastik' estetik bazı açılardan sanki aşılımıştır. Burada aşılan 'saf beğeni' anlayışına hi-

tap eden biçimci estetik, ama çağdaş sanatın uzmanlık gerektiren kavramsal doğası bir başka yönde bir tür 'estetik aşırılık' yaratmaktadır. Sosyolojik perspektiften bakıldığında çağdaş sanatın temel 'sorunu', kavramsal ağırlıklı bir sanat tarzı olması hasebiyle, yüksek düzeyde felsefi ve sanatsal eğitimden kaynaklı kültürel sermaye talebinin ancak orta-üst ve üst sınıflar tarafından karşılanabilmesi, böylece halk sınıflarının ona ulaşamamasıdır. Müze örneği tipiktir. Bir modern ya da çağdaş sanat müzesini ziyaret edebilmek ya da bir beyaz küpün içine girebilmek için ciddi dozda bir sanat bilgisine sahip olmak gerekir. Öyleyse, "bir müzenin örtük gereklerini karşılama olanağından mahrum olan ziyaretçilerinde uyandırdığı kafa karışıklığında ya da beğenisi skolastik koşullarda oluşmamış kişilerin sanatsal eğilimin ürünü olan yapıtları nefret ve öfkeyle karışık reddinde" (Bourdieu, 2016:38-39) hemen bir 'gericilik' işareti görülmemelidir. Bu noktada meselenin etik doğası belirlemektir. Sosyolojik ya da sınıfsal yatkinlikler açısından var olan bir kültürel sermaye eksiliğinin, bir zekâ belirtisi olarak müzeye gitme talebi olan, ama müzenin görünmeyen kültürel duvarı nedeniyle müzeye girme şansı olamayan ziyaretçi açısından nasıl kapanabileceği üzerine kafa yormak gerekir. Sanat dünyası, Durkheim'dan alıntılanarak söyleyecek olursak, "yaşamın zorluklarından bihaber olan ayrıcalıklı bir aristokrasinin evlatlarına" hizmet ettiği sürece halkın sanattan anlamadığı konusunda şikâyet edilmemelidir. Ayrıca, halk sınıflarının kendine ait pratik ve işlevsel beğenilerini 'estetik beğeni' için bir tehdit olarak görmek yerine, halkın estetik eğitimi açısından gerekli olan eğitim koşulları ve fırsatlarını yaratarak estetik beğenin sınırlarını geniş tutmak gerekir.

SONUÇ

Bourdieu'nün Kantçı formalist estetiğe getirdiği eleştirinin etik bir amaçla yüklü olduğu çok rahatlıkla görülebilmektedir. Bugün sanat eğitimindeki temel sorunlarından birisi, halk sınıflarının zeki çocuklarının bu alana ulaşabilmesi önündeki engellerin bir türlü yeterince kaldırılmamasıdır. Bu olanağa erişen ayrıcalıklı ve eğitilmiş sınıfların entelektüel kapasitesi düşük, estetik duyarlılığı ve sezgisi zayıf bu alanda söz sahibi vasat çocuklarının yerine halk sınıflarının zeki çocukları koyulmalıdır. Elbette halkın çocukları ayrıcalıklı sınıfların çocuklarından daha zekidir demiyoruz, zira böyle bir iddia tersten bir sınıf ya da zekâ ırkçılığı -Bourdieu'nün tabiriyle- olacaktır. Burada daha çok etik bir talepte bulunulmaktadır. Bourdieu'nün kültür sosyolojisi, sonuçları itibarıyla, zeki halk çocuklarının 'demokratik toplumlarımızda' kâğıt üstünde sözde sahibi oldukları fırsat eşitliğinin,

teorik varsayımları ve pratik görünüşleriyle kültürel alanda aslında var olmadığını deşifre ederken, ayrıca bu fırsat eşitsizliğinin 'sıradan insan'ın lehine düzeltilmesi için sosyolojik bilgiyi etik bir işlemlerle donatmaktadır.

Aslında estetik duyarlılık ve yargı kapasitesi özünde insanın yaşam duygusu ile içsel bir ilişki içindedir. Her insan doğal olarak estetik bir tavra sahiptir. Hepimiz, istisnasız, etrafımızdaki dünyayı bir şekilde 'güzel' olarak tecrübe etmeyi isteriz. Ama bu estetik tavır, kişinin, hangi kültüre ve toplumsal sınıfa, hangi coğrafyaya ve mekâna ait olduğuna ya da hangi kültürel, entelektüel ve toplumsal sermaye birikimine sahip olduğuna göre sonsuz bir çeşitlilik sergiler. Hannah Arendt'in deyişiyile: "Bu gezegende İnsan değil, insanlar ikamet eder. Çokluk, yeryüzünün yasasıdır". Kant'ın yargısında olduğu gibi, ne evrensel beğeni ne de saf beğeni diye bir şey vardır. Tüm beğeniler bir şekilde karmaşık ve melezdir; tarihsel, kültürel ve sosyolojik koşullar ve bağlamlarda oluşturulmuşlardır. Bir kimsenin yaşama ve kültüre dair genel ve/veya sanata dair özel beğenilerini, sözde evrensel ya da saf beğeni adına peşinen yargılayıp mahkûm etmek, o kişinin hayat hakkını yargılayıp mahkûm etmekten çok da uzak bir yerde konumlanmış asla değildir.

KAYNAKÇA

Eagleton, Terry (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, (çev. Hakkı Hünler), İstanbul: Doruk Yayınları.

Bourdieu, Pierre (2016). *Akademik Aklın Eleştirisi - Pascalca Düşünme Çabaları*, (çev. P. Burcu Yalım), İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, Pierre (2015). *Ayırım - Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, (çev. Derya Fırat Şannan, Ayşe Günce Berkurt), Ankara: Heretik Yayınları.

Kant, Immanuel, (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (çev. Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.

Swartz, David (2013). *Kültür ve İktidar - Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi* (çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları,

Arendt, Hannah (2018). *Zihnin Yaşamı* (çev. İsmail Ilgar), İstanbul: İletişim Yayınları. GİRİŞ

CÉSAR FRANCK LA MAJÖR KEMAN SONATININ FLÜT DÜZENLEMESİ İÇİN ÇALIŞMA KILAVUZU STUDY GUIDE FOR CÉSAR FRANCK FLUTE SONATA

Dr. Öğr. Üyesi Gökçe SARVAN

Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü
gokcesarvan@gmail.com
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-5079-6041>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Sarvan, G. (2020). César Franck La Majör Keman Sonatının Flüt Düzenlemesi İçin Çalışma Kılavuzu. Sanat Dergisi, (35), 70-81.
Araştırma makalesi/Research article

öz

19. yüzyılın önde gelen bestecilerinden olan César Franck Post-Romantizm'in en büyük isimlerindedir ve özellikle yaşlılık yıllarında önemli eserler ortaya koymuştur. Bestecinin dönemin ünlü keman sanatçılarından Eugène Ysaÿe'e düşün hediyesi olarak bestelediği ve ilk defa düşünde Ysaÿe tarafından seslendirilen La majör keman sonatı, sonraki yıllarda viyolonsel ve flüte uyarlanmıştır. Sonat, bestecinin bugün en çok bilinen ve çalınan eserleri arasındadır. Gerek teknik zorluk derecesi, gerekse müzikal anlatım öğeleriyle flüt dağarında önemli bir yeri bulunmaktadır. Bir eseri teknik ve estetik anlamda doğru yorumlayabilmenin öncelikle besteciye, yazı stilini, bestenin yazılış nedeni ve yazıldığı dönemi öğrenmek ile gerçekleşebileceği düşünceyi çalışmanın ortaya çıkış noktasıdır. Çalışmanın ilk bölümünde Franck'ın hayatı ve besteleme biçimi, ikinci bölümünde Franck La majör sonatın uzman görüşleri ile desteklenen karakter özellikleri ve son bölümünde eseri çalacak flütistlere teknik ve müzikal anlamda yol göstermesi amaçlanan öneriler yer almıştır. Öneriler teknik yardım sağlayacak referans kabul edilen flüt metodlarından sıkça tercih edilen egzersizler ile geliştirilmiştir. Pek çok flüt metodu olduğu muhakkaktır. Konservatuvarlarda öncelikli olarak çalıştırılan flüt metodları sınırlığında öneriler sunulmuştur. Egzersizlerin yalnızca kısa bir bölümü çalışmada yer almaktadır. Bütünü kaynakçada belirtilen kitaplarda mevcuttur. Çalışmanın tümünde literatür araştırması yöntemi kullanılmış; ustalık sınıflarında çalıştığım ve öğrencisi olduğum öğretmenlerimin César Franck La majör sonat ile ilgili çalışma önerileri son bölümün gelişiminde yardım sağlamıştır. Flüt dağarında vazgeçilmez bir yeri olan sonatın bilinçli şekilde icra edilebilmesi için kılavuz niteliği taşımak, müzikal ifadeyi geliştirmek ve teknik zorluklarda yeni fikirlerle yol gösterici olmak bu çalışmanın başlıca amacıdır.

Anahtar kelimeler: César Franck, Flüt, Flüt Sonatı.

Abstract

César Franck, one of the leading composers of the 19th century, is among the most popular names of Post-Romantism and he has created significant compositions in his elderly. La Major sonata, which the composer has composed as a wedding gift to that period's famous violin artist Eugène Ysaÿe -and Eugène Ysaÿe has performed it in his wedding as a premier- has been adapted to Violoncello and flüte. Sonata is among the most famous and performed compositions of the composer. This composition is very well placed among the flüte composition library because of its technical difficulty level and also musical expression components. Spark of the thought for this research is the parallelity of understanding the composer, style, reasons behind the composition and period of time to a better technical and aesthetic interpretation. In the first part of the study, life of Franck and composition style, in the second part, characteristic features which are supported by specialist opinions for Franck's La Major Sonata and in the final part, technical and musical proposals for the flutists that will perform the compositions has been mentioned. Proposals has been developed by the exercises that has been mostly chosen as a technical referenced flute methods. It is obvious that there are many flute methods. Proposals are limited to the flute methods that are studied in the conservatoire. Only a short portion of the exercises are in this study. Complete exercises are in the books which are mentioned as references. In the whole study, literature research methods has been used; opinions of my teachers in the master classes that I have participated and also in my school life about César Franck La majör sonata has helped on the development of the conclusion part. Main purpose of this study is to lead the way by, developing the musical expression and endure the technical difficulties in order to perform deliberately this Sonata which has an important place in Flute literature.

Key words: César Franck, Flute, Flute Sonata.

César Franck Hayatı

1822 yılında Belçika'nın Liège şehrinde dünyaya gelen César Franck, ilkokulda Liège Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. Piyano derslerinde ve karma koroda yer almış, 1834'te Aix ve Brüksel'i de kapsayan bir turneye çıkmıştır. 1835'te Paris'e gelmiş ve Paris Konservatuvarı öğretmenlerinden besteci Anton Reicha ile çalışmıştır. 1837'de Füg, 1838'de piyanoda Büyük Şeref Ödülü, 1840'da Füg, 1841'de org ödülünü kazanmıştır. 1840'da üç trio bestelemiştir. Franz Liszt'in kompozisyon ve orkestrasyon tekniklerinden etkilenmiş (Dai, 2015: 17), trioları Franz Liszt tarafından beğenilince 4. triosunu Liszt için yazmıştır. 1848 yılında Desmousseaux adlı bir aktörün kızıyla evlenmiştir. 1851'de Saint-Jean-Saint-François Kilisesi'nde, 1858'de de koro şefliği yaptığı Sainte-Clotilde Kilisesi'nde orgcu olarak çalışmıştır. 1872'de Paris Konservatuvarı'nda org profesörü olarak göreve başlamış; döneminin önemli piyanist ve bestecileri Marie Jaëll, Claude Debussy, Georges Hüe gibi isimlere öğretmenlik yapmıştır (Sözer, 2016: 102; Çevik, 2007: 104; Alici, 2010: 39). Öğreticilik anlayışı Mimaröğlü tarafından "yetiştirmekle ödevlendirildiği kişilerin birtakım yöntemlere, reçetelere zorla uymalarını istemek yerine, onlara müzik sevgisini ve saygısını aşıl原因an, moda akımlardan, kolay başarılarından kaçınmalarını salık veren bir yaratış yönelticisiydi" şeklinde dile getirilmektedir (1995: 102).

César Franck'ın "geç romantik Avrupa müziğinde önemli bir yeri vardır" (Aktüze, 2005, 846) ve Franck, "Postromantizmin en büyük isimleri arasında yer alır" (Dai, 2015: 61). Burada Post-Romantizm'i açıklamak yerinde olacaktır. İlyasoğlü'nun çalışmasında 19. yüzyılı 20. yüzyıla hazırlayan başlıca müzik akımlarından biri olan Post-Romantizm'in Geç Romantik olarak adlandırılan bestecilerinin ortak özellikleri, uzun ve büyük çaplı senfoni eserleri yazmaları, ruh durumlarını belirten imgeler kullanmaları, karakteristik öğeleri tercih etmeleri ve doğa manzaralarını bir öykü haline getiren bir müzik diliyle anlatmaları, süre olarak uzun bir yapı tercih etmelerinin sebebinin insan ruhunun derinliklerine girmek ve bunu bir anlatım diline dönüştürmek istemeleri, kullanılan armonik formların derin olması, geniş aralıklı akorların sık kullanılması gibi öğeleri tercih etmeleri şeklinde açıklanmakta ve bu özelliklerin müzikteki yapısal değişikliklerin temelini oluşturduğu vurgulanmaktadır (1996: 157). Çalışmada ayrıca bu dönemde çalgı sayısının orkestralarda artırılması, senfonik eserlerin çoğalması gibi unsurların büyük sahneli konser salonlarının yapılmasına neden olduğu belirtilmektedir (İlyasoğlü, 1996: 157).

Franck'ın Flüt sonatı¹ da dâhil olmak üzere yapıtlarında bulunan, besteciliğinin ayırt edici özelliklerinden biri döngüsel (cyclique) yazı anlayışıdır. Döngüsel yazı, "bölmeler arası tematik ve motifsel bağlar yoluyla, bir parça içerisinde mantıksal bütünlük sağlama" (Aracı, 2007: 65) ve herhangi bir temanın daha sonraki bölümlerde tekrar geldiğinde, genellikle yeni bölümün atmosfer ve karakterine göre değişmesi ve dönüşmesi olarak tanımlanabilir (Bennett, 1995: 77). Mimaröğlü döngüsel yazıyı dönemsel biçim olarak adlandırmış, 'düşünce çekirdeği' diye adlandırabileceğimiz tek bir düşünüden bütün melodik konularını ortaya çıkarıp bunları yapıtın son bölümünde tekrarlaması şeklinde açıklamış, Chabrier ve Fauré ile birlikte yirminci yüzyıl Fransız müziğinin başlıca davranışlarının temelini hazırladığını da eklemiştir (1995: 101-102). Ludwig van Beethoven ve Franck'ta yüceliğe erişen bu yazı anlayışı Yükselsin'e göre Ahmed Adnan Saygun'u da etkilemiştir (2011: 249). Oda müziği türünde çok eser vermese de Tanınmış'a göre oda müziğinde Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın geliştirdiği dördütlü (quartet) form klasik dönemin sonunu temsil eden Ludwig van Beethoven ve Franz Schubert ile romantik dönemin başlıca bestecileri Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms, Antonin Dvorák, César Franck, Vincent d'Indy ve Max Reger tarafından da kullanılmıştır (2013: 98).

Mimaröğlü'nun çalışmasında Johann Sebastian Bach'ın, George Frideric Haendel'in, Wolfgang Amadeus Mozart'ın, Muzio Clementi'nin, Ludwig van Beethoven'ın kendi dönemlerinde, on dokuzuncu yüzyılda da Felix Mendelssohn'un, Franz Liszt'in, César Franck'ın doğaçtan çalış ustaları oldukları bilindiğine değinilmektedir (1995: 133). Aktüze'nin çalışmasında aktarılan Romain Rolland'ın "Bach'ın düşünce dünyasına çok çağdaş bir yumuşaklık ekleyen" Franck'ın, bir orgcu olarak müzikte kontrpuan ve emprovizasyona (doğaçlamaya) egemen olduğu, bu iki unsurun eserlerinde ön plana çıktığı fikri doğaçtan çalma özelliğinin César Franck için ayırt edici bir özellik olduğunu ortaya koymaktadır (2005: 847).

Franck'ın hayatını anlatırken Paris'teki Societe Nationale de Musique (Ulusal Müzik Kurumu)'nun besteciliğine katkısından bahsedilmelidir. Fransız müziğinin özellikle Alman etkisinden uzaklaştırılması amacıyla kurulan Societé Nationale de Musique (Ulusal Müzik Kurumu), Fransız sanatı davasını gözeterek Fransız eserlerinin icrasını ve halka tanıtılmasını ilke edinmiştir. Kurucuları arasında

¹ "Sonat kelimesi, Latince seslendirmek, çalmak anlamına gelen 'sonare' sözcüğünden türemiştir. 16. yüzyılın sonlarına doğru, çalgısal müziğin önem kazanmasıyla beraber birçok İtalyan besteci, çalgılarla çalınan müzik eserlerine 'canzonada sonar' adıyla sonat kelimesini kullanmaya başlamışlardır. Klasik dönem bestecilerinin yazdıkları sonatlar genellikle üç ya da dört bölümlü oluşmuştur. Dört bölümlü bir sonatın ilk ve son bölümleri sonat allegrosu ve rondo formları gibi büyük formlarda, orta bölümleri sonat allegrosu ve dans formlarında yazılmış küçük bölümlerden oluşmuştur" (Bulut, 2017: 137).

Franck, Duparc, Dubois, Massenet, Fauré gibi dönemin ileri gelen bestecileri bulunmaktadır. Paris Konservatuarı şarkı hocası Henri Bussine'nin başkanlığını üstlendiği kurumun başkan yardımcısı Camille Saint-Saens'dır. İlk konser 25 Kasım 1871'de verildiğinde programda Franck'ın triosu da bulunmaktadır. Kurumun Franck'ın besteciliğine etkisi Mimaroğlu'nun çalışmasında Franck'ın kurumun başarısının somut bir örneği olduğu, o sıralarda Franck'ın elli yaşına ulaşmış ve henüz önemli bir yapıt vermemiş, çıraklık çağını aşmamış olduğu, bunun sebebinin de yazdıklarının halk karşısına çıkmasının besteciye sağladığı dürtüden Franck'ın yoksun olduğu, nitekim kurum, başka Fransız besteciler için olduğu gibi, Franck'ın yazdığı her müziğin de çalınacağı güvencini sağlayınca, bestecinin, bu dürtüyle, birbiri ardına, en olgun, en derin yapıtlarını vermeye başladığı, böylece Paris Konservatuarı'nın gölgede kalmış, içine kapanık org öğretmenin gelecek günlere kalabilecek yetiler taşıdığı şeklinde açıklanmaktadır (1995: 101-102).

César Frank, Gabriel Fauré, Debussy, Ravel gibi sanatçılar çağdaş Fransız müziğini en yüksek zirvelere ulaştırmış ve Fransa'nın ortaçağdan beri ve özellikle Rönesans devrindeki, nâdir ve ölmez erdemini yeniden canlandırırp, eserlerinde yaşatmayı başarmışlardır (Fransız musikisinin Türk sanatkarları üzerindeki tesiri, César Frank, para. 11).

Franck'ın yazı dilinde Richard Wagner'in de etkisi büyüktür. Öğrencileri Franck'ın Wagner'den etkilenmediğini savunsalar da Franck'ın Belçikalı olması ve Alman/Felemenk gelenekleriyle büyümesi onu Alman müzik kimliğinin en belirgin simgesi Wagner'e sürüklemiştir. Mimaroğlu'na göre bir re minör senfoni, ya da bir fa minör beşli, Beyrutlu ustanın kromatik dilini ve kalın, şişkin yazısını Fransız hafifliğine aşılarmış, Fransızlara daha yoğun birçok sesliliğin, daha koyu bir yazının tadını vermiş, Fransız müziği Wagner'den ancak, César Franck'ın aracılığıyla, bir de, daha sonra, Debussy'nin açtığı savaşın sonuçlarıyla yararlanmıştı (1995: 102).

Uсталık dönemi eserlerini yaşlılık yıllarında veren Franck'ın ölümüne dair iki rivayet bulunmaktadır. İlk görüş 1890 yılının mayıs ayında trafik kazası geçirdiği, ayağını incittiği, bir gece yarısı orgunu çalmaya giderken düştüğü ve 8 Kasım 1890 tarihinde Paris'te hayatını kaybettiği yönündedir ("Biyografi", t.y., 1890 yılının, para. 11). İkinci görüş ise Aktüze'nin çalışmasında bir otobüsün çarpması sonucu öldüğü yönündedir (2005: 851).

Önemli eserlerine keman ve piyano için La majör Sonat, org için Altı Parça, Re majör yaylı çalgı dördtlüsü, Prelüd Koral ve Füg, Prelüd Füg ve Varyasyonlar, La minör Üç Koral, Üç Parça, Fa minör Piyanolu Beşli, Re minör Senfoni, Senfonik Çeşitlemeler, Kurtuluş ve Mutluluklar

Oratoryoları, Hulda ve Ghiselle operaları, Lanetlenmiş Avcı ve Cinler Senfonik Şiirleri sayılabilir.

Sonatin Genel Karakteri

Keman ve piyano için yazılan La majör sonat sonradan viyolonsel-piyano ve flüt-piyano için de düzenlenmiştir. "Sonat Belçikalı ünlü kemancı Eugène Ysaÿe'e düğün hediyesi olarak bestelenmiştir ve ilk defa düğününde 26 Eylül 1886'da seslendirilir" (Şenol ve Demirbatır, 2011: 597). Franck'ın Piyanolu Beşlisi'ni Camille Saint-Saens'a ithaf etmesi gibi, çoğunlukla eserlerini bestecilere ithaf ettiğini söylemek mümkünken; La majör sonatı bir düğün hediyesi olarak yazmış ve dönemin ünlü kemancılarından Ysaÿe'nin düğünü ile bestenin bitiş tarihinin örtüşmesi ve Franck'ın yakın arkadaşlarından, sonatin ilk seslendirilişinde piyanist olacak olan Loire Valley'in Franck'a ısrarla sonatı Ysaÿe'ye ithaf etmesi gerektiğini söylemesi üzerine Franck Valley'e mektubunda "Benden sonatı Ysaÿe'ye ithaf etmemi rica ediyorsunuz sevgili madam. Bunu büyük bir memnuniyetle yapacağım, bunu söz verdiğim başka kimse yok, sonatı böylesi bir sanatçıya teslim etmekten büyük mutluluk duyacağım." şeklinde cevaplamıştır. (Tulloch, 2012, 2).

"Bu armağandan çok etkilenen Ysaÿe duygularını şöyle ifade eder: 'Yeryüzünde hiçbir şey beni daha fazla onurlandıramaz ve mutlu edemezdi. Bu hediye yalnızca bana değil tüm dünyayadır. Onu iletmek için Papa Franck'ın henüz bilinmeyen dehasının hayranı ve bir sanatçının sahip olduğu tüm gücü kullanacağım. Bu sonatı size nasıl anlıyorsam öyle çalacağım ve onu kalbim nasıl söylüyorsa öyle iletmeye çalışacağım.' Daha sonra Franck'ın da izleyiciler arasında bulunduğu bir konserde, Ysaÿe'nin yorumunun gerçekten büyüleyici olduğunu fakat tempoların kesinlikle bestecinin belirttikleri olmadığını Franck'a hatırlatırlar. Franck'ın cevabı ise eseri tamamıyla Ysaÿe'ye emanet ettiğini gösterir: 'Evet, mümkündür ama; artık eseri başka türlü anlamak imkansız, hem endişe etmeyin, doğru olan kesinlikle o" (Ege, 2008, 201).

Tulloch'un çalışmasında La majör sonatin ilk iki bölümünün sonat formunda, son bölümün rondo formunda olduğu, Franck'ın Wagner ve Liszt'in temsil ettiği Alman Okulu'nun etkisinde gelenekselci yaklaşıma yakın olduğu ama aynı zamanda kendine özgü yenilikçi yazım stiliyle yenilikçi Fransız bestecilere de meydan okuduğu belirtilmiş; 'Fransız besteci ve müzik eleştirmeni Ernest Reyner'in La majör sonat'ın ilk kez seslendirilişinden sonra 'Bu bir sonat değil, ama yine de çok güzel!' yorumu Franck'ın gelenekselci ve yenilikçi müzik yaratımı arasında kurduğu bağı ortaya koymuştur (Tulloch, 2012, 1).

Johnston'a göre keman Sonatı Franck'ın en iyi bilinen eseridir ve Franck'ın kendi benzersiz zengin armonik dili,

tematik döngüsellığı ve kariyerinin son yıllarında sıkıca bağlı olduğu Viyana Klasik geleneklerinin bir sentezidir (ty: para. 1).

Yaklaşık 27 dakika süren eser 4 bölümden oluşur:

Allegro ben moderato

Allegro

Recitativo-Fantasia

Allegretto poco moso

Hızlı-yavaş-hızlı-hızlı form 19. yüzyılın klasikleşmiş formudur. Kahramankaptan'a göre keman literatüründe Beethoven ve Brahms'ın sonatları ile aynı düzeyde yer alan sonatın dört bölümünde, evliliğin aşk dolu cicim ayları, ardından tartışmaları, durulması ve sonra gene başa dönerek ilişkilerin yumuşamasını anlattığı yakıştırılırken, Franck'ın bu yapıtta müziğe getirmeye çalıştığı yenilik, eserin tüm bölümlerini ana temanın gelişimini kullanarak yapılandırmasıdır (2018: para. 3).

Aktüze çalışmasında Franck'ın döngüsel yazımını La majör Sonat'ta kuralların (kontrpuan) ve doğaçlamanın (emprovizasyon) iki karşıt olarak belirginleştiği, ayrıca Beethoven'ın varyasyon tekniğiyle, bir idifiks -sabit fikir-gibi sunulan lirik tema ile dört bölümün birbiriyle ilişkili hale getirildiği, birinci bölümdeki çok tatlı (molto dolce) sunulan yumuşak ezginin üçlü (terz) motifi ikinci bölümün tutkulu temasında ve üçüncü bölümün Recitativo girişinde de yer aldığı şeklinde anlatılmaktadır (2005: 847).

Post-Romantizm yazım öğelerinden sayılan bestecilerin yapıt içerisinde anlatmak istediklerini net ifade etme çabası Franck La majör Sonatta da kendini göstermektedir.

"Franck sonatının 1. bölümünde daha iyi anlaşılabilmek için allegretto yerine allegretto ben moderato (orta hızda), dolce yerine molto dolce (daha tatlı bir deyişle), dolcissimo (çok tatlı bir deyişle), sempre dolcissimo (sürekli daha tatlı bir deyişle), crescendo yerine piu crescendo (daha kuvvetlenerek), p (piano) yerine pp (pianissimo), f yerine ff (fortissimo), piu forte e con calore (daha forte ve coşkulu) demeyi tercih etmiştir" (Şenol ve Demirbatır, 2011: 601).

1. Bölüm'e sakin bir hava hâkimdir ve bölüm klasik kısaltılmış sonat formundadır. Aşkın tutkulu halini yansıtan crescendolar, bölüm sonunda yerini dingin piano seslere bırakır. Bölümü Aktüze "Tüm bölüm sanki, minör tondaki ikinci bölüm Allegro'ya şiirsel bir prelüd olarak düzenlenmiş gibidir..." sözleriyle değerlendirmektedir (Aktüze, 2005: 847).

Evliliklerdeki tartışmaları yansıtan 2. Bölüm Allegro tempoda, Re minör ve 4/4'lük ölçüde piyanonun girişken tavrıyla başlar. 2. bölüm için gelişmiş sonat formundan bahsetmek mümkündür. 79. ölçüye kadar giriş, 80-137.

ölçüler arası gelişim, 138-219. ölçüler arası yineleme, 220-229. ölçüler arası final olarak düşünülebilir (Tulhou, 2012, 4). "César Franck flüt sonatının ikinci bölümünde senkoplara sıkça yer vermiştir. Senkoplar bu bölümü heyecanlı, etkileyici ve gösterişli kılmaktadır" (Şenol ve Demirbatır, 2011: 600).

3. Bölüm 4/4'lük ölçüde, bir fantezi gibidir. Trillerle başlamaktadır. Tüm bölüme Lied havası hâkimdir. 52. ölçüye kadar doğaçlama, 53-92. ölçüler arası gözlemci bir karakter ve yeni temaya hazırlık için yeni materyaller sunan bir tema, 93-117. ölçüler arası ilk olarak ilk bölümün açılış temasını duyduğumuz 101. ölçüye kadar olan kısım, ikinci olarak 111. ölçüye kadar ana fikri sunan gözlemci karakterin duyulduğu kısım ve molto lento e mesto olarak belirtilmiş; bölümün başında molto lento temanın tekrar geliştiği olan temalarla bölüm analiz edilebilir (Tulhou, 2012, 5). Johnston'un çalışmasında üçüncü bölüm sonatın en çarpıcı bölümü olarak nitelendirilmekte; neredeyse başka diyarlardan gelen sessizliği içeren bölümdeki orta kısmın finalinde, karakteristik bir ritim eşliğinde yapılan iki coşkulu tema ile birlikte olağanüstü bir kapanış yapıldığı, üçüncü bölümün orta temasının sonucunu belirleyen bu düşüşün, son temanın mutlu bir şekilde açılmasıyla derhal bertaraf edildiği, enstrümanlar arasında birbirinin aynısı şekilde yapılan kanonik benzetmeler olduğu, fortissimo dönüşlerde büyük birikimin doruğa ulaştığı ve hemen bir üst perdeden tekrarlandığı, coşku patladıktan sonra açılışın kanonik temasının besteyi neşeli bir kapanışa getirmek için bir kez daha geri döndüğü belirtilmektedir (ty: para. 1).

Franck'ın gelenekselci yaklaşımının kanonik yapıyla duyulduğu "4. Bölüm (Allegretto poco moso) yine asil tonaliteye, La majöre döner. Ana tema 4/4'lük ölçüde bu kez bir kanon biçiminde canlandırılır; ancak tutkusuz ve sakin. Üçüncü bölümden kaynaklanan bir yan tema bunu izler. Sonatın yapı malzemesi ana temadan ustaca geliştirilmiştir" (Aktüze, 2005: 847-848). Temaları A-B-A'-C-A''-D-A'''-E-A'''' şeklinde gelişen bölüm rondo formundadır (Tulhou, 2012, 6). İlişkilerde yumuşama halini yansıtan bölüm boyunca fortissimo seslerle ifade edilen tutku yerini pek çok yerde subito piano seslere bırakmakta; sakinlik ve zarif tavrı grandioso, poco a poco crescendo, sempre fortissimo olarak belirtilen pasajlarda dahi eserin sonuna kadar devam etmektedir. Bölüme eğlenceli ve ılımlı bir anlatımın hâkim olduğunu söylemek mümkündür. Pastoral öğeler, klasik sonat-rondo formu ve kanonik barok stiliyle 4. bölüm pek çok stili içinde barındırır.

Sonata'nın Genel Karakterinin Flüte Yansıması

Sonata, The National Flute Association² flüt dağarı eser sıralamasında 'I' kategorisinde bulunmaktadır. Kategori içinde bulunacak eserlerde karışık ritim birleşimleri, karmaşık aksan kalıpları ve ölçü değişimleri, yüksek hızlı tempoda karmaşık artikülasyon ve çoklu dil kalıpları, nota gösterimlerinin genişletilmiş tekniklerinin kullanımı, tüm süslemelerin tekli veya kombinasyonlu hallerinin kullanımı gereklilikleri bulunurken; bu kategorideki eserleri çalacak flütistlerden standart literatüre aşinalık ve yorumlayabilme, çeşitli vibrato kullanımı, seslerde renk değişimi yapabilme, dinamiklerde geniş ölçekli kreşendo / diminuendo, niente'den fff'ye, dinamik aksan kontrolü, stil, teknik ve müzikal olarak zorlayıcı ifadeler içerisinde aşırı, ani dinamik ve aralık değişikliklerinin kontrolünü sağlayabilme, uzun aralıklarda geçiş kontrolü sağlayabilme, birlikte çalarken zorlu ve karmaşık konularda rahatlık, süsleme, rubato ve genişletilmiş teknikler de dahil olmak üzere dönem stili öğelerini yerine getirebilme özellikleri beklenmektedir (Byrne ve diğerleri, 2009: 21).

1. Bölüm'deki piyanonun 9/8'lik ölçüde girişini flütün sakın ezgisi izlemektedir. Bölüm boyunca piyano ve flüt arasında geçen diyaloglarda bestecinin de belirgin şekilde yazdığı üzere dinamikler aşkın tutkusunu bölüm sonuna kadar yansıtılabilmeye yardımcı olmaktadır. Franck'ın yazı stili piyanoya da flüte de farklı karakterler ortaya koyma imkânı verir. Flüt için puslu ve gizemli karakter bölüm boyunca hâkimdir. Temalar arası karşıtlık enstrümanlar arasında bir denge oluşturur (Tulloch, 2012, 3-4).

2. Bölüm'de flüt piyanoya piyanonun girişindeki aynı tutkuyla, teknik ve melodik zenginliklerle cevap verir ancak aniden flütün dingin motifleriyle anlatım değişir. Flütün tutkulu pasajlarıyla kısa sürede bölümün ruhu yine değişikliğe uğrar, hızlı ruh değişimleri ve önceki temaların karmaşık dönüşümleri bölüm boyu devam eder. Tematik, armonik ve melodik zenginlik her iki enstrüman arasında paylaşılmaktadır.

Klasik sonata formunun yavaş-hızlı-yavaş-hızlı yapısının tersine bu sonattaki 3. bölümün fantezi formu, flütün bir Lied gibi ana düşüncüyü sunması sonata'nın farklılığını ve karakterini yansıtan en önemli unsurdur. Flüt 3. Bölüm'de "konuşur gibi, hülyalı bir havada resitatifi dile getirir. Bunu izleyen akıcı ve aydınlık Fantasia'nın sonunda birinci bölümün teması bu kez başka tonda, La majör'de duyulur. Bu bölümde birinci bölümün temasıyla ikincinin dramatik yapısı emprovize biçimde kaynaştırılmıştır" (Aktüze, 2005: 847). Bölümde flütün ilk temadaki dışa dönük, ikinci temadaki içe dönük karakteri son temada daha önceki bölümlerdeki temaların dönüşümleriyle zenginleşmektedir.

4. Bölüm'de piyano ve flütün birlikteliği, bölümün fugal ve kanonik yapısı sebebiyle 18. yüzyıl etkisinde gitgide yükselen bir müzikal anlatımı ortaya çıkarmaktadır. Bölüm boyunca yüksek gürlük seviyesine sahip pasajlarda dahi flütün zarif anlatımı devam etmektedir ve tüm bölümler arası ilişki son bölümde tek bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonata'nın Flüt Düzenlemesi İçin Çalışma Kılavuzu

Sonata çalışılırken yaşanabilecek teknik zorluklar ve müzikal anlatımın kuvvetlendirilmesi için öneriler aşağıda şekillerle açıklanmaktadır. Araştırmacı tarafından sunulan öneriler için Dr. Öğ. Üy. Çiler Akıncı ve Dr. Öğ. Üy. Bahar Sarıboğa'nın görüşleri alınmıştır. Araştırmacının önerileri metin içerisinde yer alırken ilgili ölçü sayısına ait görsellerle desteklenmiştir. Sonata içerisinde yaşanabilecek zorluklara yönelik farklı flüt metodlarından egzersiz önerileri de metin içerisinde çalışma yöntemleri ile açıklanıp, önerilerin altında metodlardaki egzersizlere dair görsellere yer verilmiştir.

Birinci Bölüm

Allegro ben moderato tempodaki evliliğin ilk zamanlarını anlatan bölümde sakın ve ılımlı bir hava hâkim olmasına rağmen dikkat edilmesi gereken en önemli nokta duruşun çalınmaması, cümle sonlarında yavaşlanmaması, diminuendo yapılırken bir sonraki cümlenin başlayacağı ölçüye tam zamanında girilmesi gerektiğidir. Tüm bölüm boyunca kesintisiz hava akışını ve uzun cümlelerde nefes yeterliliğini sağlayabilmek için Taffanel & Gaubert Methode complète de Flüte E. J. 15 (Bkz.

Şekil 1), E. J. 16 (Bkz. Şekil 2) ve Mathieu André Reichert Tägliche Übungen für Flöte 2 (Bkz. Şekil 3) ve 4 (Bkz. Şekil 4) numaralı egzersizlerin çalışılması faydalı olacaktır (1923: 132-133) (1909: 4-5-9-10-11). E. J. 15 3, 6, 9, 18 başlı şekilde çalışılabilir. E. J. 16 2, 4, 8 başlı çalışılabilir. Reichert 2 ve 4 numaralı egzersizler homojen seslerle çalmaya özen gösterilerek nefesin yettiği son notaya kadar bağlı şekilde çalışılabilir. Nefesin ölçü başlarındaki ilk onaltılık notadan sonra almaya özen gösterilmesi sonatta cümleler arası bütünlüğü sağlamak adına faydalı bir etki yaratacaktır. Egzersizler çalışılırken bağ içinde ses yüksekliği değişse de nefesin eşit şekilde dağıtımı ve seslerin homojen hale getirilmeye çalışılması amaçlanmalıdır.

2 Ulusal Flüt Birliği (ABD)



Şekil 1. Bölüm boyunca dikkat edilmesi gereken kesintisiz hava akışı ve nefes yeterliliği için egzersiz önerisi. Taffanel & Gaubert Méthode complète de Flûte E. J. 15 (1923: 132)



Şekil 2. Bölüm boyunca dikkat edilmesi gereken kesintisiz hava akışı ve nefes yeterliliği için egzersiz önerisi. Taffanel & Gaubert Méthode complète de Flûte E. J. 16 (1923: 133)



Şekil 3. Bölüm boyunca dikkat edilmesi gereken kesintisiz hava akışı ve nefes yeterliliği için egzersiz önerisi. Mathieu André Reichert Tägliche Übungen für Flöte 2 (1909: 4-5)



Şekil 4. Bölüm boyunca dikkat edilmesi gereken kesintisiz hava akışı ve nefes yeterliliği için egzersiz önerisi. Mathieu André Reichert Tägliche Übungen für Flöte 4 (1909: 9-10-11)

11. ve 12. ölçüler cümle sonu olsa da 11. ölçünün sonunda yapılacak hafif crescendo anlatımı kuvvetlendirecektir (Bkz. Şekil 5).



Şekil 5. Cümle sonunda anlatımı kuvvetlendirecek crescendo önerisi, ö.s. 11-12

13. ölçüde sempre dolce olarak ifade edilen 2. oktav sol diyez ve 3. oktav mi diyez sesleri arası sonorite (bağ içinde nefes devamlılığı) için hava içinde güç kesintisi olmadan üflenmeye devam edilmeli, dudak kasları ve çene kemiği hafifçe öne getirilerek, dudak 'ü' sesi çıkarır gibi düşünülerek piano sese kolaylık sağlanmalıdır. Bu hareket entonasyon kalitesi için de faydalı olacaktır. 16. ölçüde artarda gelen aynı sesler renk değişikliği ile zenginleştirilebilir. Seslerin birbirinden farklı duyulması anlatımı güçlendirecektir. Bu zenginleştirme, entonasyon kalitesini kaybetmeden ağızlık içinde gitgide daha ağızlık zeminine yakın, aşağıya üflenerek gerçekleştirilebilir. 16. ölçüde arka arkaya gelen 1. oktav si notasının her seferinde dinamiği biraz daha arttırılarak bir sonraki ölçüye taşıyıcı olduğu düşünülebilir (Bkz. Şekil 6). 74. ölçüde benzer şekilde artarda gelen do diyez notaları da müziği bir sonraki ölçüye hazırlamaktadır. Burada da dinamik farklılıklar ile anlatım güçlendirilebilir.



Şekil 6. 14. ölçüde aralık seslerde kesintisiz hava kontrolü, piano seslerde kolaylık, 16. ölçüde artarda gelen aynı notaların taşıyıcılığı için öneri, ö.s. 13-14-16

20. ölçü ve diğer bütün cümle sonlarında diyafram kasının kasılarak karnın dışarıya doğru ittirilebilir ve çene kemiği ile dudak kaslarını hafifçe öne getirilerek 'ü' sesi çıkarılır gibi düşünülebilir. Böylece cümle sonu bitiriminin desteklenmesi kolaylaşacak, sesler pesleşmeyecektir (Bkz. Şekil 7).



Şekil 7. Cümle sonu bitiriminde esneklik ve ses kalitesinin desteklenmesi ve entonasyon kalitesi için öneri, ö.s. 20

28. ölçüyle başlayan crescendo, vibrato ile desteklenmeli, noktalı ikilik notalar tam değerinde çalınıp cümle sonuna kadar hava kesintiye uğramamalıdır (Bkz. Şekil 8).



Şekil 8. Crescendo ile yükselen tansiyonun vibrato ile desteklenmesi için öneri, ö.s. 28-31

79. ölçü ile başlayan anlatım 89. ölçüye kadar artan crescendo ile devam etmektedir. Tamperemanı kaybetmemek adına sürekli dinamik bir hava akışı sağlanabilir. Tüm bu pasajda vibrato yaparken vibratonun seste yarattığı dalga boyutunu büyük düşünmek anlatımı kuvvetlendirecektir. (Bkz. Şekil 9).

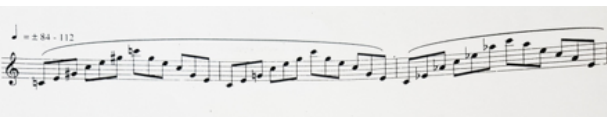


Şekil 9. Cümle içine yayılan crescendonun dinamik hava akışı ve vibrato ile güçlendirilmesi için öneri, ö.s. 79-89

Bölüm içerisindeki bütün aralıklarda diyafram kası ile destek olunmalı, dudak kasları ses kalitesini ve kontrolü kaybetmeyecek şekilde rahat bırakılmalıdır. Dudak kaslarında gerginlik olmaması çalıcıya ses rengi ve ses gürlüğü bakımından geniş bir çalışma alanı yaratacaktır.

İkinci Bölüm

Evlilikte yaşanan tartışmaları temsil eden bölüm allegro tempodadır. Bölümde pek çok senkop olduğu görülmektedir. Senkoplar tamperemanı arttırmaktadır. Bölüm piyanonun sinirli tavrıyla başlar ve tüm bölüm boyunca hem piyanoda hem flütte tansiyon yüksektir. Bölüm boyunca bağı ve dilli pek çok arpej parmak pozisyonuyla karşılaşılmaktadır. Arpej pasajların ton kalitesi, baş içinde nefes devamlılığı ve parmak pozisyonlarında kolaylık sağlamak için Michel Debost Une Simple Flûte Cahier de travail Notebook Arpeges de Trois Sons (Bkz. Şekil 10) ve Peter-Lukas Graf Check-up Scales and Arpeggios (Bkz. Şekil 11) bölümü çalışılabilir (1996: 32-38) (1991: 24).



Şekil 10. Bölüm boyunca arpej pasajların ton kalitesi, baş içinde nefes devamlılığı ve parmak pozisyonlarında kolaylık sağlamak için egzersiz önerisi. Michel Debost Une Simple Flûte Cahier de travail Notebook Scales and Arpeggios (1996: 32-38)



Şekil 11. Bölüm boyunca arpej pasajların ton kalitesi, baş içinde nefes devamlılığı ve parmak pozisyonlarında kolaylık sağlamak için egzersiz önerisi. Peter-Lukas Graf Check-up Scales and Arpeggios (1991: 24)

Yapılacak arpej egzersizlerinin bölüm içinde zorlanılan pasajlardaki tonlarda, bağı, tek dilli, çift dilli (tu-ku), üç dilli (tu-ku-tu), her bir ses üzerinde çift ve üç dilli şekilde farklı kombinasyonlar ile çalışılması ikinci bölümdeki bağı, dil, parmak ve seslerde homojenlik hâkimiyetine fayda sağlayacaktır.

29. ölçünün son dörtlüğüyle devam eden 3 ölçüde sakinleşen tavır aniden tekrar yükselir (Bkz. Şekil 12). Buradaki molto crescendoda diyafram kası yardımı ve 'tu' sesi çıkarır gibi dil pozisyonu düşünülerek fortissimoya gidis desteklenebilir.



Şekil 12. Pianissimo devam eden anlatımda aniden forte yapabilmek için öneri, ö.s. 29-33

Değişkenlik bölümün genelindeki ruh halidir. Müziğin sakinleştiği yerler ve bestecinin yazdığı yavaşlamalar dışında yavaşlanmamalı; bölüm boyunca müzik ileriye taşınmalıdır. 112. ölçüde ve bölüm boyunca yer alan çift dilli pasajlarda dil atılırken boğaz kasları rahat bırakılmalı arpej çıkışları diyafram ile desteklenmelidir (Bkz. Şekil 13). Bu destek önerilen egzersiz çalışmalarında da uyguladığında sonat içerisinde çalıcıya kolaylık sağlayacaktır.

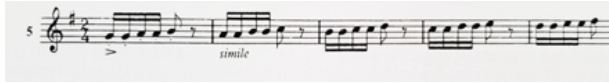


Şekil 13. Çift dil için öneri, ö.s. 112

Bölüm içerisindeki tüm çift dilli pasajların hız ve ses kalitesinin artırılması için Peter-Lukas Graf Check-up Articulation (Bkz. Şekil 14) ve Trevor Why Flöte Üben Aber Richtig Heft 3: Artikulation 5 (Bkz. Şekil 15), 6 (Bkz. Şekil 16) ve 7 (Bkz. Şekil 17) numaralı egzersiz çalışılabilir (Bkz. Şekil) (1991: 36) (1980: 19-21). Uzun tek dil (düü), staccato ve çift dil kombinasyonları ile zorluk yaşanan pasajların tonlarının egzersizlere uyarlanması bölüm boyunca teknik zorlukların aşılmasında fayda sağlayacaktır.



Şekil 14. Çift dilli pasajların hız ve ses kalitesinin artırılması için egzersiz önerisi. Peter-Lukas Graf Check-up Articulation (1991: 36)



Şekil 15. Çift dilli pasajların hız ve ses kalitesinin artırılması için egzersiz önerisi. Trevor Why Flöte Üben Aber Richtig Heft 3: Artikulation 5 (1980: 19)



Şekil 16. Çift dilli pasajların hız ve ses kalitesinin artırılması için egzersiz önerisi. Trevor Why Flöte Üben Aber Richtig Heft 3: Artikulation 6 (1980: 20)



Şekil 17. Çift dilli pasajların hız ve ses kalitesinin artırılması için egzersiz önerisi. Trevor Why Flöte Üben Aber Richtig Heft 3: Artikulation 7 (1980: 21)

115. ölçüde la diyezler parmak ajelitesinde kolaylık sağlamak için si bemol yardımcı perde kullanılarak çalışılabilir (Bkz. Şekil 18).



Şekil 18. Pasajda ajelite için La diyez sesine yardımcı parmak pozisyonu önerisi, ö.s. 115

123. ölçüde yer alan onaltılık notalarda ajelite için do diyez yardımcı perde ve fa perdesinin pozisyon boyunca basılı tutulması önerilebilir. Ölçünün son 2 vuruşundaki re diyez fa diyez aralığında fa diyez perdesinin basılı tutulması da kolaylık sağlayacaktır (Bkz. Şekil 19).



Şekil 19. Do diyez-fa diyez ve re diyez-fa diyez aralıkları için yardımcı parmak pozisyonları önerisi, ö.s. 123

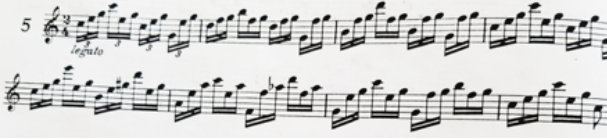
124. ölçüde 123. ölçüdeki parmak pozisyonları kullanılabilir. 220. ölçünün ilk notası olan sol çift dil, iki tane onaltılık olarak yazılmış olsa bile nefes tutularak gelen bu uzun pasajdan sonra kolay nefes almak için tek bir sekizlik nota olarak çalınabilir (Bkz. Şekil 20). Bu nefes, müzikal anlatımı da kuvvetlendirecektir.



Şekil 20. Anlatımı kuvvetlendirmek ve rahat nefes almak için onaltılık yerine sekizlik nota çalma önerisi, ö.s. 220

Üçüncü Bölüm

Evlilikte yaşanan tartışmalar ardından yaşanan sakinlikleri temsil eden bölümde fantezi havası Bel Canto (şarkılama) yapılarak aktarılmalıdır. Bölüm bir Lied (opera şarkısı) seslendirir gibi düşünülebilir. Bölüm boyunca gelen arpej sesleri ve daha geniş aralıklı seslerde ses kalitesi ve nefesin sürekliliği için Mathieu André Reichert'in Tägliche Übungen für Flöte 5 (Bkz. Şekil 21) egzersizinin çalışılması fayda sağlayacaktır (1909: 12-15). Çalışma 3, 6, 9, 12 ve nefesin yetebildiği yere kadar bağlı şekilde kombinasyonlar ile çalışılabilir.



Şekil 21. Bölüm boyunca gelen arpej sesleri ve daha geniş aralıklı seslerde ses kalitesi, nefesin sürekliliği için egzersiz önerisi. Mathieu André Reichert'in Tägliche Übungen für Flöte 5 (1909: 12-13)

Bölüm boyunca arpej seslerde yapılacak dinamiklerde ses kalitesinin kontrolü için Peter-Lukas Graf Check-up Registers I (Bkz. Şekil 22) çalışılabilir. Benzer şekilde 3. oktav seslerde dinamiklerin içinde kontrollü sesler elde edebilmek için Louis Moysse Technique Du Son Pour La Flûte Exercise IV (Bkz. Şekil 23) çalışılabilir (1991: 34) (1991: 12-13). Bu egzersizler dinamikler içinde entonasyon, homojen ses elde edimi, diyafram ve dudak pozisyonu kontrolü sağlamak için faydalı olacaktır. Piano seslerde çene ve dudak pozisyonu 'ü' sesini çıkarır gibi düşünmeli, forte seslerde hava olabildiğince ağızlığın zeminine doğru üflenmelidir. Crescendo ve decrescendo geçişlerinde piano ve fortedeki ağız pozisyonu farklılıkları arası geçiş bu egzersizler ile kuvvetlenecek ve kolaylaşacaktır.



Şekil 22. Arpej seslerde yapılacak dinamiklerde ses kalitesinin kontrolü için egzersiz önerisi. Peter-Lukas Graf Check-up Registers I (1991: 34)



Şekil 23. 3. oktav seslerde dinamiklerin içinde kontrollü sesler elde edebilmek için egzersiz önerisi. Louis Moysse Technique Du Son Pour La Flûte Exercise IV (1991: 12-13)

13 ve 16. ölçülerde piyanonun başlatmış olduğu poco rallentando dahil olduğu unutulmamalı, piyanonun başlattığı yavaşlama aynı hızda devam ettirilmelidir (Bkz. Şekil 24-25).



Şekil 24. Piyanonun başlattığı rallentando içinde yavaşlama önerisi, ö.s. 13



Şekil 25. Piyanonun başlattığı rallentando içinde yavaşlama önerisi, ö.s. 16

17-18 ve 19. ölçülerde bulunan mi ve do diyez sesleri için ağızlığın taban kısmına doğru üfleme çalışılmalı, özellikle do diyez pozisyonunun çok açık perde ile oluşturulması sebebiyle sesin tizleşme ihtimali engellenmelidir. Do diyez için sağ elin üç ve dördüncü parmağı, ihtiyaç varsa 1. oktav do diyez pozisyonundaki sağ el beşinci parmak ek perde de pozisyona dahil edilerek entonasyona yardımcı olunabilir (Bkz. Şekil 26).



Şekil 26. Entonasyona yardımcı perde önerisi, ö.s. 17-19

71. ve 101. ölçüde belirtildiği üzere dramatik bir ifade anlatımı kuvvetlendirecektir. Bu etkiyi yaratmak için tüm seslerde vibratonun ses üzerinde yarattığı dalga boyutu büyük düşünülmelidir. Yoğun vibrato ile çalış önerilebilir (Bkz. Şekil 27-28).



Şekil 27. Vibratolu çalış ile ifadeyi kuvvetlendirmek için öneri, ö.s. 71



Şekil 28. Vibratolu çalış ile ifadeyi kuvvetlendirmek için öneri, ö.s. 101

Dördüncü Bölüm

Son bölümde ilişkilerde yaşanan başa dönüşler temsil edilir. Dokunaklı bir deyişle başlayan bölüm coşuklu bir şekilde biter. Bölüm boyunca kuvvetli zaman olan ölçülerin ilk notalarını kuvvet noktası olarak düşünmek müzikal anlatımın sağlamlığına yardımcı olacaktır. Aksanlı notaların dil ve ses rengi kalitesi için Mathieu André Reichert'ın Tägliche Übungen für Flöte 1 numaralı egzersizi (Bkz. Şekil 29) tek dilli 'dü' sesi düşünülerek çalışılabilir (1909: 2-3).



Şekil 29. Aksanlı notaların dil ve ses rengi kalitesi için egzersiz önerisi. Mathieu André Reichert Tägliche Übungen für Flöte 1 (1909: 2-3)

Bölüm boyunca sıklıkla görülen bağlı cümlelerin ses kalitesi, dudak pozisyonundaki kasların kontrolü ile ses kalitesinin sürekliliğini sağlayabilme ve bağ içinde nefes devamlılığı için Mathieu André Reichert'ın Tägliche Übungen für Flöte 3 numaralı egzersizi 2 bağı, 3 bağı, 6 bağı gibi farklı bağ kombinasyonları ile çalışılabilir (Bkz. Şekil 30) (1909: 7-8).



Şekil 30. Bağlı cümlelerde ses kalitesi, dudak pozisyonundaki kontrol, bağ içinde nefes devamlılığı için egzersiz önerisi, Mathieu André Reichert Tägliche Übungen für Flöte 3 (1909: 7-8)

37. ölçü öncesinde adım adım artmış tansiyon bir anda düşmektedir. 50. ölçüye kadar olan bu bölümde farklı bir renk arayışı dudak pozisyonunun yumuşatılıp çenenin önde tutulması ve 'ü' sesi çıkarır gibi bir dudak pozisyonunun düşünülmesiyle mümkün olacaktır (Bkz. Şekil 31).



Şekil 31. Tonda renk değişikliği için dudak pozisyonu önerisi, ö.s. 37-50

99. ölçüde bulunan subito piano'da alt çenenin hafifçe öne çıkarılması ve üst dudağın 'ü' sesi düşünülerek üflenmesiyle olası entonasyon problemleri engellenmiş olacaktır (Bkz. Şekil 32).



Şekil 32. Kaliteli entonasyon için dudak pozisyonu önerisi, ö.s. 99

236-239. ölçüler arası triller bağlanmamalı ölçü başlarında hafif bir dil vuruşu ile triller birbirinden ayrılmalıdır (Bkz. Şekil 33). 242. ölçüdeki flütün son notası bitişin etkisini arttırmak adına uzatılmamalı ve süresinde bitirilmelidir (Bkz. Şekil 33).



Şekil 33. Trillerin ayırımı için dil önerisi, ö.s. 236-239, sonat sonunda bestecinin belirttiği üzere son notanın tam değerinde çalınması için öneri, ö.s. 242

SONUÇ

Bestecinin yaşlılık yıllarında ortaya koyulan ve bir düğün hediyesi olarak yazılan eser dönemin ünlü kemancı Eugène Ysaÿe'e yazılmış ve onun tarafından tanıtılmıştır. César Franck La majör sonatı keman için yazmış olsa da flüte uyarlanmış haliyle sonat, gerek teknik gerek de müzikal anlatımdaki derinliği sebebiyle flüt dağarında önemli bir yerdedir. Çağdaşlarının müzikal anlayışına özgün ve yumuşak başlı bir yorum katan Franck'ın müzik dili La majör sonatta klasik bakış açısıyla ve özgün stiliyle kendini göstermektedir. 4 bölümden oluşan sonatta her bölüm evliliğin bir evresini anlatmaktadır. Franck'ın kendine has döngüsel (cyclique) yazı anlayışı ile eserin tüm bölümleri ana temanın gelişimi kullanılarak yapılandırılmıştır. Sonat her ne kadar teknik zorluklar, geniş aralıklar, büyük nüans farkları ve baştan sona yoğun şekilde kullanılan müzikal dokuyla dolu olsa da Franck'ın La majör sonattaki üslubu romantiktir.

Bir eseri tanırken öncelikle bestecisinin hayatının,

yaşadığı dönemin, yazım stiline tanınması gerektiği bilgisinden yola çıkılarak çalışmanın ilk bölümünde bu bilgilerle çalışmada temel oluşturmak amaçlanmıştır. Sonatın genel karakteri ve karakterin flüte yansıması bölümlere ayrılarak incelenmiştir. Çalışmaların yaşayabileceği teknik zorluklar, flüt eğitiminde sıklıkla kullanılan metodlardaki egzersizler ile ve araştırmacının önerileri ile çözülmek üzere önerilendirilmiştir. Gerek entonasyon kontrolü, gerek ajeliteyi arttırmak adına farklı parmak pozisyonları ve müzikal ifadeyi arttırmak için dinamikler ile ilgili, cümle içinde ve sonunda hava kontrolü, dudak-çene pozisyonu, diyafram kontrolü için kolaylık sağlayabilecek fikirlerle çalışma geliştirilmiştir. Sonatın yazılış amacı, bölümlerin karakteri, bu karakterin flüt çalışmasına yansıması göz önünde bulundurularak ve bestecinin belirttiği tüm ayrıntılara sadık kalınarak teknik zorlukları aşmak ve müzikal anlayışı geliştirmek adına rehber olmak çalışmanın birincil amacı olmuştur.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2005). *Müziği Okumak* (Cilt 2). Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Alıcı, S. (2010). *Paul Taffanel ve morceaux impose geleneği*. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir. (Sanatta yeterlik tezi). <http://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/12345/9557/293267.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim tarihi: 23 Temmuz 2019.
- Aracı, E. (2007). *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü* Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Bennett, R. (1995). *Music Dictionary*. Cambridge University Press: New York.
- Biyografi. (t.y.). "Cesar Frank kimdir". <http://www.biyografi.net.tr/cesar-franck-kimdir/> Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018.
- Bulut, S. (Temmuz 2017). Sergei Prokofiev Op. 94 No. 2 Re Majör Flüt ve Piyano Sonatının Besteleniş Süreci, Karakter Özelliği ve Flüt Tekniğine Yönelik Çalma Önerileri. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-dergisi*, 5. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/327964> Erişim Tarihi: 23 Temmuz 2019.
- Byrne, M., C., J., Clemans, H., O., Dunnell, R., Ellis, C., Hovan, R., Johnson, D., Potter C., ve Steele, S. (2009). *Selected Flute Repertoire and Studies: A Graded Guide*. The National Flute Association, Inc.: USA.
- Çevik, D., B. (2007). "Çağdaş Müziğin Öncüsü: Claude Debussy, Hayatı, Eserleri ve Müziğe Katkıları". *Balikesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 101-111. <http://fbe.balikesir.edu.tr/dergi/20071/BAUFBE2007-1-10.pdf> Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019.
- Dai, D., Y. (2015). *Liszt'in I. Weimer Dönemi'nde sonat formunda gerçekleştirdiği devrim: Si Minör sonat*. Mimar

Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul. (Sanatta Yeterlik Eser Metni Çalışması). <file:///C:/Users/Pc/Downloads/389560.pdf> Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019.

Debost, M. (1996). *Une Simple Flûte Cahier de travail Notebook* (1). Van de Velde: France.

Ege, G. (2008). Doğumunun 150. Yılında Eugene Ysaye ve Kemancıların Vazgeçilmezi Solo Keman Sonatları. *Sosyal Bilimler Dergisi*, X(3). <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867191.pdf> Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019.

Fransız musikisinin Türk sanatkarları üzerindeki tesiri (t.y.). [Gazete kupürü]. *Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi*. <https://core.ac.uk/download/pdf/38319837.pdf> Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019.

Graf, P. (1991). *Check-up* (1). Schott: Mainz.

İlyasoğlu, E. (1996). *Zaman İçinde Müzik*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Johnston, B. (t.y.). "Cesar Franck Sonata for violin & piano in La Major, FWV 8". <https://www.allmusic.com/composition/sonata-for-violin-piano-in-a-major-fwv-8-mc0002365842> Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018.

Kahramankaptan, Ş. (2018, 16 Şubat). "Milimetrik Uyum ve Yüksek Tını Kalitesi". <http://www.sanattanyansimular.com/yazarlar/sefik-kahramankaptan/milimetrik-uyum-ve-yuksektini-kalitesi/1617/> Erişim Tarihi: 25 Kasım 2018.

Mimaroğlu, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. Varlık Yayınları: İstanbul. file:///C:/Users/Pc/Downloads/0235-Muzik_Tarixi-Ilhan_Mimaroglu-1995-233s.pdf Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019.

Moyse, L. (1991). *Technique Du Son Pour La Flûte* (1). Alphonse Leduc: Paris.

Reichert, M., A. (1909). *Tägliche Übungen für Flöte* (1). Schott: Mainz.

Sözer, E. (2016). Bilinçli Tuşe: Marie Jaëll'in Piyano Öğretisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(36), 99-107. http://www.asosjournal.com/Makaleler/1034358026_11702%20Ece%20S%20C3%96ZER.pdf Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019.

Şenol, A., Demirbatır, E. (31 Ekim 2011). Flütün Tarihsel Gelişimi ve Romantik Dönem Özelliklerinin Flüt Eserlerine Yansıması, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 581-605. <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423935366.pdf> Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019

Taffanel, P., Gaubert, P. (1923). *Méthode complète de Flûte* (3). Alphonse Leduc: Paris.

Tanınmış, G., E. (2013). Oda Müziği Üzerine Nitel Bir Çalışma. *İdil Dergisi*, 2(8). doi: 10.7816. <http://www.idil-dergisi.com/makale/pdf/1367359092.pdf> Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019.

Tulloch, P., (2012). *Extended program notes for thesis violin recital*. Florida International Univeristy, Miami, Florida. (Yüksek Lisans Tezi). <https://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1818&context=etd>

Wye, T. (1980). *Flöte Üben Aber Richtig Heft 3: Artikulation* (1). Zimmermann: Frankfurt.

Yükselsin, İ., Y. (2011). Etnomüzikoloji Açısından Ahmed Adnan Saygun. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 57, 247-277. <http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/2608-published.pdf> Erişim Tarihi: 24 Temmuz 2019.

ANOMİ OLGUSU ÜZERİNDEN ARAP BAHARI HAREKETLERİNİN KAHİRE'DEKİ SOKAK SANATINA ETKİLERİ

EFFECTS OF ARAB SPRING MOVEMENTS ON STREET ART IN CAIRO ON ANOMIE
PHENOMENON

Aysun AYDIN

Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Programı,
Sanatta Yeterlik Öğrencisi
aydinnaysun@gmail.com
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-3730-912X>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Aydın, A. (2020). Anomi Olgusu Üzerinden Arap Baharı Hareketlerinin Kahire'deki Sokak Sanatına Etkileri. Sanat Dergisi, (35), 82-92.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

17 Aralık 2010'da Tunus'ta başlayan Arap Baharı hareketlerinin 2011 yılında Mısır'a sıçraması üzerine başkent Kahire'de ve diğer kentlerde 25 Ocak'tan itibaren isyan ve protestolar patlak vermiştir. Kahire'de, başta Tahrir Meydanı olmak üzere Meydan'ı çevreleyen caddeler ve sokaklar devrim sırasında ve devrimden sonra devam eden protestolara ev sahipliği yapmıştır. 30 yıllık Hüsnü Mübarek iktidarını sona erdiren bu protestolar, rejimin düşmesiyle sona ermemiş, devrimden sonraki süreçte iktidara gelen liderlerin halkın beklentilerini karşılayamaması üzerine yeniden başlamıştır. Ülkede yaşanan bu toplumsal hareketler ve siyasi olaylar esnasında içinde yaşadığı toplumun bir parçası olan sanatçı ve sanatla ilgilenen aktivistler, yaşanan olay ve eylemlerin bir parçası haline gelmişler, kendi protest tavırlarını sanatsal yaratılar olarak ortaya koymuşlardır. İletmek istediği mesajı çarpıcı biçimde izleyiciye sunan, protest ve etki alanı geniş bir sanat formu olan sokak sanatı, devrim sürecinde ve sonrasında, Mısırlı halkın iktidara sesini duyurabilme ve ona meydan okuma girişimlerine hizmet eden muhalif bir tavır olarak hızla gelişmeye ve yaygınlaşmaya başlamıştır. Büyük ölçüde ülkedeki siyasi istikrarsızlıktan ve toplumsal olaylardan beslenen Kahire'deki sokak sanatı, sanatçıların kendilerini ifade edebildikleri ve toplumla en etkili ve kolay bir biçimde etkileşime geçebildikleri bir iletişim aracı olmuştur. Bu makalede anomi olgusu üzerinden başta Tahrir Meydanı ve çevresindeki sokaklar olmak üzere Mısır'ın başkenti olan Kahire'de ortaya çıkan politik ve siyasi sokak sanatı incelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Arap Baharı, Mısır Devrimi, anomi, dram, sokak sanatı, grafiti.

Abstract

Riots and protests erupted in the capital Cairo and other cities from January 25, after the Arab Spring movements that began in Tunisia on December 17, 2010 spilled into Egypt in 2011. In Cairo, the streets and streets surrounding the Square, mainly Tahrir Square, were home to ongoing protests during and after the revolution. These protests, which ended 30 years of Hosni Mubarak's rule, did not end with the fall of the regime, but resumed after the revolution when the leaders who came to power failed to meet the expectations of the people. During these social movements and political events in the country, artists and activists interested in art, who are part of the society in which they live, have become part of the events and actions experienced and have put their protest attitude as artistic creations. Street art, an art form of protest and influence that dramatically presents the message it wants to convey to the audience, began to develop and spread rapidly during and after the revolution as an oppositional attitude that served the Egyptian people's attempts to make their voice heard and challenge the government. Fueled largely by political instability and social events in the country, street art in Cairo has been a means of communication through which artists can express themselves and interact with society in the most effective and easy way. In this article, political and political street art emerged in Cairo, the capital of Egypt, mainly in Tahrir Square and the surrounding streets through the anomie phenomenon was examined.

Key words: Arab Spring, Egypt Revolution, anomie, drama, street art, graffiti.

GİRİŞ

21. yüzyılın en önemli olaylarından biri olan Arap Baharı, 2010 yılında başlayan ve halen daha günümüzde de etkisi devam eden Arap coğrafyasında yaşanan halk hareketlerine verilen ortak bir isimdir. Bu hareketler Arap halklarının, bazı otoriteler tarafından ABD başta olmak üzere emperyalist batı güçlerinin etkisiyle, demokrasi, özgürlük ve insan hakları taleplerinden ortaya çıkmış, toplumsal ve bölgesel olarak gerçekleşen silahlı ve siyasi hareketlerdir. Bu süreçte protestolar, mitingler, gösteriler ve iç çatışmalar yaşanmıştır.

17 Aralık 2010'da Tunus'ta seyyar satıcılık yaparak geçimini sağlayan Muhammed Buazizi'nin kendini yakmasıyla başlayan Arap Baharı, öncü ve önemli bir ülke olan Mısır'a sıçramıştır (URL1). 25 Ocak 2011 tarihinde devrim hareketlerinin başlamasıyla başkent Kahire'nin Tahrir Meydanı halk isyanları bakımından bir sembol haline gelmiştir. On sekiz gün süren protestoların sonunda Cumhurbaşkanı Hüsnü Mübarek istifa etmiştir. Ordunun yönetime el koymasının ardından gidilen seçimlerde demokratik seçimle Muhammed Mursi, Mısır'ın yeni Cumhurbaşkanı olmuştur. Ancak aradan geçen 1 yılın sonunda Mursi yönetimine yönelik tepkiler sokağa taşmış ve Tahrir bir kez protestolara ev sahipliği yapmıştır. Ordu tekrar devreye girmiş ve Mursi'ye muhaliflerle uzlaşması için 48 saat süre vermiştir. Geri adım atmayan Mursi, verilen sürenin dolmasının ardından askeri müdahaleyle devrilmiştir (Kökçam, 2019).

Bölgede yaşanan bu toplumsal hareketler ve siyasi olaylar esnasında içinde yaşadığı toplumun bir parçası olan sanatçı ve sanatla ilgilenen aktivistler, yaşanan olay ve eylemlerin bir parçası haline gelmişler, kendi paylarına düşen protest tavrılarını sanatsal yaratılar olarak ortaya koymuşlardır.

Özellikle de Tahrir Meydanı'nı çevreleyen duvarları ve caddeleri, bir ifade aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Böylece Kahire'de siyasal bir grafiti türü oluşturulmuş ve zaman geçtikçe devrimin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Grafiti sanatçıları ve çizimleri gazeteciler, blogcular ve aktivistler tarafından tanınmış ve grafiti farklı bir iletişim aracı olarak kabul edilmiştir. Böylece grafitiler sokaklardaki nispeten kısa ömürlü varlıklarının ötesine geçmişlerdir. Kahire'deki siyasal grafiti kendi çevresinde bir pazar oluşturmuş, grafiti çalışmalarını kapsayan çok sayıda katalog yayımlanmıştır. Konuyla ilgili makaleler ve raporlar ortaya çıkmış, yerel gazetelerden başlayarak BBC'den ve El Cezire'ye kadar çeşitli medyaların kapsamına girmiştir. Ayrıca eserler sosyal medya aracılığıyla yayılmış; grafiti mesajlarının sokak duvarlarından silindikten sonra bile halkın bilincine kalıcı olarak kazınması sağlanmaya çalışılmıştır. Grafiti sosyal medya dünyasına

ulaştığında, yeniden hayat bularak, mesaj, bildirim sembolü ve insanlar tarafından paylaşılan, yorum yapılan ve beğenilen bir örnek haline gelmiştir. Grafiti sanatçıları sadece aktivistler sahnesindeki tanınmış figürler haline gelmemiş, aynı zamanda uluslararası tanınan sanatçılar olarak kabul edilmişlerdir (Zakareviciute, 2014: 6).

Devrim esnasında ve sonrasında grafiti, siyasal mesajları iletmek ve protesto etmek için bir araç olarak yaygınlaşmıştır. Ayrıca genellikle egemen rejimlerin hâkim olduğu kamusal alanların mülkiyetini talep etmenin bir yolu olarak görülmüştür. Özetle, Mısır'daki devrim sonrası grafiti sadece çeşitli siyasal, sosyal ve kültürel mesajlar dizisini ifade etmekle kalmayıp aynı zamanda bir demokrasi aracı olarak devrime katkıda bulunmuştur (Farağ, t.y.:3).

Devrim sırasında ve sonrasında toplumsal sanat yaratımındaki artış sosyolojik bir kavram olan anomiyile yakın ilişkili olduğu fark edilir. Zira sanat sosyolojisi bağlamında kaos ve düzensizlikler sanatsal yaratılarda artışa neden olmaktadır. Sanatçı, böyle anlarda bir eser meydana getirerek bir anlamda zihinsel ve ruhsal bir arınma (katharsis) yaşadığı söylenebilir.

Bu araştırmanın amacı; 2011'de Mısır'da devrim hareketleriyle başlayan kaos ortamının, dönemin sanatsal yaratıma olan etkisini incelemektir. Bu incelemeyi yaparken sanat sosyolojisinde yer alan "anomi" ve "dram" kavramlarından yola çıkılacaktır.

Anomi ve Dram Kavramları

Aristoteles: "İnsan toplumsal bir canlıdır" der. O halde, insanın yaşamını da toplumsal yaşamdan soyutlamak mümkün değildir. Sanat üreten ya da sanatın oluşmasına yardım eden insan toplumsal bir varlık olduğuna göre onun ürettiği sanat yapıtı da toplumsal bir üründür.

Toplum ve sanat arasında eş zamanlı olarak devam eden karşılıklı bir etkileşim vardır (Çağan, 2006: 24). Sanatın toplumda yaşayan bireylerin yaşamlarını etkilediği gibi toplum da, sanatın olası içeriğini ve işlevini belirler. Yani sanatın topluma etkisi kadar, toplumun da sanata etkisinden bahsedilmelidir. Sanatçı ve onun sanatsal üretimleri bu ilişki ağının birleştiği noktadadır (Baynes, 2008: 28).

Çağan'a göre; "Yaygın bir biçimde kabul edildiği üzere herhangi bir toplumdaki ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal şartların o toplum içindeki sanatı; türünü, içeriğini, fonksiyonlarını belirlemektedir. Bu etkiyi en açık biçimde toplumsal değişimin en hızlı yaşandığı dönemlerde; örneğin devrimlerin, ihtilallerin yaşandığı dönemlerde görmek mümkündür" (Çağan, 2006: 24-25). "Bunun yanı sıra sanat, toplumsal değişimlere ilk tepki veren türlerden biri olduğu için de toplumsal değişimi önce sanatsal veriler-

den hareketle okumak mümkündür” (Çağan, 2006: 27).

Sanatın içerisinde yer alan çeşitli tutumlardan birisi de toplumlarda yaygınlaşan yabancılaşma, anomi ve bunalım durumlarına bağlı olarak, çağımızda da gözlemlenen, sanatta başkaldırı tutumudur. Toplumdaki ekonomik çelişkiler ve siyasal baskılar, bir aydın tabakası olan sanatçıların, toplumsal sorunların üzerinde durmalarına neden olmuştur (Uludağ, 2002: 172-173).

Sanat sosyolojisi için Duvignaud, özellikle “dram” ve “anomi” kavramlarını öne sürer. Duvignaud’a göre: “Dram, yaratıcı birey düzeyinde, toplumsal yaşamı oluşturan çelişkili biçimler çarkı içinde, yapıtın kaynağını arayan ve tüm toplumu kristalleştiren heyecanlar, tutkular, ideolojiler, yaratılar, davranış ve eylemler bütünüdür”. Bu yaklaşıma göre, sanat eserinin, yaşayan bir bütün içinde ele alınabilmesi olasıdır ve sanatçı da bu konumda yaşamı ifade eden aktördür (Uludağ, 1996: 171-172). Duvignaud’un önerdiği ikinci kavram olan anomi, yasanın ve düzenin bulunmadığı durumu ifade eder. ‘Düzensizlik’ anlamındaki Yunanca anomia deyiminden türetilmiş ve özellikle Fransız toplumbilimci E. Durkheim tarafından kullanılmıştır. Durkheim bu terimi örgütlenmemiş ya da bozuk örgütlü anlamlarında ileri sürmüştür (Hançerlioğlu, 2006: 254).

Durheim’a göre:

Her toplum, ortak gereksinimler ve yönelimlerden dolayı, kendi içinde bir denge kurar. Bazı toplumsal kümeleşmeler ve bunların çatışması, savaşımları durumlarında, ya da büyük toplumsal yapı değişikliğinde denge bozulur. Yeni bir denge kuruluncaya kadar, toplumsal düzen ve değerler hiyerarşisi, bir arayış içine girer. Anomi, belli bir zamanda görülen ve toplumsal yapı dönüşümleri sonucunda ortaya çıkan, olayların kuralsızlaşması durumudur. Bu süreçte insanlar, bağlı oldukları kuralların baskısından kurtulur ve yeni arayışlara yönelir (Durkheim’dan Aktaran: Uludağ, 2002: 172).

Bu süreçte sanat etkinliklerinin belirgin bir şekilde artmasını Durkheim, anomi kavramıyla açıklar. Durkheim’in bu savını sanat tarihinin belli dönemlerinde gözlemlemek mümkündür:

Kırsal yaşamdan kentsel yaşama geçiş sürecinde dramatik Yunan sanatının doruklarına çıkması, Ortaçağ’dan Rönesans’a geçiş dönemi, Avrupa’nın ticaret toplumundan endüstriye geçiş dönemi, I. ve II. Dünya Savaşından sonra bozulan dengeler ve sarsılan değerlerden dolayı, birbiri ardına patlak veren çağdaş sanat akımları, bir başka genel ifadeyle, sanattaki büyük patlamalar Durkheim’ı tamamiyle doğrular (Uludağ, 2002: 172).

Toplumsal düzenin değişmeye başladığı bu kaos ortamlarında toplumun sanat anlayışının da buna paralel olarak değiştiği söylenebilir. Sanatsal yaratım, toplumun

yaşadığı sorunlarla baş etme yöntemi veya bir tür çıkış yolu olduğu gibi sanat da bu toplumsal sorunlardan beslenmektedir. Sanat, aynı zamanda insanların seslerini duyurabilmeleri, düşüncelerini ve fikirlerini geniş bir kitleye sunabilmeleri için güçlü bir iletişim aracı görevi üstlenmektedir.

2011 Mısır Devrimi ve Sonrası

Daha önce Mısır’da iş bırakma eylemleriyle başlayan protesto hareketlerinin hız kazanmasının üzerine 2010 yılının yazında İskenderiye’de Halid Said isimli gencin polis tarafından dövülerek öldürülmesi halkın öfkesini daha da artırmıştır. Tunus’taki devrimin başarıyla sonuçlanması ile daha da motive olan Mısır’ın isyancı hareketi 25 Ocak 2011’de devrim sürecini başlatmıştır. (Telci, 2015: 3).

25 Ocak Polis Güçlerini Anma gününde pek çok Mısırlı sokağa dökülmüştür. İzleyen günlerde polisin sert müdahaleleri ve protestocuların bu yüzden daha da öfkelenmesi protestoların boyutunu artırmıştır. Büyük ölçüde sosyal paylaşım sitelerinden duyurulan protestolar Kahire’den başlayarak Mısır’ın diğer şehirlerine yayılmıştır. Hüsnü Mübarek’in protestocuların iletişim olanaklarını zayıflatmak amacıyla internet ve telefon mesajlaşma hizmetlerinin kesilmesinin ardından bir anlamda geri dönülemez bir noktaya gelmiştir. İzleyen günlerde göstericiler artan bir biçimde meydanlara gelerek Mübarek’in istifasını talep etmişlerdir (URL 2).

Göstericilerin bir araya toplanıp büyük meydanları kuşatma altına aldığı pek çok kentte olduğu gibi Kahire’de de farklı alanlardan ve semtlerden gelen protestocular tek bir hedefe, başkentin iyi korunan merkezi olan Tahrir Meydanı’na kilitlenmiştir. Bütün dünya, tekrar tekrar, Kasr-ı Nil Köprüsü üzerinde ve Abdülmunim Riyad Meydanı, Talat Harp Caddesi, Kasr-ı Ayni Caddesi, Muhammed Mahmud Caddesi ve Şeyh Riyan Caddesi gibi Meydan’a giden birkaç kilit noktada gün boyu süren mücadeleyi seyretmiştir (Keraitim, Mehrez, 2015: 396). 28 Ocak 2011’de Tahrir Meydanı’nın kontrolünün halkın eline geçmesiyle, “kolektif imgelemde Meydan, çatışma yerinden ahenk yerine, geçici protesto mekânından halkın iradesinin kalıcı sembolüne, savaş sahasından özgürlük sahasına, fiziksel mekândan sembolik mekâna” dönüşmüştür (Keraitim, Mehrez, 2015: 411-412).

“Kahire’nin yanında Süveyş, İsmailiye ve İskenderiye gibi birçok şehre yayılan devrim protestoları 11 Şubat 2011 tarihinde Hüsnü Mübarek’in istifasıyla 30 yıllık bir rejimi devirmeyi başarmıştır” (Telci, 2015: 3-4). Mübarek’in istifası sonrasında yönetimi devralan Yüksek Askerî Konsey, söz verdiği süre içerisinde yönetimi sivillere devretmesi, Konsey’in Mübarek dönemi yöneticilerinin bir kısmının görevden alınması, halkın bazı beklentilerini yerine

getirememesi sebebiyle 27 Mayıs 2011'de "İkinci Devrim" olarak adlandırılan dönem başlamıştır (Sınmaz, 2019: 6).

Hüsnü Mübarek'in halk devrimi ile iktidardan indirilmesinin ardından Mısır, demokrasiye geçiş yolunda önemli bir adımı Muhammed Mursi'nin seçilmesiyle atmıştır. Ülkede demokratik bir seçimle işbaşına gelen ilk sivil cumhurbaşkanı olan Mursi, iktidarını güçlendirmekte başarılı olamamış ve kendisine yönelik ciddi bir muhalefetle mücadele etmek durumunda kalmıştır (Telci, 2014:167).

Vesayet rejiminin varlığını sürdürdüğü, ordunun gücünü koruduğu ve ciddi ekonomik sorunların yaşandığı bir ortamda göreve gelen Mursi'nin onlarca yıldır süregelen yapısal sorunları bir yıl gibi kısa bir sürede çözmesi mümkün olamamıştır. Dış politikada farklı kimliklere sahip aktörlerle diyaloglar kuran Mursi, bazı anayasal değişiklikler yapmaya çalışmıştır. Ekonomik krize çare bulacağı ve Mısır'ı "100 günde düzleşme çıkaracağı" gibi seçim vaatlerini yerine getirememiş olması sebebiyle kısa sürede halk nezdinde ciddi eleştirilere ve tepkilere maruz kalmıştır. Bu tepkiler, Muhammed Mursi'nin anayasal değişiklikler kapsamında 22 Kasım 2012'de yayımladığı kararnameden sonra doruk noktasına ulaşmıştır. Muhalifler, kararnamedeki "cumhurbaşkanının kararları bağlayıcıdır, hiçbir yargı organı tarafından askıya alınamaz ya da iptal edilemez" şeklindeki 2. Madde'nin Mursi'yi diktatörleştireceğini iddia etmiştir (Sınmaz, 2019: 7).

Mursi karşıtı cephe bir taraftan ülke içerisinde taraftar bulurken bir taraftan da bölgesel ve küresel kimi aktörlerle işbirliği yaparak Müslüman Kardeşler'in iktidarını en kısa sürede sonlandırmayı hedeflemiştir. 2012'nin son ayları ve 2013'ün ilk günlerinden itibaren Mursi karşıtı blok, yoğun bir kampanya yürüterek iktidara gelişinin birinci yıldönümü olan 30 Haziran 2013'de Cumhurbaşkanını alaşağı etmek istemiştir. Nisan ayında kurulan Temerrud Hareketi bu amaçla büyük bir imza kampanyası başlatmış ve Haziran ayının son haftasına gelindiğinde özellikle Kahire ve İskenderiye gibi nüfusun yoğun olduğu kentlerde önemli oranda imza sayısına ulaşmıştır. 30 Haziran günü halkı sokağa inmeye davet eden hareket, Mübarek rejimi kalıntılarının büyük pay sahibi olduğu medya organlarının açık desteğiyle yüz binlerce kişiyi sokağa dökmeyi başarmıştır. Mursi'ye muhalefetle uzlaşmaya varması için ordu tarafından verilen 48 saatlik sürenin dolmasının ardından kameraların karşısına geçen Genelkurmay Başkanı Abdül Fettah el-Sisi, yönetime el koyulduğunu duyurmuş ve geçiş sürecine dair yol haritasını açıklamıştır. İzleyen süreçte Müslüman Kardeşler kadrolarına yönelik büyük bir tutuklama dalgası başlamış ve kısa süre içerisinde binlerce İhvan mensubu hapse atılmıştır (Telci, 2014:167).

2011 Mısır Devrimi'nin Mısır Sanatına Etkileri (Öncesi ve Sonrası)

Yüzyıllarca süren yabancı işgal altındaki Mısırlılar, yirminci yüzyılın başlarında ortak bir modern ulus isteğiyle bir araya gelmişlerdir. Böylece modern sanat, yabancı baskıdan bağımsız Mısırlıların ulusal kimliklerinin temel görsel ifadesi olmuştur. Modern Mısır sanatı, aralarında erkek ve kadın yazarlar, şairler ve sanatçılar bulunan laik liberallerin önderliğindeki çağdaş entelektüel söylemin bir tezahürüdür. Sanattaki değişim ve gelişimle beraber yerel bir film endüstrisinin kurulmasıyla Mısır, Arap dünyasına bu alanlarda öncülük ettiği noktaya erişmiştir (Mikdadi, 2004).

Modern Mısır sanatı, tarih boyunca daima ulusal, politik ve sosyal yönlere odaklanmıştır. 1920 ve 1956 arasındaki dönem Mısır'da modern sanatın kuruluş aşamasıdır. 20. yüzyılın ilk yarısındaki sanatçıların çoğu, Mısır'da veya yurtdışında (çoğunlukla Avrupa'da) bulunan yabancı okullara gitmişler ve modern Mısır sanatının öncülleri Avrupa sanat geleneklerinden etkilenmişlerdir (Lotfy Mahmoud Saad, 2017: 3-4).

Modern Mısırlı sanatçıların ilk nesli, ulusal mirasın yenilenmesi anlayışıyla Afrikalı, Arap ya da herhangi bir dini referanstan bağımsız antik firavun sanatının geri dönüşü için desteklenmiştir. Mısır klasik sanatının yeniden canlanmasına dayanan Neo-Firavun tarzında, mimari ve heykelde, modern teknikler ve etkiler, resimde, eski Mısır ya da kırsal yaşamdan türetilen sembolik referanslar kullanılmıştır. Neo-Firavunik dönem çok geçmeden yerini popüler figüratif geleneklere meydan okuyan ve stil ve teknikte yenilikleri teşvik eden yeni eğilimlere bırakmıştır. Sanatçılar, Sürrealizm, Kübizm, Dadaizm ve soyutlama gibi yeni sanat biçimlerini denemişler, ilk sanat dergilerini yayımlamışlar ve sanat eleştirisi ve pedagojisinin temellerini atmışlardır (Mikdadi, 2004).

Cemal Abdülnasır dönemi kültür sanatının, 1948'de Batı'nın desteklediği İsrail'in devletinin kurulması ve ardından gelen savaş gibi çeşitli olaylar göz önüne alındığında, Mısır'ın kültürel kimliğinin ve sanatının tanımlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu durumun ilk sonucu Mısırlı sanatçıların kendilerini birçok nedenden ötürü Batı'dan ayırmaları olmuştur. Bu nedenle modern sanat, yükselen Filistin davasından büyük ölçüde etkilenmiştir. Modern Mısırlı sanatçılar da kendi eserleriyle pan-Arabizm'i ifade etmeye başlamışlar. Yalnızca Filistin davasıyla sınırlı kalmayıp dönemin ana teması, Arap birliği olmuştur. Abdülnasır'ın hükümeti ayrıca Mısırlı sanatçıların kimliklerini ortaya koymalarına yardımcı olan özellikle sinema ve tiyatro alanlarında, görsel sanat kurumları kurmuş ve geliştirmiştir (Lotfy Mahmoud Saad, 2017:4).

¹ Pan Arabizm veya Pan Arapçılık, Arap halkları arasında birlik ve beraberlik hedefine sahip büyük oranda seküler ve sıklıkla sosyalist bir harekettir.

Arapların 1967’de yaşanan Altı Gün Savaşlarındaki yenilgisinin ardından sanatçılar, İslâmî geleneklerden gelen estetik bir dili aramışlardır. Arap ve bazı İslam ülkelerinde Kaligrafi Sanat Okulu olarak bilinen bir eğilim olan dekoratif veya soyut tarzlardaki manevi ve politik mesajları iletmek için hat ve geometrik tasarım kullanmışlardır (Mikdadi, 2004).

1970 yılında Enver Sedat, Mısır’a başkanlık yapmaya başlamış ve Abdülnasır’cılarının sol kanat rejimine karşı koymak için İslamcılığın geri dönmesine izin vermiştir. Aynı dönemde, modern sanat eserlerinde İslami özelliklerin ortaya çıktığını, bazen bu özelliklerin sosyal ve politik yönlerden bile daha güçlü olduğu görülür. 1973 savaşı bir süre bu etkinin yavaşlamasında önemli bir rol oynamış; Mısır milliyetçiliği ve yurtseverlik o dönemde en önemli bağlilik olmuştur (Lotfy Mahmoud Saad, 2017:4).

Yeni yüzyılın ikinci on yılı itibarıyla, uydu televizyonu, video yayını ve sosyal medya sitelerinin yaygınlaşmasıyla 1980’lerin sonlarından bu yana ortaya çıkan genç sanatçılara olaylardan anında haberdar olma ve tepki verebilme imkânı sağlamıştır. Ayrıca, bölgedeki galerilerin çoğalması nedeniyle, genç sanatçılar için özel fonlara erişim çok daha fazla mümkün hale gelmiştir. Devletin doğrudan eleştirilmesi bir sanatçının fiziksel güvenliği için tehlikeli olsa da, ekonomik olarak artık doğrudan bir tehdit olmamaya başlamıştır. Körfez’in zengin Arap ülkelerindeki koleksiyonerler bu özel pazarın oluşturulmasında önemli bir güç olmuş, Dubai, Orta Doğu’nun sanat için en önemli pazarı olarak öne çıkmıştır. Endüstri ve finans merkezlerinde galeriler açılmış, Christie’s ve Ayyam gibi yerel galeriler açık artırmalar yapmışlardır. Mısır’da sansüre maruz kalabilecek bir tablo Abu Dabi, Doha veya Dubai’de hoş karşılanmıştır. 1980’lerde ve 1990’larda sanatta çağdaş uygulamaların ortaya çıkmasıyla sanatçıların ekonomik olarak devlete bağımlılığı azalmış böylece kontrolü zor yeni nesil sanatçılar ortaya çıkmıştır. Fotoğraf ve video daha yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmış, kavramsal yaklaşımlar ilk kez görülmüştür. Devletin himayesinin dışında, canlı ifade biçimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmeler, hükümetin sanat endüstrisi üzerindeki kontrolünü gitgide azaltmıştır (Al Qassemi, 2017:14).

1981’den itibaren, Mübarek döneminin başlamasıyla, özellikle 2000’den 2010’a kadar İslamcılığın etkisi vurgulanmıştır. Mısır’daki siyasi ve ekonomik sahnenin dönüşümü, pek çok aydının, bazen Mısır’da uygulanan ılımlı İslam’la çelişen İslami görüşleri nedeniyle yabancı ülkelere ziyade Arap körfezine göç etmelerine neden olmuştur (Lotfy Mahmoud Saad, 2017:4).

2011 Mısır Devrimi’ne gelindiğinde sanat, görsel sanatçıların ayaklanmanın özünü belgelemesi nedeniyle devrimde önemli bir rol oynamıştır. Sokak sanatı gibi yeni sanat türleri ortaya çıkmış, devrim sırasında en güçlü sanat biçimi, Mübarek döneminde yasadışı olan grafiti olmuştur (Lotfy Mahmoud Saad, 2017:6).

Mısır’da grafiti kullanımı devrimden önce de mevcut olmasına rağmen oldukça nadir bir durumdur. Çoğunlukla futbol taraftarları veya “reklamcılık” için kullanılan grafiti devrim sırasında tamamen farklı bir ölçekte kullanılmaya başlanmıştır (Zakareviciute, 2014:6). Devrim esnasında ve sonrasında grafiti, siyasi mesajları iletmek ve protesto etmek için bir araç olarak yaygınlaşmıştır (Farag,t.y:3).

Devrimden bu yana, Kahire’de Mısır ekonomisinin değişiminin ardından yaşadığı sıkıntılara karşı birkaç bağımsız sanat galerisi açılmıştır. 25 Ocak devrimi popüler ve “güzel” sanat arasındaki ayrımı bulanıklaştırmıştır. Sanat artık zenginlerin ya da parasını ödeyebilecek olanların değil, kitlelerin serveti olmuştur (Elkamel, 2011).

Devrim Sürecinde ve Sonrasında Kahire’deki Sokak Sanatı ve Sanatçıları

Grafiti esasında, kendisini fiziksel olarak orada bulunan herkese ulaştırmayı amaçlayan bir kitle iletişim şeklidir. Ayrıca herkes tarafından uygulanabilir olması grafitinin kapsayıcılığını ve eşitliğini vurgular. Bir grafiti eserini anlamak için gereksinim duyulan tek şey görüntüleri okuma veya yerel anlamlarını kavrama yeteneğidir. Karşısına çıkanların ondan kaçınması ve onu yok sayması zor olduğu için, grafiti, yüksek bir kapsayıcı değere de sahiptir. Grafiti, sanatçılar için ayrıca kendi sosyal çevreleri dışında iletişimi kolaylaştıran bir ortam sağlar ve çalışmalar çeşitli sosyal medya ortamlarına aktarıldığında bu ortamın etki alanı daha da genişler. Dahası, grafiti geleneksel kamusal alanlarıyla yani çevreyle birleşir ve etkilere girer. Grafitilerin fotoğrafçıları çeken ve yarılarında poz veren Mısırlı seyirciler ve turistler için sokaklar bir sergi mekânı haline gelir. Bu devrimci söylem, duvarların çevresinde sonsuz siyasi forumların ve toplanacak doğal bir yerin sembolü olduğu söylenebilecek bir tür pazar yaratır (Zakareviciute, 2014:18). “Genel anlamda, grafiti; kişisel bir imaj oluşturmak, bu imajı tanıtmak, korumak ve ‘politikacı olmadan politika yapmanın’ bir yolu olmakla güçlü bir şekilde ilişkilidir” (Zakareviciute, 2014:18).

Çeşitli siyasi ve sosyal sorunları, onlar hakkındaki farklı görüşler bağlamında yansıtması bakımından grafitiler Mısır’da sosyal bir tutum ve kamusal alanda ifade edilebilen önemli bir ses olarak düşünülebilir (Zakareviciute, 2014:14).

Tahrir Meydanı’nda kamusal icralar, piyesler, sokak

sanatı, grafiti, şiir ve ilahiler, Meydan'daki kültürel üretimin rolünü ve yerini yeniden tanımlayacak şekilde ortaya çıkmıştır. Esin kaynağı Tahrir olan bu kültür halk içindir ve halkın kültürüdür. Mısır, bu şenlikli yaratıcılığın sonrasında, "el-Fen Midan" (Meydan Sanatı) gibi anlamlı bir isim taşıyan ve ülkenin birçok kamusal alanında düzenlenen yeni kamusal sanat festivallerini görebilmiştir (Keratiim, Mehrez, 2015:416)

Devrimin ilk 18 günü boyunca Tahrir çevresindeki duvarlarda ortaya çıkan grafiti ve duvar resimlerinin çoğu, Mübarek'in rejimiyle alay etmeye ve kınamaya yöneliktir. Mübarek'i kınayan ironik tasvirler, devrim çağrısı yapan ve devrimle birlikte gelişen grafitiler ile birlikte sembolik olarak devrimci grafitinin başlangıcını işaret eder. Mübarek'in devrilmesinden kısa bir süre sonra, Mısırlı grafiti sanatçısı El Teneen tarafından yapılmış olan "Şahın devrilişi" ortaya çıktığı zamanın en ünlü grafiti eserlerinden biridir. Bu grafitide bir satranç tahtası üzerinde devrilmiş siyah bir şah yer alır (Zakareviciute,2014:14).

El-Teneen, 2014'ün Eylül ayında çalışmanın yeni bir versiyonunu yapmıştır⁴. Öncekinin aksine 2014 versiyonunda şahı satranç tahtasının ortasına, etrafındaki piyonlarla birlikte güçlü bir şekilde koyar (El Shimi, 2014). Aynı yıl Abdül Fettah el Sisi'nin Cumhurbaşkanı olarak seçildiği düşünüldüğünde temsil ettiği şahın Sisi'yi temsil ettiği sonucuna varılabilir.



Görsel 1. El Teneen, Şahın devrilişi, Nisan 2011. Erişim: <http://occupyarakart.co.uk/a-thousand-times-no-2/>

Mısır'da grafiti sanatçıları, Mübarek, YAK ve Müslüman Kardeşler arasındaki yönetim tarzları arasındaki güçlü benzerliğe işaret ederek devrimden sonra hiçbir şeyin değişmediği gerçeğine dikkat çekmek istemişlerdir. Devrimciler, işneleyici hakaretleri, küçük düşürücü ve komik çizimlerinde bu üç grubun hiçbirini birbirinden ayırmamışlardır. Duvarlar, görsel olarak güçlü bir şekilde otoriterizmin sürekliliğini farklı yönleriyle anlatmış ve sorgulamıştır. Mısırlı yetkililer, duvarlardaki resimlerin üstünü kapatarak sanatı yok etmeye devam ettikçe, sanatçılar, karşı devrimcilere, iktidar sahiplerine ve müttefiklerine meydan okurcasına önceki çalışmaların ayrıntılı ve bazen iyileştirilmiş versiyonlarıyla cevap vermişlerdir. Konuşma dili olan Arapça genellikle duvarlarda belirgin bir şekilde sergilenmiş ve iktidar merkezleri içindeki hiç kimse bu dilin alaycılığından korunamamış, hepsi de hakaret ve hicivlerden paylarını almışlardır (Abaza, 2013b).

Devrimin ilk günlerinde Muhammed Mahmud Caddesinin köşesinde ilk kez görülen ünlü yarı Tantavi-yarı-Mübarek portresi ortaya çıktığından beri farklı biçimlerde yeniden ortaya çıkmıştır. Mona Abaza'nın Mart 2012'de fotoğrafladığı yarı Mübarek yarı Tantavi portresinin üstünde "Devrim devam ediyor" cümlesi bulunur. Alt kısımdaki ifadede "başka birine 'yani, Tantavi' yetki vermiş olan kişi' yani Mübarek' ölmedi" anlamına gelir. "Bu cümle, altında yazan cümle ile "Bir 'askeri' utanç konseyi ve yalancı Mareşal" kafiyevidir (Abaza, 2013b).

Yüksek Askeri Konsey'in başında bulunan Muhammed Hüseyin Tantavi, Hüsnü Mübarek'in istifası ile yönetimi devralmıştır (URL 3). Bu çalışmada, Mübarek ve Tantavi'nin portrelerinin birleştirilmiş olması, halkın bakış açısına göre Mübarek devrildikten sonra da değişen bir şeyin olmadığı, iki kişinin de halk için aynı olduğu şeklinde yorumlanabilir.



Görsel 2. Omar Fethi aka Picasso, Tahrir Meydanı yakınında bir duvar resmi, 25 Mart, 2012, Fotoğraf: Mona Abaza. Erişim: <https://www.jadaliyya.com/Details/27879>

⁴Yeni versiyon için bkznz. : [http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/35/18891/Arts-Culture/Stage-Street/Public-space-negotiations-Art-continues-despite-st.aspx%20\[Accessed%20on%204.%20May%202015\]](http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/35/18891/Arts-Culture/Stage-Street/Public-space-negotiations-Art-continues-despite-st.aspx%20[Accessed%20on%204.%20May%202015])

Tasarımcı, İslam sanatı tarihçisi ve aynı zamanda Kaligrafisi³ sanatçısı olan Mısırlı sanatçı Bahia Shehab, 2010 yılında Khatt Vakfı tarafından Avrupa’da 100 yıllık Arap sanatını anmaya davet eden bir sergiye katılmaya davet edildiğinde “hayır” kelimesinin Arap kaligrafisinde nasıl gösterildiğiyle ilgilenmeye başlamıştır. Arapça’da 1000 farklı şekilde yazılmış “لا” (hayır) harflerinden oluşan bir dizi grafiti çalışması yapmıştır. 2011 Mısır Devriminde de, Shehab’ın Kahire’nin sokaklarında yaptığı çalışmalarıyla vermek istediği mesaj: “Hayır”dır. “Askeri yönetime hayır. Şiddete hayır. Diktatörlüğe hayır. Ve kadınları dövme hayır” (Britton, 2017).

Bahia Shehab’ın ‘mavi sütyen’ grafitisi, Aralık 2011’de Tahrir Meydanı’ndaki Mısır ordusu üyeleri tarafından sürüklenen ve dövülen genç bir kadını temsil eder. Saldırı esnasında, kadının çarşafının yarısı açılarak vücudunu ve mavi iç çamaşırını açığa çıkar ve bu saldırının görüntüleri hızla Mısırlı yetkililer tarafından gücün kötüye kullanılmasının bir sembolü haline gelir. Shehab’ın 2012’de açıkladığı gibi, mavi sütyen stensili ‘hayır’ demek anlamına gelir. Shehab’ın ifade ettiği biçimde: “İnsanları soymaya hayır.... Mavi sütyen, örtülü bir kadının sokakta soyulup dövülmesine izin verdiğimizde bize bir millet olarak utancımızı hatırlatır.” Shehab’ın grafitisi üzeri kapatıldığından bu yana Kahire sokaklarında bulunmamaktadır (Khalil, 2014).

Sutyenin üstündeki yazıda Arapça “لا” harfi ile birlikte okunduğunda “İnsanları soymaya hayır” (الشعب لتعرية) yazmaktadır. Sutyenin altındaki ayak izini oluşturan kaligrafik yazıda ise “Yaşasın devrim” (الثورة تحيا) yazmaktadır. Devrime ait bir sloganın polis şiddetini temsil eden ayak izini oluşturması yazı ve görüntü arasında bir zıtlık yaratmaktadır.



Görsel 3. Bahia Shehab, Mavi Sütyen (Soyunmaya hayır / Yaşasın barışçıl devrim), 2012, stensil, sprej boya, (yakl. 45 x 20 cm). Erişim: <https://blog.ted.com/a-thousand-times-no-fellows-friday-with-bahia-shehab/>

³ Kaligrafisi: Kaligrafi, tipografi ve grafitiyi birleştiren bir sanat formudur.

Bahia Shehab’ın kaligrafisi ve grafitiyi birleştirerek oluşturduğu diğer çalışmasında ise Pablo Neruda’nın şiirinden alıntı yaparak “Çiçekleri ezebilirsiniz ama baharı geciktiremezsiniz” yazmaktadır (Naguib, 2017:67). Çalışmada Arap harflerinden lam ve elif kullanılarak yazılan La sözcüğünü öne çıkarıp harfi oluşturan çizgilerin iki ucuna çiçek figürleri eklemesi, şiirin verdiği mesaj ile kendi vermek istediği mesaj arasında bir bağlantı oluşturması açısından manidardır.



Görsel 4. Bahia Shehab, Çiçekleri ezebilirsiniz ama baharı geciktiremezsiniz, 2011, kaligrafisi. Erişim: <https://blog.ted.com/a-thousand-times-no-fellows-friday-with-bahia-shehab/>

20-21 Mayıs 2011 tarihleri arasında, grafiti sanatçısı Ganzeer’in girişimi olan Mad Graffiti Weekend ilan edilmiştir. Etkinliğe, Zamalek ve Downtown Kahire’de bir araya gelen ve grafiti boyayan birçok sanatçı katılmıştır. Etkinliğin olayları arasında, Mısır devrimi sırasında şehit olan 18 yaşındaki İslam Raafat’a ithaf edilen bir duvar resmi yer alır. Devrim şehitlerini gösteren duvar resimleri, Mısır’daki en yaygın grafiti temasıdır ve bu tema Kahire’nin çeşitli yerlerinin yanı sıra diğer Mısır şehirlerinde de tasvir edilmiştir (El Hebeishy, 2011).



Görşel 5. Ganzeer, İslam Raafat, 2011. Erişim: <http://www.anotherafrica.net/art-culture/no-fear-the-rabble-writing-on-the-walls>

Mad Graffiti Weekend etkinliğinde yapılan bir diğeri çalışma da Kahire'nin Zamalek semtinde iki gece boyunca oluşturulmuş gerçeğiyle aynı boyutta olan 'Tank ve Bisiklet''tir (El Hebeishy, 2011). Resimde ayş (عيش) olarak bilinen büyük bir Mısır ekmeği tepsisini başının üzerinde tutan bisikletli genç bir çocuk gerçek bir tankla karşı karşıya kalmaktadır. Bir asker çocuğa silah doğrultmaktadır. Resmin hemen sağında, çalışmanın bir parçası gibi görünmesine yetecek kadar yakın, şaşırtıcı bir unsur daha vardır: tankın ateş hattında duran ve tankın içindeki askere bakan, eğik ve suratsız bir panda. Bu resim, Tank ve Bisiklet'in tamamlanmasından sadece birkaç saat sonra 'Sad Panda' olarak bilinen başka bir grafiti sanatçısı tarafından eklenmiştir. Gerçekliğin tuhaflıkla yan yana gelmesi, grafiti topluluğunun içindeki eşitsizlikleri göstermektedir (Biel, 2011).

Bu çalışma, zamanla, Ekim 2011'de güvenlik güçleri ve ordunun, bir kilisenin yıkılmasını barışçıl bir şekilde protesto eden 25'den fazla Mısırlı Kıpti'yi öldürdüğü "Maspero Katliamı" gibi olaylara cevaben çalışmanın bulunduğu duvara yeni resimler eklenmiş, rötuşlanmış, tekrar boyanmış ve tahrif edilmiştir (Sooke, 2013).



Yirmi birinci yüzyılın ikinci on yılında bulunan bazı grafiti sanatçıları genellikle zengin kökenlerine geri dönüp Kahire'deki mevcut durumla ilgili geleneksel imgeleri ve stilleri birleştirirler. Luxor Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi ve duvar resminde başarılı bir sanatçı olan Alaa Awad, (Abu Bakr ve Hanaa El Deighem ile birlikte) 2012 yılının Şubat ayında Port Said katliamında⁴ ölenler için grafiti duvar resmi yapmıştır. Awad, duvar resimlerinde Mübarek'le karşı karşıya olan günümüzdeki kadın devrimcileri eski Mısır tarzında tasvir eder; resim, mevcut devrimde kadınları tanimanın ve Mısır siyasi kültüründeki yerlerinin önemini vurgulamanın bir yoludur. Awad, hem geleneksel sanatta hem de duvar yazısında bu geleneğin günümüz devrimi hakkında bilgi verdiğine inanır (Lennon, 2014:250).

"Yürüyen Kadınlar"; "cenaze yürüyüşündeki kadınlar" ve "kadınlar merdivene tırmanıyor" olmak üzere iki ana bileşenden oluşan bir duvar resmidir. Alaa Awad, eski bir Mısır duvar resminden aldığı bu kompozisyonda erkeklerin yerine kadınları yerleştirerek bu duvar resmini değiştirmiştir. Bu çalışma kadınların Mısır'da, bugün toplumda oynadığı güçlü rolü göstermektedir (URL 4).



Görşel 7. Alaa Awad, Yürüyen Kadınlar, 2012. Erişim: http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street_cairo_egypt

Alaa Awad'ın Al-Naaehaat'ı veya Eski Mısır'ın Yas Kadınları, Port Said'in stadyumunda katledilen El Ehli Ultra üyelerinin ölümünü simgeleyen bir lahide eşlik eden eski Mısır kadınlarını betimleyen bir cenaze sahnesini betimler. Demotik yazı birkaç metre uzakta görünür. Alaa Awad'a göre, günümüze kadar, eski Mısır yas yasası geleneklerinin sürekliliği Yukarı Mısır'da hala görülür. Yas kadınları, kıyafetleri yırtmak, bedenleri histerik olarak sallamak, heyecanla ağlamak ve hüznü gidermek için ceset ve yüzleri çamurla lekelemek gibi aynı Firavun geleneklerini sürdürürler. Duvarın tepesindeki periler, şehidin yükselen ruhunu alır, sol alt kısımdaki kaplan ise Port Said'de ölen 75 genç şehidin öfke simgesidir. Kadınlar büyük üzüntü belirtisi olan siyah Lotus çiçekleri taşırlar (Abaza, 2013b).

⁴ 11 Şubat 2012'de El-Ehli'nin Port Said takımı El Mısri'ye karşı oynadığı maçın sonunda, çıkış kapısının kilitlendiği stadyumda mahsur kalan taraftarlar "çetelerin" saldırısına uğramıştır. Planlı biçimde hayata geçirilen bu olay sonucunda en az 74 kişi hayatını kaybederken yüzlerce kişi yaralanmıştır, olayın ardından ülke çapında 3 günlük yas ilan edilmiştir (Keraitim, Mehrez, 2015:421).



Görsel 8. Alaa Awad, Yas tutan kadınların duvar resmi, siyah bir panter eşliğinde, Şubat 2012. http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street_cairo_egypt

Sanatçı Ammar Abu Bakr için grafiti, hem caddeyi korumanın hem de işgal etmenin temel yollarından biri olmuştur (Abaza, 2013a:9). Sanatçı, Muhammed Mahmud Caddesi'ndeki sanatsal aktivitelere etkin bir şekilde katılım göstermiş, 2011'in ilk Muhammed Mahmud olaylarının sakatlanmış, tek gözlü kurbanlarını resmederek tanınırlık kazanmıştır (Abaza, 2013b). Abu Bakr, Şehitler Anneleri grafitisini, Mayıs 2012 sonunda, Muhammed Mahmud Caddesi'nin duvarlarına eklemiştir. Muhtemelen fotoğraftan türetilmiş bir şablon olan grafiti şehit katillerinin yargılanması için protesto eden çok sayıda anneyi betimlemektedir (Abaza, 2013a:16-17).



Görsel 9. Ammar Abu Bakr, Bir şehidin annesi, Mayıs 2012, Muhammed Mahmud Caddesi. Erişim: <http://www.tea-after-twelve.com/all-issues/issue-01/issue-01-overview/chapter2/art-revolution/>

Eylül 2012'de Mısırlı sokak sanatçısı El Zeft, savaşa hazır bir Nefertiti'nin şablon görüntüsünü Tahrir Meydanı'na giden ünlü duvar sanatı koridoru Muhammed Mahmud Caddesi boyunca uzanan uzun bir beton duvar üzerine yapıştırmıştır. Sanatçı, meydan okuyan gözleri izleyiciyi kraliyet başlığı ile gaz maskesi takan Nefertiti'nin yanındaki spreylere boyanın içine imzasını at-

mıştır. Bu çalışma, göz yaşartıcı gaz saldırılarına karşı gaz maskesi takarak Kahire sokaklarındaki gösterilerde erkeklerin yanında yer alan dirençli bir kadın topluluğunu temsil ederken Mısırlı kadınların devrimdeki rolünün altını çizer. El Zeft, yeni çalışmasını Facebook'ta paylaşarak şöyle yazmıştır: "Sevgili Devrimimizdeki tüm kadınlara bir hediye. Siz olmasaydınız bu kadar ileriye gidemezdik. Teşekkürler". El Zeft'in Nefertiti imgesi, yerleşik rejime karşı sanatsal bir protesto biçimi sunarken Mısır kültüründe yaygın olan cinsiyetçi düzeni reddeder (Gruber, 2015).



Görsel 10. El Zeft, Gaz maskesi içinde Nefertiti, Eylül 2012, beton duvar üzerine spreylere boyanın içine imzasını atarak, Kahire, Mısır. Erişim: <https://brooklynrail.org/2015/06/criticspage/nefertiti-in-a-gas-mask>

Devrim, çoğu insanın bunun uzun vadeli bir deneme-yanılma öğrenme süreci olacağını ve gerçek değişimin gerçekleşmesinin uzun zaman alabileceğini göstermiştir. Ancak en önemlisi, korku çemberini kıran yeni bir protest halk kültürü yaratmıştır. Bu yeni halk kültürü; kamusal alanları ile çekişme, iletişim ve tartışma alanları olarak "gösteri" alanları, yeni bir anlayışı ortaya koyar. Böylece, iki paralel fenomenden söz edilebilir: şehir, bir yandan etkileyici bir yükselen halk protesto kültürüne, bir yandan da, bariyerlerin, barikatların, tellerin, tankların ve ordunun dikilmesinin ardından yerleşmiş kontrollü savaş bölgelerine tanıklık eder. Protestocular ve polis güçleri arasında tampon bölgeler yaratan barikat veya duvar örme, ilk olarak Kasım 2011'de Muhammed Mahmud Caddesi'nde uygulanmıştır (Abaza, 2013a:5).

Duvar inşa etme politikası aktivistleri ve sanatçıları kıskırtmıştır. Sanatçı ve aktivistler kamusal alanları geri almak ve YAK'ı şiddetle protesto etmek amacıyla duvarları yeniden boyamak için Facebook'ta bir kampanya başlatmışlardır. "Duvara hayır" adlı girişim 9 Mart 2012'de bir grup sokak sanatçısı tarafından başlatılmıştır. İngiliz grafiti sanatçısı Banksy'nin çalışmalarından esinlenen büyük bir kısmı genç eylemci ve sanatçılar olan grafiti ressamı, ordunun ördüğü beton duvarları çok hızlı bir şekilde sahte manzaralar ve sardonik resimlerle yeniden inşa etmişlerdir (Morayef, 2012).



Görsel 11. Ammar Abu Bakr, Muhammed Mahmud Caddesi, [Basma Hamdy/Al Jazeera] Erişim: <https://www.aljazeera.com/news/2015/02/qa-egypt-expanded-cult-150226052501808.html>

SONUÇ

Mısır'da 25 Ocak 2011 tarihinden itibaren devrim hareketleri ve devrimin ardından gelen siyasi iktidarsızlıklarla geçen yıllar toplumda bir anomi ortamı oluşturmuştur. Bu anomi ortamı Mısır'daki sanat ortamını etkileyerek Tahrir Meydanı'nda ve sokaktaki protestolarla birlikte gelişen devrimci bir sokak sanatını doğurmuştur. 2011'de sanatsal protestolarla beraber gelişim göstermeye başlayan sokak sanatı, Mısır'da sanatsal ifadeye uygulanan sansürün etkisini azaltarak sanatçıların ve iktidar karşısında yıllarca çeşitli baskılara maruz kalmış olan Mısır halkının siyasal ve sosyal konulardaki fikirlerini ve düşüncelerini açık bir şekilde dile getirebilmesine ortam sağlamıştır. Sanatının galerilerden çıkararak sokağa taşınmasıyla, iletişim alanını genişleterek ortak yaşantılardan doğan yeni bir sokak sanatı kültürü oluşturmuştur. Ayrıca sosyal medya aracılığıyla düzenlenen sanatsal etkinliklerle sanatçıların ve gönüllülerin sanatsal protestolara katılması teşvik edilerek halk arasındaki dayanışma sağlamıştır. Kahire'deki sokak sanatı, anti-rejim ifadeleri ve şehitlerin ruhlarına atfedilen görüntüleri içerir. Bir başka deyişle grafiti ve duvar resimlerinin bir kısmı içinde buldukları baskıcı rejimin eleştirisini yaparken diğer kısmı da devrim sırasında ve sonrasında yaşanan drama işaret etmekte-

dir. Araştırma kapsamında da görüldüğü üzere toplumsal yapı içerisinde karşılaşılan düzensizlik durumları ve kaos toplumu oluşturan bireylerde düzensizlik içerisinde düzen kurma eğilimi yaratır. Bu süreç aynı zamanda sanatsal patlamaların da görüldüğü bir süreçtir. Tahrir Meydanı'ndaki grafiti sanatı bağlamında protesto görselleri anomi kavramında ifade edilen söylemde de bahsedildiği gibi sanatsal yaratıcılık patlamalarına sebep olmuş, daha önceleri sınırlı sayıda görülen duvar resimleri ya da kaligrafisi çalışmaları bu dönem içerisinde sayısal, konu ve ortaya konuluş tarzlarıyla ciddi bir artış göstermiştir.

KAYNAKÇA

Abaza, M. (2013a). Walls, segregating downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street graffiti, *Theory, Culture and Society*, 30,(1), 122-139.

Abaza, M. (2013b). Mourning, narratives and interactions with the martyrs through Cairo's graffiti. *E-International Relations*, 7. Erişim Adresi: <https://www.e-ir.info/2013/10/07/mourning-narratives-and-interactions-with-the-martyrs-through-cairos-graffiti/> (27.07.2019).

Al Qassemi, S.S. (2017). The politics of Egyptian fine art, The Century Foundation. Erişim Adresi: <https://tcf.org/content/report/politics-egyptian-fine-art/> (27.07.2019).

Baynes, K. (2008). *Toplumda sanat*. (Çev. Yusuf Atıl-gan). 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Biel, E. (2011, Ekim). Revolution graffiti: reclaiming public space, reclaiming freedom in the new Egypt. *The Globalist*. Erişim Adresi: <http://tyglobalist.org/in-the-magazine/online-exclusive/revolution-graffiti-reclaiming-public-space-reclaiming-freedom-in-the-new-egypt/> (20.07.2019).

Britton, B. (2017). Bahia Shehab: 1,000 ways to say no in Arabic. Erişim Adresi: <https://edition.cnn.com/style/article/bahia-shehab-arabic-thousand-times-no-unesco/index.html> (28.07.2019).

Çağan, K. (2006). Sanat sosyolojisinin imkânına ve inşasına dair. *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 11-31.

El Hebeishy, M. (2011, 23 Mayıs). Mad Graffiti Weekend storms the Egyptian capital. *Ahram Online*. Erişim Adresi: <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/25/12720/Arts--Culture/Visual-Art/Aboutus.aspx> (25.07.2019).

El Shimi, R. (2014, 28 Aralık) Public space negotiations: art continues despite struggles, *Ahram Online*. Erişim Adresi: [http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/35/118891/Arts--Culture/Stage--Street/Public-space-negotiations-Art-continues-despite-st.aspx%20\[Accessed%20on%204.%20May%202015](http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/35/118891/Arts--Culture/Stage--Street/Public-space-negotiations-Art-continues-despite-st.aspx%20[Accessed%20on%204.%20May%202015) (25.07.2019).

Elkamel, S. (2011, 19 Temmuz). 'This is freedom' - visual art and the Egyptian uprising. *The Guardian*. Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jul/19/egyptian-uprising-art-revolution-culture> (25.07.2019).

Farag, M. (t.y.). Women representation in the post-revolution graffiti in Egypt, Erişim Adresi: https://www.academia.edu/14437145/Women_representation_in_the_post-revolution_graffiti_in_Egypt (20.07.2019).

Gruber, C. (2015, Haziran). Nefertiti in a gas mask, *The Brooklyn Rail*. Erişim Adresi: <https://brooklyn-rail.org/2015/06/criticspage/nefertiti-in-a-gas-mask> (18.10.2019).

Hançerlioğlu, O. (2006). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, Cilt 7, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Khalil, N. (2014). Blue bra graffiti (Bahia Shehab). Erişim Adresi: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/designandviolence/blue-bra-graffiti-bahia-shehab/> (28.07.2019).

Keraitim, S. ve Mehrez, S. (2015). Mulid et-Tahrir: bir devrimin semiyotiği, Kuryel, A. ve Özden, Fırat, B. (Der.), *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (ss.395-432), 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kökçam, S. (2019, 3 Temmuz). Tahrir devriminden Sisi darbesine: Mısır, Erişim Adresi: <https://www.trthaber.com/haber/dunya/tahrir-devriminden-sisi-darbesine-misir-421618.html> (15.10.2019).

Lennon, J. (2014). Assembling a revolution, graffiti, Cairo and the Arab Spring, *Cultural Studies Review*, 20, (1), 237-275.

Lotfy Mahmoud Saad, R. (2017, 18 Ekim). Art and cultural identity (Visual Arts and Egyptian Cultural Identity after the Revolution of 2011). *ARChive Online*, (1), 1. 1-10. Erişim Adresi: <https://ssrn.com/abstract=3054994>

Mehrez S. (2012) Watching Tahrir. *Global Dialogue Newsletter, International Sociological Association*, February, 2(3). Erişim Adresi: <http://globaldialogue.isa-sociology.org/wp-content/uploads/2013/07/v2i3-english.pdf> (26.07.2019).

Mikdadi, S. (2004). Egyptian modern art, *In Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. Erişim Adresi: http://www.metmuseum.org/toah/hd/egma/hd_egma.htm (October 2004) (26.07.2019).

Morayef, S. (2012, Mart) The seven wonders of the revolution. *Jadaliyya*. Erişim Adresi: <http://www.jadaliyya.com/pages/index/4776/the-seven-wondersof-the-revolution> (26.07.2019).

Naguib, S. A. (2017). Engaged ephemeral art: street art and the Egyptian Spring. *Transcultural Studies*. 2, 53-88.

Sınmaz, K. (2019). Mısır raporu, devrim ve darbe sarmalında bir toplum (Mayıs 2019), *İnsani ve Sosyal Araştırmalar Merkezi, Araştırma* 102. 1-38.

Sooke, A. (2013). Egypt's powerful street art packs a punch. Erişim Adresi: <http://www.bbc.com/culture/story/20130508-egypts-street-art-revolution/> (28.07.2019).

Telci, İ.N. (2013). Devrim sonrası Mısır'da güç mücadelesi: "İslamcı iktidar vs. seküler muhalefet", *Ortadoğu Analiz*, 5, (49), 79-89.

Telci, İ.N. (2014). Mısır 2013, *Ortadoğu Yıllığı 2013*, İnat K., Ataman M. (Ed.). İstanbul:Açılım Kitap.

Telci, İ.N. (2015). Mısır'da devrim ve karşı devrim: başlangıç noktasına geri dönüş mü? *Ortadoğu Stratejik Araştırmalar Merkezi*, (21), 7-23.

Uludağ, K. (2002). Sanat sosyolojisi. *Anadolu Sanat* (12), 166-175.

Zakareviçute, L. (2014). Reading revolution on the walls: Cairo graffiti as an emerging public sphere, Hemispheres. *Studies on Cultures and Societies*, 29,(2), 109-127.

İnternet Kaynakçası

URL 1: Tunus'ta devrimi ateşleyen seyyar satıcı için anıt. (2011, Aralık). Erişim Adresi: https://www.bbc.com/turkce/haberler/2011/12/111219_tunisia_statue (15.10.2019).

URL 2: Kronoloji: Mısır Devrimi. (2014, Nisan). Erişim Adresi: <http://www.aljazeera.com.tr/kronoloji/kronoloji-misir-devrimi> (16.10.2019).

URL 3: Mısır'ı yöneten güç: Yüksek Askeri Konsey. (2013, Aralık). Erişim Adresi: <http://www.aljazeera.com.tr/haber-analiz/misiri-yoneten-guc-yuksek-askeri-konsey> (29.07.2019).

URL 4: Marching women. Erişim Adresi: http://alaa-awad.com/murals_mohamed-mahmoud-street-cairo-egypt (28.07.2019).

SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEYİM BAĞLAMINDA LOISE BOURGEOIS'NİN ÇALIŞMALARI

LOUISE BOURGEOIS' WORKS IN THE CONTEXT OF ABSTRACTION AND EMPATHY

Dr. Öğr. Üyesi Firdevs SAĞLAM

Hakkâri Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

sfirdevs@hotmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-1284-0424>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Sağlam, F. (2020). Soyutlama ve Özdeşleyim Bağlamında Loise Bourgeois'ın Çalışmaları. Sanat Dergisi, (35), 93-101.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Sanatta oluşan üsluplar, bunların oluşma biçimi ve nedenleri geçmişten günümüze farklı etkenlere dayandırılarak açıklanmıştır. Bunlar arasında Wilhelm Worringer'in Soyutlama ve Özdeşleyim isimli tez çalışması dikkat çekicidir. Worringer, tüm sanat tarihini bu kavramlarla açıklama eğilimine girer. Bunun nedeni ise, sanatın ancak psikolojik olarak açıklanabileceğini düşünmesidir.

Bu çalışma, soyutlama ve özdeşleyim kavramlarından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Çalışmanın amacı, soyutlama ve özdeşleyim kavramlarını incelemek ve Louise Bourgeois'ın çalışmalarını bu kavramlar bağlamında değerlendirmektir. Çalışma nitel bir araştırma olup; betimsel-tarama yöntemiyle yapılandırılmıştır. Bilgiler literatür taraması yoluyla toplanmıştır. Çalışmanın sonucunda; soyutlama ve özdeşleyim kavramları bağlamında Louise Bourgeois'ın eserleri teknik ve içerik bakımından değerlendirilmiştir.

Bourgeois sanat yaşamı boyunca farklı sanat hareketlerinde yer almış ve farklı disiplinlerde çalışmalar üretmiştir. Geçmiş yaşantıları ve bu yaşantılarda yer eden duygusal ve psikolojik olgular sanatçının çalışmalarında, yeniden üretilerek izleyiciye sunulmuştur. Bu çalışmalar aracılığıyla izleyici benzeşim kurma yolu ile yalnızca sanat yapıtı değil öznenin kavranmasında düşünce ve davranışların anlamlandırılması gibi süreçlere dâhil olmuştur.

Anahtar kelimeler: Soyutlama, Özdeşleyim, Wilhelm Worringer, Louise Bourgeois.

Abstract

The styles formed, the way they are created and their reasons in art are explained based on different factors from past to present. Among these, Wilhelm Worringer's thesis tends to explain all art history with these concepts. The reason for this is that he thinks that art can be explained only psychologically. Abstraction and Empathy is remarkable. Worringer tends to explain all art history with these concepts. The reason for this is that he thinks that art can only be explained psychologically.

This study is based on the concepts of abstraction and empathy. The aim of the study is to examine the concepts of abstraction and empathy and to evaluate Louise Bourgeois' work in the context of these concepts. The study was conducted in the qualitative design, and was structured with the descriptive-review method. The data were collected through literature review method. As a result of the study; the works of Louise Bourgeois are analysed In the light of abstraction and empathy, in terms of technique and content.

Bourgeois has been involved in different art movements throughout his life and produced works in different disciplines. Past experiences and their emotional and psychological phenomena by reproducing have been presented to viewer with the works of the artist. The viewer, by means of establishing affinity in these works, has not only involved in the comprehension of the subject but also the understanding of thoughts and of behaviours.

Key words: Abstraction, Empathy, Wilhelm Worringer, Louise Bourgeois.

GİRİŞ

İnsanın evreni, onu oluşturan elemanları duyumsama ve algılama süreci dünyadaki varlığının başlaması ile doğru orantılıdır. Bu süreç, yaşam boyu ve eklenerek devam eder. Böylelikle bireyde yaşadığı evreni tanıma, anlama, anlamlandırma, yaşama uyum sağlama ve bunu sürdürüebilme gibi davranışlar oluşur. May (2001: 124), Algımızın imgelemimiz tarafından olduğu kadar dış dünyanın deneysel olguları tarafından da belirlendiğini vurgular. Algıladığımız doğa aracılığıyla kendi dünyamızı yaratır ve biçimlendiririz. Bu yeni ben ile de diğer yaşantılara dâhil olarak, var olan ya da oluşturan düzene katılırız. Hegel (2003: 55), doğanın yaratılmasından sonra, insanın ortaya çıktığını ve doğal dünyaya karşıtlık oluşturup; varlığıyla ikinci dünyayı kurduğunu ifade eder. Genel bilincimize göre doğa dünyası ve tinsel dünya olarak iki dünyalı olduğumuz; bunlardan tin dünyasının insanın meydana getirdiği dünya olduğunu belirtir. İnsanın Tanrı'nın dünyasını tasarlamasına rağmen, daima tinsel bir dünyanın insanda gerçekleşmesi, var olması gerektiğini vurgular. Hegel'in görüşünden yola çıktığımızda, varlık dünyasında, insanın tin dünyası ile yerini alması diğer bir deyişle kalıcı olma davranışının içgüdüsel olduğu sonucuna ulaşabiliriz.

İnsanın tin dünyasını görünür kılmak için farklı ifade yollarını kullandığı bilinen bir gerçektir. Bu ifade yollarından birisi de sanattır. Anlamlandırma çabaları sırasında doğadan elde edilen girift veriler ve bunların görünür kılınması gerekliliği, insanları sanat gibi biçimsel yönlere götürür. Sanattaki ifade biçimi, toplumsal yapıya ve bu yapıda oluşan değişime göre farklılık gösterir. Bu farklılığı Worringer iki psikolojik kavramla yani Soyutlama ve Özdeşleşim ile ilişkilendirerek açıklama eğilimine girer. Worringer'in sanatın ancak psikolojik olarak açıklanabileceğine olan inancı, bunun başlıca sebebidir. Worringer ilkel toplumlarda ve gelişmiş doğu uygarlıklarında soyutlamanın, Grek ve batı uygarlıklarında ise özdeşleşimin bulunduğunu ileri sürer. Doğu ve ilkel uygarlıkların dünyaya karşısında duyduğu korkuyu, sanatlarında kullandıkları soyutlama içtepisi olarak tanımlarken, öznenin kendi dışındaki varlık karşısında aldığı duygusal süreçle oluşan olguyu özdeşleşim olarak açıklar. Buradaki özne hem sanatçıyı hem de izleyici kapsar.

Bu iki psikolojik kavram yani soyutlama ve özdeşleşim, sanatta üretim ya da algılama sürecinde varlık gösterir. Çalışma kapsamında ele alacağımız Louise Bourgeois bu iki psikolojik kavramı kullanarak, hem sanatçının hem de izleyicinin bu sürece katılımını sağlar. Bourgeois yaptığı çalışmalar ile içinde bulunduğu tüm duygusal ve psikolojik süreci dışarıya aktarır. Böylelikle izleyici sanatçının otobiyografisi ile yüz yüze gelir. Duyumsama, duygudaş

olma durumu ile özne karşısında ki diğer özne ya da nesneyle benzeşim kurma, bunun sonucunda ise anlamlandırma çabasına girmesi gerçekleşir.

1. SOYUTLAMA VE ÖZDEŞLEŞİM

Sanatta ifade aracı olan biçim, geçmişten günümüze düşüncenin diğer bir deyişle özün varlık boyutu olmuştur. Biçimin oluşturulması ve bunun ifadede nasıl yer bulacağı, dönemin gerçeklik anlayışına göre belirlenmiştir. Aksoy (2010: 49), insanların biçimlendirme etkinliklerinde doğayı olduğu gibi yansıtmaya çalışmak, doğayı ükületirmek ya da doğada olmayan şeyleri yaratıp, doğanın üstüne çıkmak gibi üç türlü yaklaşımın olduğunu belirtir. Birinci yaklaşımı yaratıcıya düşenin, doğal biçimlerin uygun örneklerinin olduğu gibi yansıtılması olduğunu; ikinci yaklaşımı doğayı nasıl düşündüğümüzün anlatımının yapılması; üçüncü ve son yaklaşımı ise denge, düzen, uyum, karşıtlık gibi doğada varsayılan ilkelerden yararlanılarak, doğada olmayana var etmeye çalışması olarak açıklar. Bu çalışmada ele aldığımız soyutlama, sanatçının doğanın birebir kopyasından kopması ve öze dönmesi ile oluşan durumu, biçime yansıtmasıdır. Soyutlama ile doğa en yalın haliyle betimlenir ve izleyiciye sunulur. Soyutlama Karacan' a göre (2008: 32), doğanın kopyası veya onun yinelenmesinden ziyade doğadan hareket eden, üretim sürecinin sonunda da yine doğaya gönderme yapan yepyeni bir bilgi biçimi; Atalay'a göre (2007: 102), doğada var olan ve varlığını sürdüren nesnelere ve bunlara ait bilgilerin düşünsel boyutta yeniden düzenlenerek biçimlendirilip yeni anlamlar yüklenmesi; Baudrillard' a göre ise (2010: 33), temsilin yapı bozumu, nesnenin parçalanmasıdır. Bu tanımlardan yola çıktığımızda soyutlamanın kaynağını doğadan aldığı, doğadaki formlarla ilgili bilgilerin, biçimlendirme etkinliğinde kullanıldığını görürüz. Arnheim (2007: 176), düşünce bir şeyimizin olması için düşünmenin içinde yaşadığımız dünyanın imgelerine dayandırılması gerektiğini, bu bütünsel bilişsel sürecin temel özelliği olarak bunun her düzeyinde soyutlama içermesi gerektiğini ifade eder. Doğadaki varlıklar, sanatçının düşüncesinde ve oluşturduğu biçimlerde dönüşüme uğrar. Sanatçı soyutlamayla elde ettiği yeni biçim ile imgelemindeki öze ulaşma çabasıdır. Bunun için doğanın gözler önüne serilen gerçekliğini değil de özde yer alan gerçekliğini konu edinir. Biçim olarak bunun karşılığı ise üretilen yeni formlardır. Yılmaz (2013: 31), nesnelere bize sunan duygusal özelliklerden başka, evrende duyularla kavranamayan duyuların üstünde bir özler dünyasının var olduğunu ve insanın duyularla sağladığı gerçekliğin ve görünüşün dışına çıkarak ancak bu öze ulaşabildiğini ifade eder.

Doğayı inceleyen ve bunu işleyen sanatçı, doğada-

ki formların ve biçimlerin dışında ve bunlara alternatif olabilecek yeni formlar ve biçimler yaratma çabası içine girer. Karayağmurlar (1993: 11-12), ontolojik açıdan, yapıtı taşıyan nesnelere, onun nesnel yanını oluşturduğunu fakat bu nesnelere şu ya da bu biçimde değil de yapıtı oluşturacak biçimde yan yana gelmelerinin onu oluşturan nesnelere uzaklaştırıp, yapıcı doğa olmayan, gerçekliğe katılmış yeni bir nesne yaptığını vurgular. Bu yeni nesne bulunmuş bir şeydir. Ele alınan şeyi yeni yapan, üretme sürecinde sanatçının geçirdiği düşünsel süreç ve bunu ifade ediş biçimidir. Çünkü o artık nesnel değil öznedir. Plehanov ve Freville (1974: 70), soyutlama ile yapılan sanatın herkesin anlayacağı bir dilden konuşmadığını, karanlık, yapmacık, anlaşılmasız, şifreli bir anlatımın (ifade) kullanıldığını belirtir. Soyutlama ile ele alınan şeyin doğada temsilinin olmaması onun anlaşılmasını zorlaştıran noktadır. Çünkü sanatçı ele aldığı şeyi, var olan, kabul gören kodlardan sıyrarak, yeni bir temsiliyet yaratmıştır. Doğaya eklenmesi istenilen bu temsiliyet hakkında ise en çok bilen yine sanatçının kendisidir.

Doğayı özümleme ve bunun ifade de yer bulma biçimi bilme ile şekillenir. Var olan her şey ile ilgili bilme etkinliğinin artması, bizi şeylerin keyfiliklerinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarmaya diğer bir deyişle soyutlamaya götürür. Gençaydın'a göre (1997: 203), soyut bir eser soyutlama yapılan nesnenin kendisinden daha çok şey içerir. Aynı zamanda Gençaydın, sanatın aslında görüntüsel bir gerçeğe, optik görüntüye bağlı kalarak gerçekçi olduğunu sananlar kadar bir de optik gerçeğin arkasında yatan gizleri keşfederek ve o gerçeği yakalayıp kendi gerçeğine varanların olduğunu ekler. İnsanın biçimlendirme etkinliğinde, doğadaki formlardan uzaklaşma davranışı, nedenleri farklı olsa da, hep var olmuştur. Atalay'a göre, (2007: 102), soyutlama sadece bir biçim bozma oyunu olmakla kalmayıp gerçeği sorgulayan, görünür gerçeklik içinde yeni gerçeklikler arayan ve bu gerçekliklere bireysel katılımlarla yeni görünüm ve anlamlar yükleyen bir eylemdir. Gerçeklik algısının toplumlara göre farklılık göstermesi ve bu arayışta bireysel farklılıkların devreye girmesi ifade biçimlerindeki farklılığı oluşturan temel noktalardan biridir. Hartmann (2010: 56), sanat yapıtının, bir bilgi türü olarak tinsel yaşamı kendi somutluğu içinde verdiğini ve bu durumun ise sanat eserine konum olarak ayrıcalık sağladığını ifade eder. Bu estetik nesnenin reel yönü sanatçının konuyu ele alış biçimi, kullandığı ifade dili ile ilişkilidir. Böylelikle sanatçının ürettiği nesne, kendi başına varlık gösterir ve doğaya dâhil olur. "Estetik algıda, algının objesi olan bir nesne, artık herhangi bir nesne olmaktan çıkarak, bir estetik nitelik elde eder" (Tunalı, 2012: 85). Bu nitelik sanatçının biçimlendirme etkinliğine biçimsel ve düşünsel olarak

katılımı ve sonuç olarak bunu bir ürüne dönüştürme çabasıyla gerçekleşir.

İlkel toplumlardan günümüze kadar kullanılan soyutlama, özün anlatılmasında kullanılan biçimsel dillerden biridir. Soyutlama konusunda, Worringer ve onun Soyutlama ve Özdeşleyim başlıklı tezi önemli bir yerde durur. Wilhelm Worringer (1985: 12), insanın ilk yaratmış olduğu sanatın soyut sanat olmasının nedenini, dış dünya olaylarının sürekli olarak değişmesi, gösterdiği belirsizlik ve ilkel budunlarda evren bilgisinin yetersizliği gibi nedenlerle ilişkilendirir. Buna ek olarak Worringer, bir nesneyi keyfiliklerinden ve görünüşteki tesadüfiliğinden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sınırlanacak bir huzur noktası bulmaya neden olduğunu ifade eder. Worringer ilkel toplumlarda ve gelişmiş doğu uygarlıklarında soyutlamanın bulunduğunu belirtirken, Grek ve batı uygarlıklarında ise özdeşleyimin bulunduğunu ileri sürer. Doğu ve ilkel uygarlıkların dünya karşısında duyduğu korkuyu, sanatlarında kullandıkları soyutlama içtepisini kullanarak elimine etmek istediklerini de belirtir. Tunalı ise (1980: 24-25), eğer uygar budunlar evren hakkındaki bilgisizliklerinden ötürü soyut sanata gitmiyorlarsa, onları soyut sanata götüren bir başka etken olması gerektiğini söyler. Bu etkeni Worringer'in, felsefi bir kavram olan "kendiliğinden şey" kavramında bulması ile ilişkilendirir. İnsan zekâsının, binlerce yıllık bir gelişmeyle rasyonalist bilginin bütün yolunu geçmesi sonucunda, bilmenin en son alinyazısı olarak "kendiliğinden şey" duygusunu yeniden uyandırdığını ifade eder.

Tunalı, Doğu ve ilkel uygarlıkların soyutlama içtepisini bilmeme ve korku ile açıklarken, Uygar insanın soyutu kullanmasını "kendiliğinde şey" olarak açıklar.

Uygar insanda tıpkı ilkel insan gibi, bu yitklikten, bu çaresizlikten kurtulmak için, kendi-başına mutlak varlığa ulaşmak isteyecektir. Bu istekle de tıpkı ilkel insan gibi, o da soyut sanata gidecektir. Soyut sanatta geometrik-yasal biçimler ona özlemini duyduğu "mutlak" ve "kendibaşına" varlığı sağlayacaktır. Böyle geometrik-yasal bir dünya empirik gerçeklik-dışında bulunan, düşünsel bir özler (essentia) dünyası olup, felsefenin daha Parmenides, Platon ve Aristoteles'den beri temellendirmeye çalıştığı bir metafizik varlık dünyasıdır. Soyut sanat, bu anlamda metafizik bir sanattır. Worringer'e göre, bu metafizik sanat, temelini insan doğasında, insanın psişik doğasında bulur. Bunun için insan bu psişik doğasıyla var olduğu sürece, soyut sanatta var olacaktır (Tunalı, 1980: 24-25).

Worringer'in ele aldığı diğer bir kavram olan özdeşleyim, öznenin kendi dışındaki varlık karşısında aldığı duygusal bir süreç olarak tanımlanır. Tunalı (2012: 12-

13), felsefesini, özellikle de estetik kuramını kendi ürettiği “özdeşleyim” kavramına dayandıran Alman düşünür Theodor Lipps’in (1851-1914), terime yüklediği anlam oldukça ses getirdiğini ifade etmiştir. Bir şeyi kavramak ya da bir başkasının düşünceleri ile duygulanımlarını anlamak için o şey ya da kişi ile duygudaşlık ya da duygudaşlık kurma durumu Lipps’in terime yüklediği anlamı bize açıkça verir. Ulaş ve Güçlü (2002), özdeşleyimi yalnızca sanat yapıtının değil başka öznelerin kavranmasında da aracılık eden bir tür duygudaş ya da duygudaş olma hali olarak tanımlar. Kişinin kendisini başka bir kişinin, bir şeyin yerine koyarak, onunla özdeşleşme durumu; kişinin kendini başka bir varlığın duyumsadıklarını duyumsamak için onun iç dünyasına yerleştirilmesi gibi cümlelerle özdeşleyim kavramını daha da açar. Sesigür ise (2011: 79), özdeşleyimi sanatçının mevcut nesnenin sınırlarının ötesine geçerken ve kendi varoluşunu ararken yaptığı sorgulamaların kesitiştiği yer, tinsel olarak kavrama ve yeniden yaratma olarak ifade eder. Özdeşleyim ile öznenin nesnelere içinde kavradığını ve yaşadığını; bu yaşanan şeyin ise nesnenin kendisinin değil, öznenin nesneye yüklediği anlam olduğunu ekler. Özdeşleyim ile ilgili diğer bir tanımda Şener tarafından yapılır. Şener (2010: 10), özdeşleyim kavramını, duygusal bir varlık olan insanın bu yapısıyla nesnelere ilişkide bulunması ve hayatı ile kurduğu bağdaki bazı nitelikleri nesnelere aktarması olarak tanımlar. Özdeşleyim, insanların nesnelere bir duygusal içinde yaşaması ve hayatın her alanında bir güzellik bulma olayıdır. Özdeşleyim sürecinde nesnelere kendimizde olan duygular yükleme ve bu duygular aracılığıyla kavrama, yaşama gözlemlenir.

Özdeşleyimin kavramsal içeriği bize sanatçı, sanat eseri ve sanatın tarihsel süreci hakkında bilgi sağlayıcı bir yapıyı sunar. Tunalı (2012: 12-13), sanatın anlamının psikolojik olarak temellendirilmesinin sadece Antikite’de değil bunun yanı sıra 18. yüzyılda özellikle Shaftesbury ve Hutcheson’da, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında Theodor Lipps’de de görebileceğimizi ifade eder. Bu dönemde psikolojinin egemen olduğu, bilgi teorisi, mantık, ahlak ve psikolojiye geri götürülmek istendiği gibi, estetik ve sanat felsefesinde de aynı yol tutularak psikolojik temellere oturtulmak istenmektedir. Kökleri Herder’e kadar giden özdeşleyim terimi, özellikle Vischer ve Lipps tarafından estetikte önemli bir yere konulmuş ve sanat yapıtı ile “güzel”in kavranmasında başat bir rol üstlenmiştir. Sanat yapıtı ve güzelin kavranmasının yanı sıra bu kavrama esnasında gerçekleşen etkinlikte duygusal etkinliğe giren kişinin ne kadar önemli olduğu, Theodor Lipps’in özdeşleyim kavramına yüklediği bu anlamla gözler önüne

serilmiştir. Özdeşleyim ile beraber kendimizde bulunan duyguların algılanan şeye yüklenmesi hem algılanan nesnenin hem de kendimizden duyulan hazın doruk noktasına ulaşmasına neden olmuştur.

Lipps’e göre, estetik haz, insanın kendi dışında bulunan bir obje’de kendi kendinden haz duymasıdır. Bu anlamda sanat yapıtı, kendi kendimizden, kendi etkinliğimizden haz duymamız için bir araçtır. Önemli olan, estetik obje, yani sanat yapıtı değildir, tersine, önemli olan, bizim etkinliğimiz, duygularımız ve duyduğumuz hazdır. Buna göre, estetik araştırmanın ağırlık merkezi, estetik obje’de değil de, estetik etkinlik ve duyguda bulunur (Tunalı, 2004: 48).

Bireyin özdeşleyimi algılama sürecine dâhil etmesi, kendisi aracılığıyla nesneyi tanımak istemesindedir. Bu olgunun psikolojik olarak ifade edilmesi de bundan kaynaklıdır diyebiliriz. İsmail Tunalı (1980: 24), Worringer’in özdeşleyim ile doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklama eğilimine girdiğini ifade eder. Şöyle ki, özdeşleyim içtepisi ile insan, kendi varlığının dışında şeylere yönelir, onların varlığında kendi duygularını ve kendi tinsel etkinliğini yaşar. Ancak, bunun gerçekleşebilmesi için öncelikle bir şeye ilgi duyulması, onunla etkileşim içine girilmesi yani diğer bir deyişle bağ kurulması gerekmektedir. Ancak böyle bir güvenlik ve sempati duygusu, insanı doğaya ve nesnelere dünyasına götürebilir. Böylelikle insan, doğada ilgi içine girdiği nesnelere, kendi duygu, tinsel aktivitesini yükler. Bireyin kendi dışındaki varlıklara duyduğu güvenle birlikte onları algılama, onlarla özdeşleşme gibi davranışlar gerçekleşir. Bunun gerçekleştiği yerde de, insan ile nesnelere arasında belli ve yeni bir ilgi biçimi kendini gösterir. Bu yeni ilgi biçimi “estetik ilgi” adını aldığı gibi, bu ilgi içinde ortaya çıkan ve yaşanan kendine özgü bir duygu da “estetik haz” adını alır. Özetle sanat yapıtının temelinde, insan ile doğa arasında kurulmuş olan özdeşleyim yani psikolojik bir ilişki bulunur. Bunların yanı sıra bireyin kendinde olan duyguları algıladığı nesneye yüklemesi sonucunda nesneye oluşan ruhsal-duygusal etkileşimde iki türlü özdeşleyim meydana gelir. İlki, insanın diğer insanlarla ya da nesnelere olan ilgisinden meydana gelen ruhsal-duygusal ortaklık fenomenidir. Bu tür özdeşleyim olgusunda bir insanı ya da bir nesneyi seyreden, onu algılayan süjenin algıladığı varlıkta, özdeşleyimlediği şey ile algıladığı şey arasında bir örtüşme meydana gelir. Burada bir uyum söz konusudur. İkinci tür özdeşleyimde ise algılanan şey ile özdeşleyimlenen şey arasında bir aralık bulunur. Örtüşme ve uyum söz konusu değildir. Worringer özdeşleyim esnasında ilkinde oluşan şeye estetik haz, ikincisinde oluşana ise acı der.

2- LOUISE BOURGEOIS'NİN ÇALIŞMALARI

Fransa'da doğmuş olan Loise Bourgeois, farklı sanat hareketlerinde yer alarak heykel, fotoğraf, gravür ve doküman gibi çeşitli disiplinlerde çalışmalar üretmiştir. Sabatini (2007: 1), Bourgeois'nın öncelikle Fransız Sürrealist Hareketi'ne sonrasında ise Soyut Ekspresyonizm'in yükselişine dahil olduğunu ifade eder. Bourgeois'nın Minimalizm ve Süreç Sanatı'nın uygulanmasını, sanat nesnesine odaklanmayan, ancak kendisine özgü bir hareket olan yaratıcı sürecin sahip olduğu anlam ve kavramsal güç ile yapılan bir yolculuk olarak tasarlandığını öngörmüştür. Cotter (2010: 1), Bourgeois'nın farklı alanlarda çalışmaları üretse de çoğunlukla organik formda ve cinsel açıdan açık, duygusal olarak agresif fakat esprili olan çalışmalarının baştan sona korkutucu bir dünyada beslenmeye ve korunmaya duyulan ihtiyaç ve insan vücudu üzerine merkezlenmiş bir dizi temaları içerdiğini ifade etmektedir.

Bourgeois, ürettiği çalışmaların genelinde konu olarak kendi yaşam öyküsünü ele almıştır. Özellikle çocukluk döneminde aile içinde yaşanan olaylar, Bourgeois'ı derinden etkilemiştir. Babası ve annesi arasındaki ilişki, kardeşleri ve onun ailede konumlandığı yer, bir dışavurum olarak çalışmalarında kendini göstermiştir. Donald Kuspit (1993: 330), Bourgeois'nın anne ve baba figürünü, "mitolojik ve şiirsel" bir boyuta taşıdığını, ileriki yaşlarında da çocukluk anılarının ve o dönemdeki duygusal bağlarının olumlu ve olumsuz etkilerini taşımaya devam ettiğini belirtir. Bourgeois vd. ise (1994: 48), Bourgeois için tavir ve hareketlerin, diğer kişi üzerinde bıraktığı izlerin büyük önem taşıdığını, formlarda insanların değil de ilişkilerin portresini aradığını ifade eder ve Bourgeois'nın şu sözleriyle bunları destekler: "Çocukluğum büyümünü, gizemini ve dramını hiç bir zaman kaybetmedi. Çalışmalarımın son elli yıllık sürecindeki tüm konularım, özünü çocukluğumdan aldım!" (Bourgeois vd., 1994: 48). Bourgeois'nın çocukluğunda yaşadığı travmalar, bir nevi dışavurum olarak çalışmalarında yerini almıştır. Alaca (2008: 2), Bourgeois'nın içinde bulunduğu ve bir türlü unutamadığı ruh halini, sanat yoluyla sorgulama, tanımlama, estetezme, çözümleme, yok etme ve anıtlştırma yöntemleri başta olmak üzere, baştan yaratma süreci olarak edim haline getirme olarak açıklar. Sanatçının bu edimdeki amacı; yaşadığı durumu, ürettiği çalışmalarla dışa vurarak izleyicinin de buna dahil olmasını istemesidir. Böylelikle yaşanan tüm iyi ya da kötü duygular ortaya çıkarılmış ve izleyici ile paylaşarak onların da buna ortak olması sağlanmıştır. Sabatini (2007: 3) Bourgeois'ın üretme nedenini, anne ve babasının arasındaki rahatsız

edici ilişki, güçlü duyguların getirdiği karmaşıklık gibi olaylar sonucunda yaşadığı özel acılarını ve takıntılarını aşmak istemesi gibi durumlarla ilişkilendirir. Bourgeois'nın çalışmalarının dikkate alınmasının ve hala "otobiyografik" olarak tanımlanmasının ana nedenin bu olduğunu ileri sürer. Aytekin ve Bahadır (2019: 51), biyografik ya da otobiyografik amaçla sunulan çalışmaların, benliğin geçmişini ortaya koymak amacı ile yapılan çalışmalar olduğunu; otobiyografik çalışmalarda benlik, geçmişin anlatımıyla ya da olayın içindeymiş gibi anlatılarak izleyici/okuyucu üstünde etki oluşturmaya çalışıldığını ifade eder. Bu çalışma ile izleyiciden kendini Bourgeois'nın yerine koyması, oluşturulan durumu içinde duyumsaması, onunla özdeşleşmesi beklenir. Dışardan bir göz olarak duruma dâhil olması gerçekleşir.

Bourgeois, ürettiği çalışmalarla geçmişine yüzleşme fırsatını bulmuştur. Mitcheson (2015: 32), Bourgeois'nın geçmişini ve bundan duyduğu endişesini araştırarak çalışmalarında kullandığını ve böylelikle çocukluk ilişkileri ile şekillendirilmiş bir benliği ortaya çıkarmaktan daha fazlasını yaptığını belirtir. Bu aktarım süreci ile Bourgeois'nın geçmişini oluşturan yaşantılarını kontrol altında tutan ve yeniden şekillendiren bir benlik yarattığını; yapıtlarının sadece onun ortaya çıkmasını ve anlaşılmasını değil, aynı zamanda kendini geliştirmesini ve dönüştürmesine yardımcı olduğunu vurgular. Tüm bunların daha açık görülebilmesi için Bourgeois'nın çalışmalarına bakmakta fayda vardır.

Sanatçının inceleyeceğimiz çalışmalarından ilki 1974 yılında yaptığı "Babanın Yok Edilişi" isimli (Görsel 1, Görsel 2) çalışmasıdır. Bu çalışmada kauçuk, alçı, kumaş gibi malzemeler kullanılmıştır ve üzerine kanı çağrıştırmaya için kırmızı ışık yansıtılmıştır. Sullivan (2016: 2), Bourgeois'nın babasını fiziksel olarak öldürmediyse de, cinayetin meydana geldiği yemek masasında bu deneyimi gerçekte sembolik olarak yaşadığını ifade eder. Sanatçı burada geçmişte babası ile ilgili yaşadığı duygusal dalgalanmaların acısını çıkararak bir hesaplaşmanın betimlemesini izleyiciye sunar ve onları da bu hesaplaşmanın tanığı diğer bir deyişle bir parçası konumuna sokar. Sullivan aynı zamanda, Bourgeois'nın bu kadar içsel hatıraları ve duyguları ortaya çıkaran çalışmasının, onun sanatsal sürecini de ortaya çıkardığını ekler. Wye (2017: 14), Bourgeois'nın sıkıcı ve kendini beğenen bir babayı tasvir ettiğini ve sonuç olarak ailesinin onu masanın üzerine çekip, parçalara ayırarak yemelerini hayal ettiğini ifade eder. Bourgeois için bu bir öfke ve adalet eylemidir; babanın yok edilmesini konu alan bu çalışma ile hem kendisine hem de diğer insanlara bu deneyimi yeniden yaşatmak istediğini aktarır. Sesigür (2011: 79), sanatçının özdeşlik

kurulan nesne aracılığı ile ereksel nesne, mevcut nesne aracılığı ile kendinden bir nesne yarattığını belirtir. Sanatçının yeniden yarattığı nesnenin ise tinsel bir canlılık kazanacağını vurgular.



Bourgeois'nın Babanın Yok Edilişi isimli çalışması, geçmişte babasına duyduğu farklı duygu ve düşüncelere ışık tutar. Sullivan (2016: 4), bu çalışmanın bize, kadın ve erkek, zevk ve acı, tiksinti ve arzu gibi çeşitli dualizmler arasındaki güçlü bir gerilimi sunduğunu ifade eder. Geçmişten bugüne hissedilen duyguların birikimi ve şiddeti ile gerçekleştirilen babanın bedeninin parçalanması herkese açık bir biçimde düzenlenen tören ile izleyiciye sunulmuştur. "İzleyici, Bourgeois'nın yapıtlarıyla yönlendirilir. Genellikle iç içe geçmiş deneyimler olarak görünen, yüzleşmenin, kaygı ve çekicilik arasında bir zihin durumuna dönüşmesi böylelikle gözler önüne serilir" (Burge, 2005: 16).



Görsel 2. Louise Bourgeois, Babanın Yok Edilişi, 1974, Karışık Teknik, Enstelasyon..

Bourgeois'nın babasının ölümü gerçekleşmiş, çalışmanın biçimselliğinin yanı sıra oluşturulan hava ile yaşanan durumun şiddeti ve vahameti izleyiciye sunulmuştur. Sánchez-Guzmán (2012: 157), Louise Bourgeois'nın, Babanın Yok Edilişi isimli çalışmasında babanın, totem gibi yani eşlik edilebilecek, kaprisleri tatmin edilebilecek ve üstünlüğü tanınması gereken, dokunulmaz bir figür olduğunu ve onu öldürmenin ya da yemenin yasak olduğunu ifade eder. Kabile, toteminden korunmayı ve saygı duyul-

masını bekler. Aynı zamanda Freud'un totem isimli çalışmasındaki hayvanını öldürmek zorunda kaldıkları durumlarda, bunu bir mazeret ve sona erme törenleri ritüelini gözlemleyerek yaptıklarına değinir.

Bourgeois'nın inceleyeceğimiz bir diğer çalışması İsimsiz (Ayaklı) (Görsel 3) adlı çalışmasıdır. Bu çalışma, 1989 yılında, pembe su mermerinden, yontu tekniği kullanılarak yapılmıştır. Washington Corcoration Sanat Galerisi'nin koleksiyonunda bulunan bu çalışma, küre, tek bacak ve amorf bir şekilde bırakılmış bir kaidenin olduğu üç parçadan oluşur. Kaideyi çevreleyecek şekilde devam eden 'Do you Love me?' yazısı bulunmaktadır. Bourgeois'nın çalışmalarına sıklıkla konu olan aile yaşamı ve ailedeki konumu bu çalışmasında da açıkça görülür. Sanatçı bu çalışması ile sıkıştığı dünyadan çıkmak isteyen ya da kurtulmak isteyen bir çocuğu ya da doğum anını da çağrıştıran bir durumu temsil ettiği söylenebilir.



Görsel 3. Louise Bourgeois, İsimsiz (Ayaklı), 1989, Heykel, Yontu. Washington Corcoration Sanat Galerisi koleksiyonu

Çocuk ve ebeveyn arasındaki ilişkiyi vurguladığı İsimsiz (Ayaklı) isimli çalışmaya, aynı derecede kız kardeşi ve erkek kardeşi arasında mutsuz bir şekilde sıkışan ortanca çocuk olma ve böyle ailelerde yaşanan çatışmalar, esin kaynağı olmuştur. 'Do you Love me ?' yazısı bu kaidenin etrafında tekrarlayarak yer alır ve bu konunun durumundaki belirsizlik, heykeldeki belirsizliğe katkı sağlar. Yazının bir çember şeklinde devam etmesi yani devamlılık göstermesi, sürekli sorulan fakat yanıtının ne olduğunun bilinmediği bir durum ile ilişkilendirilebilir. Louise Bourgeois'nın bu yapıtta, ailede ortanca çocuk olması ve bunun üzerinde oluşturduğu baskıyı yansıttığı görülmektedir. Kaide görevi gören parçanın amorf ve dokulu bir şekilde biçimlendirilmesi ile bizde rahatsızlık hissini uyandırır. Çalışmada birbirine tamamen zıt formları, biçimleri ve yüzeyleri bir arada görebiliriz. Bunların bir arada kul-

lanılması bir gerilim yaratmakta, birbirinin anlamlarını kuvvetlendirmektedir. Aynı zamanda verilmek istenilen duygunun şiddetini arttırmaktadır. “Öznenin duygularını nesne üzerinden yaşaması özdeşlik kurması anlamına gelir. Nesnelere bu şekilde özdeşlik ilgisi kurmaya özdeşleyim olayı denir” (Sesigür, 2011: 79). Bourgeois bu çalışmada oluşturduğu biçimsel form ile geçmiş yaşantısında var olan yaşantısı arasında özdeşlik kurmuştur.

Bourgeois’ın son olarak inceleyeceğimiz çalışması, 1961 yılında ilk örneklerini yaptığı, mimari özelliklere sahip olan “Hücre” isimli çalışmasıdır. Sanat hayatının son dönemlerine kadar ele aldığı ve bir seri halinde yaptığı bu çalışmalarda çelik tel örgü yardımıyla mekâna dönüştürülen ve bu alanın içinde farklı materyallerden oluşan yerleştirmeleri görürüz. Wye (2017: 39), bu çalışmaların, Bourgeois’ın kitapları, eski posterleri, fotoğrafları, her dönemden heykeller ve sonunda sanat eserlerine dönüştürülen birçok kişisel eşyası ile oluşturulduğunu ifade eder. Kullanılan tel örgü mekânın içinde oluşturulan yerleştirmeyi görmemizi sağlarken aynı zamanda bu alandan dışarıya çıkmayı ya da bu alana girişi engelleyen bir sınırı oluşturur. Burada özel bir alan oluşturma isteği gözden kaçmaz. Wye’e göre (2017: 39), Bourgeois’ın, sınırlı mimari alan olan Hücre çalışmaları, düşüncelerini ve duygularını izole etmek ve onlarla uğraşmak için bir araçtır. Burada Bourgeois’ın yaşantılarına ait izleri bulabilir ve onlara dahil olabiliriz. “Bourgeois’ın Hücrelerinin her biri farklıdır, bazıları şiddeti akla getirirken, bazıları ise ıssız terk edilmiş ya da anılarla dolu fakat garip bir şekilde unutulmayan kavramları akla getirir” (Wye, 2017: 39).

Louise Bourgeois, 1990-1993 tarihleri arasında yaptığı Hücre (Choisy) isimli çalışmasında (Görsel 4), tel örgü, ev maketi, giyotin gibi malzemeler kullanılarak bir oda, mekân ya da hücre oluşturulmak istenmiştir. Çalışmanın diğer ismi Choisy, Bourgeois’ın çocukluğunun geçtiği yerdur. Aynı zamanda Choisy, Bourgeois’ın geçmişinin de temsilidir diyebiliriz.



Görsel 4. Louise Bourgeois, Hücre (Choisy), 1990-1993, Karışık Teknik, Enstelasyon. Courtesy Ydessa Hendeles Sanat Vakfı Koleksiyonu

Bourgeois’ın çalışmasında yer alan ve geçmişi ortaçağa kadar uzanan giyotin, özellikle acısız ve ani bir ölümü gerçekleştirdiği için meydanlarda idam için kullanılırdı. Farklı materyallerle hücreye dönüştürülen, içine bir ev maketinin yerleştirildiği ve ön tarafa giyotin yerleştirilen çalışma Bourgeois’ın küçüklüğünde yaşadığı evin ve bunu çevreleyen tehlike, rahatsızlık hissi, sıkışma, mahkûm olma gibi kavramların temsilidir. “Havada duran giyotin, Bourgeois’ın kendi yıllarını hatırlatan dramatik bir çığlık olarak yorumlanabilir, ancak izleyiciler, sanatçının bir yaşından altı yaşına gelene kadar bu evde yaşadığını bilmeden, bu sahneye kendi buldukları koşullar çerçevesinde karşılık verebilirler” (Wye, 2017: 39). Evin giyotinle parçalanması ya da yok olması ile sanatçının bilinçaltında yatan geçmişe dair anılarla yüzleşmesi, bu yüzleşmenin sergilenip izleyiciyle paylaşılması gerçekleşir. “Potts, Louise Bourgeois’ın heykelsel yüzleşmeleri ile bir tür varoluşsal çatışmada izleyicinin nasıl konumlandırıldığını gösterir” (Burge, 2005: 16). Bu çalışmada Bourgeois’ın tüm acılarından ani ve hızlı bir şekilde kurtulma isteğinin yattığını söyleyebiliriz. Sabatini (2007: 3), sanatçının Choisy enstelasyonu ile üzerine giyotin koyduğu çocukluk evinin tam olarak röprodüksiyonunu anlattığını; kaygı, yabancılaşma, reddetme, sevgi, kimlik arayışı, cinsiyet, ölüm ve hepsinden önemlisi insan ilişkileri, iletişim ve acı çekme gibi evrensel temaları işlediğini ifade etmektedir. “Potts, Bourgeois’ın Hücrelerinde, izleyici eserle bire bir karşılaşma, bir direniş ve bir tür varoluşsal yüzleşme yaşadığını öne sürer” (Burge, 2005: 156). Louise Bourgeois, çocukluk dönemi aile ilişkileri ve bunun hayatında yarattığı etkileri çalışmalarında işlemektedir. Sanatçı bu dışavurumda izleyici ile arasında bir bağ kurmakta ve geçmiş yaşantılarını izleyiciler ile paylaşmaktadır. Dahası Bourgeois, geçmişte sadece izlediği ve hiçbir müdahalede bulunamadığı yaşantılarını, çalışmalarında işleyerek ifade etme şansı bulmaktadır.

SONUÇ

Görünür dünya karşısında insan, varlık göstermek ister. Bunu oluşturduğu tinsel dünyanın aktarımı ile gerçekleştirir. Bu aktarım sanatın farklı disiplinleri aracılığı ile biçimselliğe dökülerek doğaya eklenir. İnsanın sanat yapma eylemi ve bu eyleme girişme nedenleri birçok yönden değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmelerde modern estetiğin bakış açısı olan soyutlama ve özdeşleyim önemli bir yer tutmaktadır. Öznenen yola çıktığı için soyutlama ve özdeşleyim kavramları, sanat olgusuna psikolojik yönden bakmamıza yardımcı olur. Bu kavramlar bizim dışımızda varlık gösteren şeylerle girdiğimiz süreci, oluşan psikolojik durumu algılamamızda bize yol gösterici bir görev üstlenmektedir.

Özdeşleşim ile öznenin nesneyi algılamada, kendinde bulunan duyguları nesneye aktarmada ve sonuç olarak oluşan durumlarda kişinin kendinden haz alması ya da acı duyması görülmektedir. Soyutlama da ise ifadenin aracı olan biçimdeki değişiklik, doğanın gerçeklerinden önce öznenin gerçekliğinin anlatımı ve öznenin doğa karşısında varlığını göstermesidir. Doğanın gerçekliğine yeni gerçeklik ekleyen sanatçı, bunu kendi göstergelerini oluşturarak yapar. Oluşturulan bu göstergeler birçok yöntemin yanı sıra soyutlama ve özdeşleşim kavramları ile de açıklanır.

Louise Bourgeois otobiyografisini, ürettiği çalışmalar ile izleyiciye sunar. Bu çalışmalar aracılığıyla Bourgeois, bilinçaltına ittiği yaşantılarını ve bu yaşantılarının ne gibi etkiler yarattığını ortaya çıkarır. Babanın Yok Edilişi, Hücre (Choisy) ve İsimli (Ayaklı) gibi çalışmalar bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bu çalışmalarla bilinçaltına atılan yaşantılar, sanat aracılığıyla biçimselliğe kavuşarak, gerçek dünyaya bir daha kaybolmamak üzere eklenir. Bourgeois'nın tinsel dünyasını oluşturan gerçeklik, görünür dünyaya dâhil olur.

KAYNAKÇA

Aksoy, Ö. (2010). *Biçimlendirme*. İstanbul: Yem Yayınları.

Alaca, I. V. (2008), Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(3), 1-16.

Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Öğdül, İstanbul: Metis Yayınları.

Atalay, R. (2007). Brancusi'nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama. *Anadolu Sanat Dergisi*, 18, 101-106.

Aytekin C. A. ve Bahadır A. (2019). Postmodern Sanatta Yaşam Hakkında Bilinenlerin Yapıbozuma Uğratılması ve Yeniden Kurma Olarak Otobiyografi. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art (JIJA)*, 4 (7), 45-61.

Burge, C. M. (2005). *Disagreeable objects: the sculptural strategies of Louise Bourgeois* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Londra: London Üniversitesi.

Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik*, çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.

Gençaydın Z. (1997). Soyut Sanat Düşündürür. *Art Décor Dergisi*, 4 (38), 203-207.

Hartmann, N. (2010). Ontolojinin Işığında Bilgi, çev. Harun Tepe, Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Hegel, G.W.F. (2003). *Tarihte Akıl*, çev. Önay Sözer. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Karacan, N. (2008), "Heykel Sanatında Çağdaş Kavramlar" Söyleşileri,

Karayağmurlar, B. (1993). Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bourgeois, L. vd. (1994). The Locus of Memory, Works 1982-1993: Exhibition. Brooklyn Museum.

Kuspit, D. (1993), *The New Subjectivism: Art in the 1980's*. New York: Da Capo Press,

May, R. (2001). *Yaratma Cesareti*, ç. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları.

Mitcheson, K. (2015). Louise Bourgeois' Technologies of the Self. *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 2(1), 31-49.

Plehanov, G. ve Freville, J. (1974). *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*, çev. Asım Bezirci. İstanbul: May Yayıncılık.

Sabatini, F. (2007). Louise Bourgeois: an Existentialist Act of Self-Perception. *Nebula*, 4(4), 1-11.

Sánchez-Guzmán, E. S. (2012). How to Read the Louise Bourgeois'work from The Performativity?. Review of Artistic Education, (03+ 04), 152-161.

Sesigür, A. (2011). *Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Sullivan, S. N. (2016). I am Louise's Inflamed Sense of Rejection: A Psychoanalytic Exploration of Louise Bourgeois' The Destruction of the Father. Yayınlanmamış Doktora Tezi. ABD, Ohio: Kent State Üniversitesi.

Şener, Ş. (2010). *20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tunalı, İ. (1980). Soyut Sanat Üzerine Psikolojik Bir Temellendirme. *Sanat Çevresi Dergisi*, 26, 24-25.

Tunalı, İ. (2004). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İ. (2012). Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer'in Üslup Analizi. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi*, (19), 11-20.

Ulaş, S. E. ve Güçlü, A. B. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wye, D. (2017). *Louise Bourgeois: An Unfolding Portrait: Prints, Books, and the Creative Process*. New York: Museum of Modern Art.

Yılmaz, B. (2013). 'Belirsizlik' Kavramı ile Soyut Sanat İlişkisi Üzerine Görsel Çözümlenmeler. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Çalışması. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

Cotter, H. (2010). Louise Bourgeois, Influential Sculptor, Dies at 98. The New York Times, 31.https://www.krakowwitkingallery.com/stuff/contentmgr/files/1/2e-18e21bb98e9ae7ce7e900466d3f57d/document/bourgeois_nytimes_obit_05_31_15.pdf, Erişim Tarihi: 05.10.2019.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Louise Bourgeois, 1974, Babanın Yok Edilişi, Enstelasyon <https://louise-bourgeois.tumblr.com/post/101728331938/destruction-of-the-father-1974-louise>, Erişim Tarihi: 05.10.2019.

Görsel 2, Louise Bourgeois, 1974, Babanın Yok Edilişi, Enstelasyon, <https://louise-bourgeois.tumblr.com/post/101728331938/destruction-of-the-father-1974-louise>, Erişim Tarihi: 05.10.2019.

Görsel 3. Louise Bourgeois, 1989, İsimli (Ayak ile), Yontu, Pembe su mermeri, https://www.google.com/imgres?imgurl=https://i.pinimg.com/originals/9d/53/e6/9d53e6a1acdd184a19491fdedb7c3955.jpg&imgrefurl=https://www.pinterest.com/pin/522558362987079338/&h=1000&w=1427&tbnid=5bK9Fhid2YWYvM&tbnh=188&tbnw=268&usq=K_eJ4jkZEP_hzG2OGBpxQGieohC8M=&hl=tr&docid=T9lothXTepRJKM , Erişim Tarihi: 05.10.2019.

Görsel 4. Louise Bourgeois, Hücre (Choisy), 1990-93, karışık teknik, <https://www.wsws.org/en/articles/2009/01/bour-j14.html> , Erişim Tarihi: 09.10.2019.

DOĞAL BOYAMACILIK KAPSAMINDA ALTIN OTU (*HELICHRYSUM ARENARIUM*) İLE YÜNLÜ KUMAŞLARIN BOYANMASI

DYEING OF WOOLEN FABRICS WITH *HELICHRYSUM ARENARIUM* IN SCOPE OF NATURAL DYEING

Dr. Fazlıhan YILMAZ

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
fazlihan.yilmaz@atauni.edu.tr
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-2278-163X>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Yılmaz, F. (2020). Doğal Boyamacılık Kapsamında Altın Otu (*Helichrysum Arenarium*) ile Yünlü Kumaşların Boyanması. *Sanat Dergisi*, (35), 102-108.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Doğal boyamacılık tarihi oldukça eski zamanlara dayanmaktadır. Belli bir dönemde popüleritesini kaybetse de günümüzde çevreci yaklaşımlarla birlikte yeniden adından söz edilir hale gelmiştir. Yapılan bu çalışmada doğal boyar madde kaynağı olarak altın otu kullanılmıştır. Altın otu boyama işlemlerinde kullanılmadan önce öğütücü yardımıyla öğütülmüş ve daha sonra boyama işlemlerinde bu kısım kullanılmıştır. Boyama denemelerinde flotte oranı 1:70 olarak seçilmiştir. Ayrıca kumaş ağırlığıyla orantılı olarak 1:1 ve 1:3 oranında bitkisel kaynak kullanılarak boyama denemeleri gerçekleştirilmiştir. Boyama işlemi tamamlandıktan sonra boyanmış olan yünlü kumaş numuneleri 70°C'de aslı yıkama işlemine tabii tutulmuştur. Yıkamış olan kumaş numuneleri oda sıcaklığında kurutulduktan sonra spektrofotometre yardımıyla renk değerleri ölçülmüştür. Ayrıca boyanmış olan yünlü kumaş numunelerinin ışık ve yıkama haslığı testleri de gerçekleştirilmiştir. Altın otu ile farklı mordan maddeleri kullanılarak yünlü kumaşlarda kahverengi ve sarı tonları elde edilmiştir. Haslık testleri sonucunda da altın otunun yünlü kumaşların renklendirilme işlemlerinde kullanılabileceği tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Altın Otu, Yün, Doğal Boyamacılık, Haslık, Renk.

Abstract

The history of natural dyeing dates back to very old times. Although it has lost its popularity in a certain period, it has become popular again with environmentalist approaches. In this study, *Helichrysum arenarium* was used as a natural dye source. Before the *Helichrysum arenarium* was used in dyeing processes, it was ground with the help of a grinder and then this part was used in dyeing processes. In the dyeing process, the liquor ratio was chosen as 1:70. In addition, dyeing experiments were carried out using a plant source in the ratio of 1:1 and 1:3 in proportion to the weight of the fabric. After the dyeing process was completed, the woolen fabric samples were subjected to the main washing process at 70 °C. After the washed fabric samples were dried at room temperature, color values were measured with a spectrophotometer. In addition, light and washing fastness tests of dyed woolen fabric samples were carried out. Brown and yellow tones were obtained on woolen fabrics using different mordant materials with *Helichrysum arenarium*. As a result of fastness tests, it has been determined that *Helichrysum arenarium* can be used for coloring woolen fabrics.

Keywords: *Helichrysum Arenarium*, Wool, Natural Dyeing, Fastness, Color.

GİRİŞ

Çeşitli bitkisel kaynakların boyamada kullanılması peyce eski tarihlere dayanmasına rağmen günümüzde ortaya çıkan yeni gelişmelerle beraber doğal boyamacılığın tekrar gündeme geldiği görülmektedir (Yılmaz ve Bahtiyari, 2017: 62). Doğal boyarmaddelerin kullanımı, iplik eğirme yöntemlerinin öğrenilmesi ve dokumanın başlamasıyla paralellik göstermektedir. Antik dünyada tekstil ürünlerinin boyanmasının, neredeyse dokuma tarihi kadar eskiye dayandığı tahmin edilmektedir (Ercivan, 2018: 547). Binlerce yıldır doğal boyamacılık, kumaş yüzeylerini süslemede kullanılmaktadır. Kullanılan bu boyarmaddelerin öncelikli olarak bitki, böcek ve hayvansal renklendiricilerden elde edildiği bilinmektedir (Sunerli ve Çakır Aydın, 2019: 196).

Bitkisel boyamacılık bitkilerin kök, gövde, yaprak ve çiçeklerinin sahip olduğu boyarmaddelerden faydalanılarak yapılan boyamacılık işlemidir. Bu boyama işlemi nerdeyse insanlık tarihi kadar eski olup, tarih boyunca farklı bitkisel kaynaklar farklı şekillerde kullanılarak boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Anadolu'da da farklı bitkiler kullanılarak bitkisel boyacılık yardımıyla halı ve kilim boyacılığı yapılmıştır (Kadioğlu, Şin ve Kınalı, 2019: 7). Yün boyamacılığında genellikle sentetik boyarmaddeler kullanılmaktadır. Ancak kimyasal maddelerin insanlar üzerindeki olumsuz etkileri bilinmektedir. Bu bağlamda sentetik boyarmaddelerin toksik etkileri, su kirliliğine neden olmaları ve birçok zararlı etkisi bulunmaktadır (Yılmaz, Koçak, Özgeriş, Şapçı Selamoğlu, Vural, Benli ve Bahtiyari, 2019: 1; Menegazzo, Giacomini ve Barros, 2020: 271). Günümüzde çevre dostu tekstiller konusu git gide artan bir önem kazanmaktadır. Toksik olmayan, kolay ve güvenli bir şekilde elde edilebilen doğal boyarmadde kaynakları bu bağlamda, sentetik boyarmaddelelere kıyasla iyi bir alternatiftir (Elibüyük, Yıldırım, Koptur Tasan, Yumru, Çörekioğlu ve Oktav Bulut, 2019: 28). Bu kapsamda doğal boyarmaddeler tekstil boyamacılığında alternatif bir ilgi alanı haline gelmiştir (Silva, Fiaschitello, Queiroz, Freeman, Costa, Leo, Montemor ve Costa, 2020: 1). Günümüzde doğal boya uygulamaları bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile kimya, fizik, biyoloji, biyoteknoloji, elektrik-elektronik gibi farklı farklı bilim dalları arasındaki disiplinlerarası çalışmaların bir sonucu olarak, bilinen geleneksel uygulamaların çok ilerisine geçmiştir (İşmal, 2019: 41).

Anadolu, pek çok bitkinin yaşama imkanı bulduğu, elverişli toprakları içinde barındıran önemli bir jeopolitik konuma sahiptir. Bu topraklarda yetiştirilen bitkiler yaşama dair her alanda değerlendirilmiş olup bunlardan biri de doğal boyamacılıktır (Kaynar, Tonus ve Uçar Özmen, 2019: 1579). Bu bağlamda yapılan bu çalışmada yünlülük

maşların renklendirilmesi işleminde doğal boyarmadde kaynağı olarak altın otu kullanılmıştır.

Altın otu latince "*Helichrysum Arenarium*" şeklinde adlandırılır. Altın otu Avrupa kökenli bir bitki olmasına rağmen daha çok Anadolu'da bilinir. Birçok farklı kültür ve halk tarafından şifa amaçlı kullanılmıştır (Ermişler, 2017: 5). Altın otu altın sarısı renginden dolayı bu isimle anılmaktadır. 50-60 cm'ye kadar uzayabilen ve sarı renkte çiçekler açan otsu bir bitkidir. Halk arasında değişik isimlerle de anılır: Altın çiçek, güneş çiçeği, ölmez çiçek, arı çiçeği vb. dir. Ülkemizde Doğu Anadolu'da yetişir. Daha çok kayalık alanları seven altın otu çok yıllık otsu bir bitkidir. Altın otu iklim seçici özelliği olmadığı için her dönemde taze olarak temin edilmektedir (Şen ve Kalaycı, 2016: 226-227).

MATERYAL METOD

Materyal

Çalışma kapsamında boyama işlemine hazır %100 yünlü dokuma kumaş kullanılmıştır. Bu yünlü kumaşa ait özellikler Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1. Boyama işleminde kullanılan yünlü kumaşa ait özellikler

Gramaj (g/m ²)		160
Elyaf Cinsi		%100 Yün
İplik Numarası (Nm)	Atkı	45
	Çözgü	45
Örgü Tipi		2/1 Dimi

Boyama işlemlerinde bitkisel boyarmadde kaynağı olarak altın otu kullanılmıştır. Altın otu kuru halde tedarik edildikten sonra sap kısmından ayrılmış ve öğütücü yardımıyla öğütülmüştür. Öğütülmüş olan bu altın otu herhangi bir ön işlem görmeden direkt olarak boyama denemelerinde kullanılmıştır. Bitkisel boyarmadde öğütme işlemi ait görsel Şekil 2'de sunulmuştur.



Çalışma kapsamında mordansız boyama denemelerine ek olarak 5 farklı mordan maddesi de kullanılarak boyama işlemleri gerçekleştirilmiştir. Bu mordan maddeleri sırasıyla Bakır II Sülfat ($\text{CuSO}_4 \cdot 5\text{H}_2\text{O}$), Kalay II Klorür ($\text{SnCl}_2 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), Demir II Sülfat ($\text{FeSO}_4 \cdot 7\text{H}_2\text{O}$), Çinko Klorür (ZnCl_2), Potasyum Alüminyum Sülfat ($\text{KAISO}_4 \cdot 10\text{H}_2\text{O}$) (Şap)'tır. Bu mordan maddeleri Şekil 2'de sunulmuştur.



Metod

Boyama işlemine geçilmeden önce yünlü kumaş numuneleri 2 gr olarak kesilmiş ve bütün boyama denemelerinde bu kumaş numuneleri kullanılmıştır. Boyama işleminde flotte oranı 1:70 olarak ayarlanmış ve mordan maddesi konsantrasyonu ise %4 olarak seçilmiştir (Şap hariç). Şap mordan maddesi ise kumaş ağırlığıyla orantılı olarak %15 oranında kullanılmıştır. Bitkisel boyarmadde kaynağı ise yine kumaş ağırlığıyla orantılı olarak 1:1 ve 1:3 oranında seçilmiştir. Boyama işleminde birlikte mordanlama yöntemi kullanılmıştır. Yani kumaş, bitkisel boyarmadde kaynağı ve eğer kullanılacaksa mordan maddesi hep birlikte boyama banyosuna eklenerek boyama işlemine geçilmiştir.

Çalışma kapsamında yapılan bütün boyama denemeleri Termal marka numune boyama makinesi yardımıyla yapılmıştır. Bu makineye ait görseller Şekil 3'de sunulmuştur. Boyama işlemine 30 °C'de başlanılmıştır ve bu sıcaklıkta 15 dakika boyunca işlem gerçekleştirilmiştir. Daha sonrasında 35 dakikada 100 °C çıkılmıştır ve bu sıcaklıkta 70 dakika boyunca boyama işlemi gerçekleştirilmiştir. Boyama işlemi tamamlandıktan sonra ilk başta boyanmış olan kumaş numunesi 3 dakikalık bir ön durulama işlemi görmüştür. Daha sonrasında 5 dakika 70

°C'de asil yıkama işlemi gören boyalı kumaş numunesi bunu takip eden 1 dakikalık bir son durulama adımından sonra kurutma işlemine hazır hale gelmiştir. Altın otu ile boyanmış kumaş numuneleri yıkama işleminden sonra oda sıcaklığında kurumaya bırakılmıştır. Kuruma işlemi tamamlandıktan sonra boyanmış olan kumaş numuneleri istenilen ölçümleri yapılmak üzere hazır hale gelmiştir.

Dış Görünüm



İç Görünüm



Şekil 3. Numune Boyama Makinesi

Altın otu kullanılarak boyanmış yünlü kumaş numunelerinin CIELAB (L^* , a^* , b^* , C^* ve h°) ve K/S (renk verimliliği) değerleri spektrofotometre yardımıyla ölçülmüştür. Ayrıca boyanmış olan yünlü kumaş numunelerinin ışık (ISO 105-B02 standardına göre (mavi skala)) ve yıkama (ISO 105-C10 standardına göre (gri skala)) haslığı testleri de gerçekleştirilmiştir. Buna ek olarak elde edilen renklerin fotoğrafları ilgili bölümde sunulmuştur.

BULGULAR-TARTIŞMA

Yapılan çalışmada yünlü kumaşların renklendirilmesi işleminde bitkisel boyarmadde kaynağı olarak altın otu seçilmiştir. Altın otu ile renklendirilmiş olan kumaş numunelerinin spektrofotometre yardımıyla CIE $L^*a^*b^* - C^*h^\circ$ değerleri ve renk verimliliği (K/S) değerleri ölçülmüştür. Ayrıca yine renklendirilmiş olan yünlü kumaş numunelerinin ışık ve yıkama haslığı testleri yapılarak tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 2. Yünlü kumaş numunelerinin altın otu ile boyanması sonucu elde edilen numunelerin CIELAB (L*, a*, b*, C*ve h°) ve K/S değerleri

Boyama Konsantrasyonu	CIE L*a*b* (D65)						
	Mordan tipi	K/S	L*	a*	b*	C*	h°
1:1	Mordansız	12,5	62,85	5,48	33,12	33,57	80,61
1:3	Mordansız	19,5	58,28	8,28	36,88	37,8	77,35
1:1	Bakır II Sülfat	21,53	46,81	8,04	35,37	36,28	77,19
	Kalay II Klorür	22,16	68,82	10,37	61,6	62,46	80,44
	Demir II Sülfat	13,77	61,7	5,45	36,37	36,77	81,48
	Çinko Klorür	16,68	61,24	5,72	40,42	40,82	81,95
	Şap	18,62	68,27	4,78	51,18	51,4	84,67
1:3	Bakır II Sülfat	21,95	47,52	8,7	38,17	39,15	77,17
	Kalay II Klorür	23,89	59,76	12,4	54,72	56,11	77,23
	Demir II Sülfat	18,17	58,89	6,86	37,33	37,96	79,59
	Çinko Klorür	19,17	58,47	7,41	38,67	39,37	79,15
	Şap	23,4	59,33	7,98	46,55	47,23	80,27

Tablo 2'deki L* değerleri incelendiğinde, en büyük L* değeri 68,82 olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değer 1:1 boyama konsantrasyonunda kalay II klorür mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama deneyinde elde edilmiştir. En küçük değer ise 46,81 olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu değere ise 1:1 boyama konsantrasyonunda bakır II sülfat mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama işleminde ulaşılmıştır. Mordan maddesi kullanılmadan yapılan boyama denemeleri incelendiğinde 1:1 boyama konsantrasyonunda yapılan boyama denemesinde L* değeri 62,85 olarak tespit edilirken, yine mordan maddesi kullanılmadan 1:3 boyama konsantrasyonunda yapılan

boyama işleminde L* değeri 58,28 olarak bulunmuştur. Genel olarak L* değerleri incelendiğinde, boyama konsantrasyonu arttığında L* değerlerinde bir düşüş meydana gelmiştir.

Tablo 2'deki K/S (renk verimliliği) değerleri incelendiğinde, en büyük değer 23,89 olduğu tespit edilirken, en küçük değer ise 12,5 olduğu gözlemlenmiştir. En büyük değere 1:3 boyama konsantrasyonunda kalay II klorür mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama denemesinde ulaşılmıştır. En küçük değer ise 1:1 boyama konsantrasyonunda mordan maddesi kullanılmadan yapılan boyama işleminde tespit edilmiştir. Yine mordan

maddesi kullanılmadan 1:3 boyama konsantrasyonunda yapılan boyama denemesi incelendiğinde ise K/S değeri 19,5 olarak karşımıza çıkmaktadır. İstisnasız olarak bütün boyama denemelerinde boyama konsantrasyonu arttıkça K/S (renk verimliliği) değerleri artmaktadır.

Tablo 3. Altın otu kullanılarak boyanmış olan yünlü kumaş numunelerinde açığa çıkan renkler

1:1	 Mordansız	 Bakır II Sülfat	 Kalay II Klorür	 Demir II Sülfat	 Çinko Klorür	 Potasyum Alüminyum Sülfat (Şap)
1:3	 Mordansız	 Bakır II Sülfat	 Kalay II Klorür	 Demir II Sülfat	 Çinko Klorür	 Potasyum Alüminyum Sülfat (Şap)

Tablo 3 incelendiğinde, altın otu kullanılarak yapılan boyama işlemlerinde sarı tonları ve kahverengi tonlarının elde edildiği tespit edilmiştir. Örneğin 1:1 boyama konsantrasyonu kalay II klorür mordan maddesi ile yapılan boyama denemesinde $a^*=10,37$, $b^*=61,6$ ve $h^\circ=80,44$ olup, renk sarı olarak tespit edilmiştir. 1:3 boyama konsantrasyonunda demir II sülfat mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama denemesinde $a^*=6,86$, $b^*=37,33$ ve $h^\circ=79,59$ olup, renk kahverengi olarak algılanmaktadır. Yine 1:3 boyama konsantrasyonunda mordan maddesi kullanılmadan yapılan boyama işleminde $h^\circ=77,35$, $a^*=8,28$ ve $b^*=36,88$ dir. Bu boyama denemesinde ise renk açık kahverengi olarak gözlemlenmiştir.

Tablo 4. Yünlü kumaşın altın otu kullanılarak boyanmış numunelerinin ışık haslığı ve yıkama haslığı test sonuçları

Mordan Maddesi	Boyama Konsantrasyonu					
	1:1			1:3		
	Işık Haslığı	Yıkama		Işık Haslığı	Yıkama	
Mordansız	4	R	4-5	4-5	R	5
		L	5		L	5
CuSO ₄ .5H ₂ O	4-5	R	5	4-5	R	5
		L	5		L	5
SnCl ₂ .2H ₂ O	4	R	5	4-5	R	5
		L	5		L	5
FeSO ₄ .7H ₂ O	3-4	R	4-5	4	R	4-5
		L	5		L	5
ZnCl ₂	4	R	4-5	4-5	R	5
		L	5		L	5
KAlSO ₄ .10H ₂ O	4-5	R	4-5	4-5	R	4-5
		L	5		L	5

(L: Yünlü Kumaş Lekeleme, R: Renk Değişimi)

Altın otu kullanılarak boyanmış olan yünlü kumaş numunelerinin yıkama ve ışık haslığı testleri de yapılarak Tablo 4'de sunulmuştur. Tablo 4'deki ışık haslığı test sonuçları incelendiğinde en küçük ışık haslığı 3-4 olarak elde edilmiştir. Bu değer 1:1 boyama konsantrasyonunda demir II sülfat mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama denemesinde elde edilmiştir. En yüksek değer ise 4-5 olarak tespit edilmiştir. Bu değere ise Tablo 4 incelendiğinde birden çok boyama işleminde ulaşılmıştır. Genel olarak Tablo 4 incelendiğinde ise boyama konsantrasyonu arttığında ışık haslığı değerinin ya arttığı ya da sabit kaldığı tespit edilmiştir.

Tablo 4'deki yıkama haslığı değerleri incelendiğinde oldukça iyi sonuçların elde edildiği görülmektedir. Örneğin, bakır II sülfat mordan maddesi kullanılarak yapılan boyama işleminin yıkama haslığı test sonuçları incelendiğinde her iki boyama konsantrasyonu için de hem lekeleme hem de renk değişimi açısından 5 değerine ulaşılmıştır. Yine başka bir örnekte mordan maddesi kullanılmadan 1:3 boyama konsantrasyonunda yapılan boyama deneyinde de hem renk değişimi hem de lekeleme

açısında 5 değerine ulaşılmıştır. Yani altın otu kullanılarak boyanmış olan yünlü kumaş numunelerinin oldukça iyi yıkama haslığı gösterdiği tespit edilmiştir. Yıkama haslığında elde edilen lekeleme değeri ise yünlü kumaşı kirletme değeridir.

SONUÇ

Türk geleneğinde de önemli bir yeri olan doğal boyamacılık sentetik boyaların keşfiyle önemini git gide yitirmiştir. Ancak günümüzde tüketicilerin bilinçlenmesi ve çevreye olan hassasiyetten dolayı doğal boyama kültürü yeniden popüler hale gelmektedir. Bu kapsamda da doğal boyarmaddeler üzerine yapılan araştırmalar çeşitlendirilmiştir. Yapılan bu çalışmada yünlü kumaşların renklendirilme işlemlerinde bitkisel boyarmadde kaynağı olarak altın otu kullanılmıştır. Altın otunun, gerek mordan maddesi ile gerekse mordan maddesi olmadan yapılan boyama denemelerinde yünlü kumaşları renklendirebileceği tespit edilmiştir. Bunun ötesinde kullanılan farklı mordan maddeleri yardımıyla da farklı renk tonlarının elde edildiği gözlemlenmiştir. Ayrıca yapılan haslık testleri sonu-

cunda elde edilen değerlerle birlikte altın otunun doğal boyarmadde kaynağı olarak kullanılmasında herhangi bir sakınca görülmemiştir. Özellikle yıkama haslığı açısından oldukça iyi dayanım değerlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmanın ileride yapılması planlanan çevreci boyama yaklaşımlarına katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Aras Elibüyük, S., Yıldırım, F. F., Koptur Tasan, P., Yumru, Ş., Çörekioğlu, M., & Oktav Bulut, M. (2019). "Bir tekstil işletmesinde, doğal ve sentetik boyarmaddelerle boyanmış %100 pamuklu kumaşların karşılaştırılması". Süleyman Demirel Üniversitesi YEKARUM e-Dergi, 4(2), 28-39.

Batur Ercivan, G. (2018). "Mavi boya indigo bitkisinin tarihsel serüveni". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11(60), 547-553.

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

Ermişler, A. (2017). "Altın otu (*helichrysum arenarium*) ve fesleğen (*ocimum basilicum*) bitkilerinin sinek kovucu (repellent) özelliklerinin araştırılması" T.C. Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, s.65.

ISO 105-B02: (1994), Textiles-tests for color fastness - Part B02: Color fastness to artificial light, International Organization for Standardization, Brussels, Belgium.

ISO 105-C10: (2006), Textiles-tests for color fastness - Part C10: Color fastness to washing with soap or soda, Test Condition: Test A (1), International Organization for Standardization, Geneva, Switzerland.

Kaynar, H., Tonus, E., Uçar Sözmen, E. (2019). "Zerdeçal (*curcuma longa*) bitkisinden doğal ve kimyasal mordanlarla elde edilen renkler ve tekstil liflerinde kullanımı". İdil, 63, 1579-1589.

Kadioğlu, İ., Şin, B., & Kınalı, B. (2019). "Tokat ilinde görülen bazı bitkilerin boya bitkisi olarak kullanım olanakları". Turkish Journal of Weed Science, 22(1), 7-15.

Menegazzo, M. A. B., Giacomini, F., & Barros, M. A. S. D. (2020). "Study of wool dyeing with natural dye extracted from chamomile flowers". Journal of Natural Fibers, 17(2), 271-283.

Silva, P. M. S., Fiaschitello, T. R., Queiroz, R. S., Freeman, H. S., Costa, S. A., Leo, P., Montemor, A. F., Costa, S. M. (2020). "Natural dye from croton urucurana baill. bark: extraction, physicochemical characterization, textile dyeing and color fastness properties". Dyes and Pigments, 173, 1-14.

Sunerli, E., & Çakır Aydın, M. (2019). "Doğal boyamanın farklı tekstil lifleri ile oluşturulan yüzeylere etkisi". The Journal of International Lingual, Social and Educational Sciences, 5(1), 196-203.

Şen, N., Kalaycı, G. (2016). "Altın otu bitkisinden (*helichrysum arenarium*) tanen ve kumarinin kimyasal kompozisyonu". Selçuk Üniversitesi Fen Fakültesi Fen Dergisi, 42(2), 226-231.

Yılmaz, F., & Bahtiyari, M. İ. (2017). "Çeşitli bitkisel kaynaklarla yünlü kumaşları renklendirilmesi". Tekstil ve Mühendis, 24(106), 62-71.

Yılmaz, F., Koçak, Ö. F., Özgeriş, F. B., Şapçı Selamoğlu, H., Vural, C., Benli, H., Bahtiyari, M. İ. (2019). "Use of *viburnum opulus* L. (*caprifoliaceae*) in dyeing and antibacterial finishing of cotton". Journal of Natural Fibers, <https://doi.org/10.1080/154440478.2019.1691118>, 1-8.

FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTLAMALAR: KAVRAMSAL TAVIR PERSPEKTİFİNDE SOYUT ANLAMIN GÖSTERGEBİLİMİ¹

ABSTRACTIONS IN PHOTOGRAPHIC ART: THE SEMIOLOGY OF ABSTRACT MEANING IN
PERSPECTIVE OF CONCEPTUAL ATTITUDE

Öğr. Gör. İmran UZUN

Bayburt Üniversitesi

imranuzun@bayburt.edu.tr

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-3733-4915>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Uzun, İ. (2020). Fotoğraf Sanatında Soyutlamalar: Kavramsal Tavir Perspektifinde Soyut Anlamın Göstergebilimi. *Sanat Dergisi*, (35), 109-122.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Fotoğraf sanatındaki aşkın düşüncüyü irdeleyen bu çalışma, soyut kavramların üretilmesinde gerçekliğin fenomenolojik gösterenlerinden faydalanan denemelerden ve bu denemeleri göstergebilimsel yaklaşımla deşifre eden bilimsel uğraşından meydana gelmektedir. Fotoğraf sanatının maddeye içkinliğinin tartışıldığı post-modern dönemde, hakikatin nesnel özelliklerini yitirdiği varsayımını konuşan post-truth çağ sanatçıları soyutun maddesel aşkınlık formu olarak izlenimlere hükmettiği önermesini irdelemekte isteklidir. Bu çalışma, empresyonist sanatsal bakışın biçimlendirdiği soyutlama kavrayışını uzun süreli bir pratikte derleyen soyutlama denemeleriyle ilgili alanyazına katkı sunmayı hedeflemektedir. Çalışmanın amacı, klasik natüralist tavırla kavramsal tavrın işbirliğinde yükselen yeni bir fotoğrafik görme biçiminin somut çıktıları üzerinden soyut düşüncüyü anlatmak ve göstergelerin taşıdıkları anlamları soyutlayıcı bir müdahale ve yaratıcı eylemle kurmaktır. Bu bağlamda, İmran Uzun fotoğraf antolojisinden 4 fotoğraf birer deneme olarak seçilmiş ve çalışma amaçları doğrultusunda Roland Barthes'in göstergebilimsel yaklaşımına göre çözümlenmiştir. Yüzey, buz, su ve ışık temalarında soyutlanan fotoğrafik göstergelerin taşıdıkları yan anlamları deşifre eden bu yaklaşım, görünenin ardındaki kavramsal ve aşkın gerçeklikle kurulan araçsal ilişkiyi, fotoğrafın konumundan anlamaya çalışmaktadır. Çalışma, fotoğraf üzerine yazılan, çizilen, söylenen ve diğer birçok yolla kayıt altına alınan düşüncelere katkı sunması ve soyut düşüncenin aşkınlığını somutun içkinliğindeki keşiflerle anlatması bakımından önemlidir. Çalışmanın sonuçları, hakikatle kurulan deneysel ilişkilerin belirli bir kavramsal çıkarım üretmedikçe yavan kaldığını, anlam mefhumunun nesnel değil nesnelere ötesi fenomenolojik bir tavırla ideal biçime erişeceğini ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Fotoğraf, Soyutlama, Göstergebilim, Fenomenoloji, Empresyonizm

Abstract

This study, which examines the transcendental thought in the art of photography, consists of essays utilizing the phenomenological manifestations of reality in the production of abstract concepts and the scientific endeavors that decipher these essays with a semiotic approach. In the post-modern era, when the immanence of the art of photography to matter is discussed, post-truth era artists, who speak of the assumption that truth loses objective features, are eager to examine the proposition that abstract dominates impressions as a form of material transcendence. This study aims to contribute to the literature on abstraction experiments which compiles the concept of abstraction formed by impressionist artistic point of view in a long term practice. The aim of the study is to explain abstract thought through the concrete outputs of a new photographic form of vision rising in cooperation with the classical naturalist attitude and conceptual attitude and to construct the meanings of the indicators with an abstract intervention and creative action. In this context, 48 photographs from İmran Uzun photographic anthology were selected as essays and 16 of them were analyzed according to Roland Barthes' semiotic approach for the purposes of the study. This approach, which decipheres the connotations of photographic indicators abstracted on surface, ice, water and light themes, tries to understand the instrumental relationship established with the conceptual and transcendental reality behind the visible from the position of the photograph. The study is important in that it contributes to the thoughts written, drawn, sung, and recorded in many other ways on photography and tells the transcendence of abstract thought through discoveries in the immanence of the concrete. The results of the study show that the experimental relationships established with the truth remain uninspired unless they produce a specific conceptual inference, and that the notion of meaning will reach the ideal form with a phenomenological but not objective object.

Key words: Photograph, Abstraction, Transcendence, Phenomenology, Impressionism

¹ Bu çalışma, 'Fotoğraf Sanatında Soyutlamalar' isimli Sanatta Yeterlik Tezinden uyarlanmıştır.

GİRİŞ

Bu çalışmada, soyutlama yaklaşımı içeren fotoğraf örneklerinden hareketle, sanatta somut-soyut dikotomisini irdelenmekte, somut göstergelerle kurulan soyut/kavramsal anlatılar tahlil edilmektedir. Bu nedenle çalışmanın sorun olarak eğildiği mesele, fotoğraf sanatında soyutlama çalışmaları alanındaki boşluktur. Bu boşluğa katkı sunması beklenen çalışma örnekleri, aynı zamanda sanatın orijiniindeki soyutlama, kavramsal arayış ve olgusal olmayı olgular diliyle anlatma gayretlerine dair örnek sunmaktadır. Çalışma örneklerinin semiyotik çerçeveleri dâhilinde, somut ve soyut arasındaki ilişkinin tahvil edici tarafları, anlamı kuran birliktelikleri, uzlaşmaları ve çatışmaları okunarak, soyutlama literatürüne yeni bir bakış açısı kazandırılacaktır.

Sanat kavrayışı, somut ve soyut birlikteliğinden neşet eden çatışma ya da uzlaşmaların ortaklaşa inşa ettiği bir bilincin, 'yansımayı' ve 'yansıtmayı' esas alan içgörü ya da dışavurum hareketleri ile var olmaktadır. Sanat, insanlık tarihinin kendisi kadar eski bir uğraşı olarak, gerçeğin salt fenomenleri ile temas halinde bulunan insanın, tikel varlığının ve özbenliği dışında kalan toplumsal ve evrensel alanı anlamlı kılma ya da yeniden anlamlandırma pratiklerinin saiklerinden biridir. Somut ve soyut olmak üzere iki farklı suretin karşı konulamaz diyalektik ilişkisinde, sembolik ya da olgusal biçimde duyumlanan deneysel gerçekliğin yanı sıra; objelerin ardında ve ötesinde aşkın olarak konumlanan, bireyin nesnel eylemlerine sirayet eden soyut gerçekliğin arandığı, keşfedildiği ve yaratıldığı sanatsal yaklaşıma parantez açmak gerekir. Düşünme meşguliyetinin anlık bir refleks olmaktan çıkıp, sistemli ve teorik katmanlara açıklımının tespit edildiği arkaik zamanlardan günümüze değin 'gerçekliğin', 'varlığın' ve tezat bir 'yokluğun' sorusuna yönelen felsefi düşününce, insanın kendi iç dünyasını temsil ettiği sanatın pratik ve kavramsal karakterini şekle sokmuştur. İlk Çağ düşünürlerinin bir sorunsal olarak yanıt aradığı 'Arkhe', kökenlerin keşfi ve varlığın özündeki mutlak öznenin, insanı varoluşun neresinden anlaşılabilceği behisine açılan çok boyutlu bir kapı olarak sanatın veçhesini de belirlemiştir. Varlık esasının, görünen varlığı ve tözsel varlığı arasında anlamaya yönelik bir mücadelenin yaşandığı sanat, 'Arkhe' prensibi gereği gerçekliğin yalnızca somut göstergelerden ibaret olmadığı bir dünyanın örüldüğü, yaratılmakta olduğu ve estetik kaygılarla telafi edildiği, bir tarafı tamamıyla gerçek, diğer tarafı ise gerçeklikten otonom ve düşlemsel/metaforik bir sapma gösteren algılama ve ifade etme biçimidir.

Evrenin ve insanın özünde somut görünenin dışında ve ötesinde mutlak bir Töz/Tin olduğu iddiası, ezoterik düşünmenin yönünü dışa açarak tersyüz eden sanatsal

ifadeleştirmeyi/eylemliliği, kopya etme/yansıma perdesini kaldıran ve somut gösterenlerin ardındaki içsel dolayımında yeniden yaratma arzularından beslenen imgesel eylemlilikle bütünleştirmiştir. Gerçeğin manipülasyonu gibi duran sanat esasında, sanatçının mutlak göstergelere ve sembollere karşı soyut modifikasyonu ya da duyuşsal olanın sınırlarını kırarak asıl olana 'geçiş/kanal' yarattığı sembolik bir penceredir. Bu nedenle bir sanat yapıtının şimdiliği, somutluğu, buradılığı kadar zamandan, somuttan ve mekandan bağımsız bir yapısı ya da yapısızlığı da vardır.

Sokrates, Platon/Eflatun, Kant ve Hegel'in 'soyut' olan üzerine düşündüklerine bakıldığında, somut fragmanların bir görüngü olduğu fikri ile karşılaşılmaktadır. Hegel'in bu durumu anlattığı 'Tin'in Fenomenolojisi/Görüngübilimi' adlı yapıtında anlatmak istediği şey (2016); 'Geist'in / Töz'ün / Tin'in' somut tezahürlerinin ve cismani formasyonlarının aslında, kendine yabancılaşan bir soyutluğun, yokoluşa mahkumiyeti ve somut varlığın sınırlarını aşmayı hedefleyen müstakbel bir kavuşma anının mutlaka tecelli edeceğidir. Bu görüş eskatolojik olmakla birlikte, Platon'un 'görüngü' fikrini temsil eden ve ileriye taşıyan bir düşünsel beslemesi açısından önemlidir. Nitekim Kant'ın (1999) deneysel gerçekliğe ilişkin 'a posteriori' kavramsallaştırmasının karşısında duran ve deneysel olmayan 'a priori', transendental/aşkın bir tecrübe ile keşfedilmeye açık durmaktadır. Kant'ın 'Pratik Akılın Eleştirisi'nde tartıştığı 'sentetik a priori mümkün müdür?' sorunsalı, sanatçının aşkın sanat eylemleri ile gerçekliği keşfetme çabasında bir referans olmaktadır. Çünkü deneye/tecrübeye dayanmayan aşkın bilginin, yani Töz'ün bilgisinin karşılığı olan a priori, sanatçının deneyimlenmemiş ve deneyimlenmesi mümkün olmayan yaratıcı dünyasında temsil edilmekte, aranmakta ve temas etmenin yolları sınanmaktadır. Neticesinde deneyim, kimi yaklaşımlara göre kendinden varoluşa sahip iken soyutluğu ve düşünceyi/bilinci merkeze alan yaklaşımların ana eksenini, belirlenimci/determinist bir hattı takip etmektedir. Marks (1978), Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı kitabının önsözünde özetlediği 'Tarihsel Materyalizm' görüşünde, 'İdealist' felsefe ve sanata karşı; bilincin maddi/olgusal dünya ile kurulan toplumsal ilişkilerle biçimlendiği ve düşünselin ardında maddi pratiklerin, yani praksisin aranması gerektiği savı her ne kadar etkili dursa da ekonomi politik çalışmalar için işlevselliğini koruyan bu görüş, sanatın soyut karakterinde karşılıksız kalabilmektedir. Bu nedenle bu çalışmada, fotoğrafın somut göstergelerin terkihi ile soyutladığı anlamlar dünyasının keşfi, daha çok maddeler ötesi/aşkın bir soyut anlamın varlığı varsayımına dayanmaktadır.

Fotoğraf, sanatın bir uzvu olarak araçsallaşan top-

lumun yeni üretim ilişkilerinden ve sanatın dolaysal bir teknik şahsiyete bürünmesinden sonra değerini kazanan üretkenlik alanıdır. Resimle başdaşan birçok görsel kodu nedeniyle devam aksiyonu gibi görünse de fotoğrafın birçok yönden şahsına özgü sanatsal özelliği vardır. Sanatsal fotoğrafı, sıradan bir fotoğraf ya da resimden ayıran temel nüans, kullanılan göstergeler ile yeni bir anlamı 'yeniden kurmak', var olanın düzenine müdahale ederek yeni bir varlık sahası açmaktır. Bunun için görünen nesnel/düz anlamın kırıldığı fotoğraf düzleminde sanatçının gördüğü, gördüklerine anlam kattığı ve gösterdiği soyutluklar söz konusudur. Birçok kişinin fotoğraf albümlerinde ya da dijital galerilerinde bulunan görüntüler, sıradan bir koleksiyon ya da kronolojik dokümantasyon olma özelliği (Ayan, 2016: 84) taşısada da fotoğrafın gerçekliğin olgusal ve soyut manada temsil edildiği 'kurucu' bir yüzü de vardır. Nitekim fotoğrafın somut çıktısı olan görsel kompozisyon, gelişigüzel bir yansıma, belgeleme ya da vakanüvislikten farklı olarak sanatçısının hermenötik gerçeklik tasavvurlarını içermektedir. Bu tasavvur, sanatın ilgili kişi ya da kişilerine tarihsel ve artsüremsel bir 'hikaye' anlatmaktadır. Fotoğraf yoluyla tanıklık edilen olay, olgu ya da durumun bir şeyler anlatma gayesi, gerçekliğin birebir ya da kurgusal hikayesini içermekte ve bu hikaye sabit görüntünün okuyucu zihinlerinde canlandığı, hareketlendiği ve diğer olaylarla bağlar oluştuğu dinamik bir sinerjiye dönüşmektedir.

Fotoğraf sanatı, araçsal bir dolayımaya işaret ettiği için rasyonel akıl ve teknik ile iç içedir. Habermas bu noktada, teknik ile donatılan rasyonel aklın, tekniğin sınırları kestirilmeden ve pratikteki kopmaların önüne geçilmeden noksan kalacağını savunmaktadır. Ona göre (1993: 9-42), toplumların kurucu eylemleri üç kategoride ifade edilebilir: rasyonel, iletişimsel ve araçsal. Teknik ilerleme ile birlikte gündelik hayatı ve üretim ilişkilerini (sanat dahil olmak üzere) dönüştüren ve yeni bir rasyonel şuurun kamusallaşmasını tetikleyen determinist aksiyonlar, fotoğraf sanatının resim karşısındaki önemini üst perdelere yükseltmiştir. Çünkü toplumun bir mantık ve değerler sistemi etrafındaki konuşlanışını ifade eden rasyonel eylemler, iletişimsel ve araçsal eylemlerle bir bütündür ve araçsal eylemin teknik boyutlarını mas edemeyen yapılar da işleyiş aksaklıkları meydana gelmektedir. Fotoğraf, araçsal eylemi iletişimsel eylemle bütünen, aynı zamanda toplumun rasyonel tabanda sürekli yeniden kurulmasına aracılık eden belgesel ve sanatsal bir dildir. Bu dil, mekanik aksamın olgularla olan ilişkisinden soyut evrenlere açılan kodlar sistemini aktif hale getirmektedir. Kavramsal olarak birlikte düşünülen somut ve soyut, olgular dünyasındaki deneysel birlikteliklerini fo-

toğraf gibi sanatların analitik katılımları ile açık etmekte ve soyut olanın somutun görüngülerinin maskeleyici uzamı içerisindeki varlığını 'gözler' önüne sermektedir.

Bu çalışma, görsel estetik ve fotoğraf kültürünün ekseninde dijital bir kaymanın yaşandığı ve salt görüntünün bir istisna; 'efektli/yazılımlarla manipüle edilmiş' görüntünün ise esas kabul edildiği bir sanat estetiğine geçiş sürecinde, salt görüntüden yana tavır alarak soyutlamanın kavramsal dünyasını keşfetmeye yönelik bir duruş sergilemektedir. Bu bakımdan çalışmanın en temel varsayımları; fotoğraf sanat eserlerindeki salt görüntülerin soyut kavramlara işaret ettiği ve onları yeniden anlamlandırdığı; salt görüntüyü korumanın asıl soyutluğu ve sanatın aurasını anlamının arı yollarını açacağıdır. Bunun yanında, çalışma için örneklem alınan fotoğrafların, soyutlama açısından araştırmayı doyuracak sarıh bileşenleri barındırdığı ve sanatsal nitelikler taşıdıkları da varsayılmaktadır.

Dijital teknolojilerin yaygınlaştırdığı yazılım kültüründe, CGI (Computer Generated Imagery/Bilgisayar Üretilmiş Görünüm) teknolojileri, bir taraftan geleneksel görüntü estetiği ve fotoğrafçılık pratiklerini, diğer taraftan ise sanatın aurasını tehdit eden bir pozisyona yerleşmiştir. Soyutlamanın özel efekt teknolojileri kullanılarak oluşturulmaya çalışıldığı bir 'Kadife Devrim' çağında, salt/mutlak göstergenin ardındaki soyutu yakalamak sanatın kökenlerine karşı da bir ödev olarak kabul edilmektedir. Çünkü mekanik ve dijital yeniden üretim teknikleri, gerçekliğin aurasını imha ederek, sanat yapısının 'şimdilik', 'biriciklik' ve 'buradalık' vasıflarını zedelemiştir (Benjamin, 2000: 55). Sanatın bir defaya mahsus sayılan ontolojik durumu, sayısı belirsiz kopya ve dijital müdahale varyasyonu içerisinde özünü yitirmeye başlamıştır. Öz kaybının soyutlama gibi bir yanılgıya sebep olmaması adına, gerçekliğin momentindeki somut olgunun, hiçbir efektif müdahale olmaksızın fotoğraflandığı ve soyutun göstergelerin aşkın anlamlarıyla canlandığı bir çaba canlı tutulmaktadır. Çünkü mekanik özelliklerini dijital sisteme devreden fotoğraf sanatında, eserin sanatsal değerlerinin yitimi gibi bir tehdit her zaman vardır. Fiske'nin (1996: 36), araç kategorizasyonunda başvurduğu sunumsal, temsili ve mekanik araçlar nosyonu, üretimin tarzi ile birlikte, üretilenin niteliğini de tayin etmektedir. Temsili bir araç olarak fotoğraf makinesi, sanatçının baktığı dünyaya açılan bir pencere olarak, her ne kadar yazılımlarla modellenilebile salt görüntünün korunması, sanatın soyut yüzünden söz edebilmeyi mümkün kılmaktadır.

Yukarıdaki bilgilerden hareketle bu çalışmanın amacı, Fotoğraf Sanatçısı İmran Uzun'un (araştırmacı) soyutlama yaklaşımı ile fotoğrafladığı eserlerdeki somut-soyut

ilişisini semiyotik/göstergebilimsel açıdan okumak ve salt görüntü estetiğinden doğan gerçekliğin soyut/kavramsal boyutlarını açığa çıkarmaktır. Bu amaçla, somut göstergelerle anlatılan soyutlayıcı hikâyenin bilişsel ve toplumsal ilişki boyutu, doğal bir akışla tartışılacaktır. Efeğin kullanılmadığı fotoğraf örnekleri, sanatçının tikel soyutlama dünyasını anlamaya yardımcı olacaktır.

Araştırma amaçları çerçevesinde şu sorulara yanıt aranacaktır;

- Somut ve soyut arasındaki diyalektik ilişkiye fotoğrafın sembolik göstergelerinde nasıl ulaşılır?
- Soyutlama pratiği içeren fotoğraflarda anlam nasıl inşa edilir?
- Olgusal göstergelerin taşıdıkları düz/doğrudan anlam ile sanatçının aktarmak istediği soyut/dolaysal/ikincil anlam arasındaki bağ nasıl kurulur?

Bu çalışmayı önemli kılan husus, fotoğrafta soyutlama eğiliminin; sıradan fotoğrafçılık deneyiminden farklı bir kulvarda sanata işaret ettiği mesajını akademik miceda tartışması ve ilgili literatüre güncel fotoğraf sanatı örnekleri ile katkı sunmasıdır. Bir diğer önem parametresi ise, görüntülerin göstergebilimsel bir kompozisyon ile materyal açısından zenginlik içermesi ve salt görüntü estetiğini koruyan/efeksiz bir yaklaşımın benimsenmesidir. Çalışma sonuçları bu nedenle fotoğraf sanatına ilişkin müstakil üretkenlik alanına ve ilgili araştırmacılara referans sunacaktır.

Çalışmanın yer alacağı müstakil 'Fotoğraf Sanatı' literatürü incelendiğinde, araştırmacıların akademik ve sanatsal çözüm tandanslarının metinsellik ve estetik (Tatar, 2018); yeni iletişim teknolojileri ve dijitalleşme (Akin, 2018; Tozoğlu, 2017); teknik (Ünlü, 2017; Sevim, 2017, Uzun, 2014); kuramsal yaklaşımlar (Açıkaya-Çeçen, 2015; Kurum, 2009) ve mesleki uygulamalar (Er, 2009) gibi çeşitli kategoriler altında toparlandığı görülmektedir. Çok sayıda çalışmanın odaklandığı husus ve alana sundukları katkıların bu çalışma içerisinde kuramsal anlamda karşılık bulduğu varittir. Ancak bu çalışmanın diğerlerinden farklı olarak söylediği ve çözüm aradığı sanatsal problem, soyutlayıcı yaklaşımın somut çıktılar bazında sorgulanması, pratiklerinin irdelenmesi ve anlam inşasının çözümlenmesi raddelerinde ortaya çıkmaktadır. Türkiye özelindeki müstakil literatürde fotoğraf sanatının soyut suretleri üzerinde düşünülenlerin yetersiz durması, alandaki boşluğu telafi edecek bir uğraşmayı gerekli kılmaktadır. Fotoğraf sanatı, dijitalleşme sorunsalı bağlamında giderek araçsal aksiyonlar içinde tartışılırken, kuramın açıklayıcı ve tarif edici taraflarının somut-soyut dikotomisinde açıklanması konunun tartışıldığı sathın zenginliğini arttıracaktır. Çalışmanın bu yönüyle oldukça kuramsal duran ve bir o kadar da sahadan,

yani pratikten beslenen tarafları vardır. Çünkü bu çalışma fotoğraf sanatını; teknik, teknoloji, meslek, kuram, estetik v.b. birçok argümandan esin alarak tartışmakta ve çok kipli (multi modal) bir okuma pratiğini, disiplinlerin müşterek faydasına sunmaktadır.

1. Fotoğrafta Anlam ve Soyutluk İlişkisi

Arkaik prototipten post-modern insana kadar, öznel ve nesnel ilişkilerin odağındaki doğa ve doğa dolayımı bireysellik, bir tür anlamın merakını içermektedir. Doğayı insanlaştırma eğiliminin zirve yaptığı Hümanizmanın post-modern öğretilerini benimseyen insan, kendini merkez alarak evrenin keşfine çıkmaktadır. Bu nedenle fotoğraf çekme pratiğinin, 'objektif' odağında gerçekleşen bir dışı açılma ya da dışavurum olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Bilme ve tahakkuk etme ediminin ardında, 'şeyler' evreni içerisinde olgular arası bir anlamı kurma ve kendine pay çıkarma macerasının izleri sürülebilir. Doğada ve kendinde var olan bilincin, kendi için ya da diğerleri için oluşturmaya çabaladığı ilişkiyel anlamın merkezine ise yaratıcılığın sembolik değeri oturtulabilir. Çünkü anlam insana mahsus bir yükleme pratiği olarak, doğadan ve diğerlerinden bağımsız olarak üretilen, yaratılması gereken bir gizemi de kendinde taşır. Anlamanın ve anlatmanın kilidindeki bir mutabakata ve ayrışmalara aracılık eden kavramsallaştırma, anlamın yalnızca somut bir pratik ya da ideolojik bir konsept olmanın sınırlarını aşarak, failin kendini gerçekleştirdiği ve tekilliğini inşa ettiği iki taraflı bir eylemdir. Çünkü anlam, anlamlandırılan ile anlamlanan arasındaki karşılaşma ve anlamlandırmanın yaratıcılığı ile doğrudan ilişkisi olan bir tasarıdır. Anlamın failer arasında üretildiği toplumsal düzlemde münzehir bakıldığında, nesnelere anlam yükleme işinin ileri etkileşim boyutlarında cereyan ettiği iddia edilebilir. Nitekim bireyin sahip olduğu semboller, nesnelere sahip oldukları düz anlamın yeteneklerini müdahaleye açık hale getirir. Bir nesnenin, yalnızca bir nesne olma davranışının kırıldığı ve kodlamaya açık bırakıldığı anlamlandırma, fotoğrafın göstermekle yükümlü olduğu görsel evrenin sembolik konuşmalara izin verdiği gerçeğini akla getirir. Fotoğrafın gösterdiği nesnellüğün insandan bağımsız düşünülmemeyen bir anlam sinerjisi ve çağrıştırdığı kavramlar söz konusudur.

Barthes'in semboller ve göstergeler evrenine ilişkin düşüncelerinin merkezinde, anlamın ikircikli yapısı ve inşacı tutumun feyiz aldığı toplumsal yapılar önemli bir yer tutar. Bu nedenle insanın topluluk içinde ya da yalnız başınayken meşgul olduğu salt davranış, anlamlandırmadır. Çünkü düzensiz ve ilişkisi kestirilemeyen olgular dünyası, insanın sembolik tasniflerini ve anlamsal imlemelerini ge-

rekli kılan karmaşıklığı içerir. Barthes'e göre (1993: 154), önemli olan husus, görünüşte düzensiz duran çok büyük olaylar kümesini bir sınıflandırma ilkesi çerçevesinde bütünleyebilmektir. Bu ilkeyi sağlaması beklenen temel katalizör ise anlamlamadır. Farklı türdeki belirlemelerin (ekonomik, tarihi ve tinsel) yanı sıra, olguların yeni bir niteliği, yani anlamı öngörülmemelidir. Anlamın çoğul ve fiili yapısı, mevcut anlamların diğerleriyle kesiştiği sembolik uzlaşmaları da zorunlu kılar. Çünkü evrenin muhatap olunan görünen yüzünde olup bitenlerin öngörülmesi, yalnızca bir anlamlamaya tabidir. Göstergebilimsel düşüncenin oluşum evresindeki temel gayret, Saussure'ün de üzerinde durduğu şekliyle, toplum içindeki göstergelerin yaşamsal fonksiyonlarını incelemek ve dolayısıyla nesnelerin anlamsal dizgelerini yeniden oluşturmakla ilgilidir. Fotoğraf sanatı, toplumsal yaşamın içinde ve dışında kalan nesnelerin yaşamlarını, bir anlamın yeniden inşasına odaklayarak evrenin algılanma biçimlerini de dönüştürür. Çünkü nesnelerin salt olgusal parametrelerinin sembolik karışmalarla farklı hücrelere aktarıldığı anlamlamada, fotoğrafta görülen nesnenin oldukça insansı bir tarafı olduğu söylenebilir. Doğayı anlamlamak için yalnızca biyolojik özellikleriyle yetinmeyen insan, fotoğraf gibi teknik uzuvların nimetlerinden de faydalanmaktadır. Ancak her ne olursa olsun, modern dünyada düşünme biçimi, pek de çizgisel olmayan bir anlamlamadan ibarettir (Barthes, 1993: 155). Fotoğraf, tam olarak bu düşünme problematiğine uygun bir mekanik yardımcıdır. Çünkü bireyin düşünsel eylemleri, araçlarla bütünleşmesinin bir sonucu olarak makinelere aktarılmaktadır. Birey, kendini ve nesnelere fotoğraf üzerinden düşünmekte, yani anlamlamaktadır. Bu sebeple fotoğrafa yansıyan görüntü bir dış dünya tasviri değil, somut göstergeleri kullanarak kendini yeniden inşa eden bir düşüncedir. Fotoğraf ise düşüncenin izlenimlerini, dışavurumlarını, sürreal aşkınlıklarını kendinde toplayan geniş çaplı bir anlamlama edimidir.

Fotoğrafın bireye teknik boyutlarda yardımcı olduğu anlamlama, en temelde gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasıdır. Çünkü gösteren ve gösterilen ilişkisinden müteşekkil bir sembol olan gösterge, kendi dışında bir anlama karşılık gelir. Bir gösterenle karşılaşıldığında, görsel ya da ses odaklı bir duyumun algıladığı doğrusal yansımadan daha çok dolaysal bir kurgu devreye girer. Bir başka deyişle, gösterenin neye işaret ettiği, gösterilenin ne anlama geldiğine ilişkin bir zihinsel faaliyet başlar. Anlama sürecini başlatan bu zihinsel bağlantı, anlamlamasının 'düzanlam' ve 'yananlam' türevlerini meydana getirir (Çağlar, 2012: 26). Fotoğrafta görülen bir çocuk ve kadın göstergelerinin düzanlamlarının dışında, annelik üzerine yananamlar üretmek en güçlü olasılıktır. Çünkü anlam

belirtmek nesnelerin yalnızca bilgileri taşıdığı düşüncesini kuşkulu kılarak, göstergelerden oluşan yapılandırılmış dizgeler, yani özellikle farklılık, karşıtlık ve aykırılık dizgeleri örüntülediği fikrine zemin kurar (Barthes, 1993: 164). Fotoğraftaki soyutluğun beslendiği sembolik durum, göstergelerin karakterinde gömülü olan kavramsal çatışmadır. Bir tür diyalektiğin ve antagonizmanın varlığından söz etmek gerekirse, barışı simgeleyen tüm göstergeler aynı oranda savaşın zıtlığını ve çatışmanın uzlaşmış hallerini de gizil anlamlar olarak saklar. Anlamlamasının soyutlama ile iç içe olan yönü, nesnelerin kendilerinden bağımsız bir soyutluğun ya da kavramın sembolik biçimde açığa çıkarılma anıdır. Nesnenin somut katılığına, kırılabilirliğine ve geçirgen olmayan yapısına karşılık soyutun esnek, saydam ve çok yönlü kavramsallığı ikame edilir. Somut nesnenin yıkıcılığına soyut birleştiricilik anlamları kodlanabilir. Bu kodlama, fotoğrafçının duruma bakışına ve anlam üretme potansiyeline bağlı olarak değişkenlik gösterir. Barthes'e göre (1993: 165), nesne görülmesi beklenen şeydir ve düşünen özne tarafından düşünülen şeydir. Özetle çoğu durumda nesnelere herhangi bir şeydir ve nesnenin yananamlarının neler olabileceği anlaşılmadıkça, bu durumun kişiye verdiği hiçbir şey yoktur. Bu nedenle nesne güçlü bir yananlam öbeği taşır. Çünkü kısa sürede ve insan gözünde insandışı olan ve biraz da insana karşı bir varoluşla insanlığa karşı direnen bir şeyin görünümü ya da varlığının izlerini barındırır. Nesnelere gerçekten de bir işe yarar fakat bilgileri de iletir. İnsanın nesneyle ilişkisinde ise nesnenin kullanımını aşan bir anlam söz konusudur. Fotoğraf, nesnelerin kullanım biçimlerinden çok daha fazlasını ima eden ve nesnelerin anlamlar taşıdıkları bir görsel kompozisyonudur. Fotoğrafta görülen bir bardak, çoğu zaman su içmek için kullanılan bir gereç olmaktan çok daha fazlasını ifade eder. Su içilen bir gereç olduğunu unutturan anlam ise, fotoğrafın kurucu anlamlarının baskınlığında soyutlanan düşüncedir.

Soyut sanat ile birlikte pozitivist gelişimler gösteren kavrayışın, bireysel olarak sorgulayan, tartışan, araştıran bir sanatta yaratma safhasına girmesiyle birlikte dışavurumcu soyutlama anlayışları, yalnızca biçim ve içerik arasındaki temel bağlara takılı kalmamıştır (Öztütüncü ve Özkartal, 2015: 94). Soyut fotoğrafta, bir nesnenin zaman, mekan ve işlevinden soyutlanarak kayda alınması ve anlamlanması mevzubahistir. Elde edilen görüntünün nesnel gerçeklikle doğrudan bağı inkar edilemez, ancak bu bağlantı biçimsel güzelliğin estetiğini ve özün imgesel kavramlarını yansıtmaktadır. Biçimlerin kompozisyonu şekil değiştirdikçe kişide bıraktığı duygusal etki ve algısal karşılıklar da değişime uğrar. Bir fotoğrafın anlamı ve bakan kişilerde oluşturduğu etki, genel hatlarıyla biçimsel,

yani göstergebilimsel düzenlemeye bağlıdır (Özel-Sağlamtimur, 2016: 11). Göstergelerin taşıdığı biçimselliğin soyutlamada önemli katkıları olduğu görülmesine karşın, anlamı yalnızca biçimselliğe indirgemek doğru sayılmaz. Çünkü sentaktik biçimsellik kadar içeriği oluşturan anlamın semantik özellikleri de göz önünde bulundurulmalıdır. Biçimin sunduğu estetik, içerikte yoğuşan anlamın ilişkiselliğini ve kurulma tarzlarını da yansıtır. Nihayetinde biçimci sanat, sanatsal biçimlerden yoksun olduğu miktarda, içerikten de yoksundur; biçimle içerik ayrıştırılmaz bir bütünlük içinde bulunurlar. Sanatta biçimle içeriğin kurduğu bu koşulsuz birleşme her ikisinin birbirleriyle ve birbirleri için var oldukları kanısını güçlü kılar (Ziss, 2011: 18).

Anlamın inşasına dair felsefi bir sanat pratiği olan soyut fotoğraf, literatüre deneysel fotoğrafçılık çalışmalarıyla girmiştir. Soyutu belirgin bir biçim müdahalesi eşliğinde yorumlayan deneysel fotoğrafçılığın ilk örneklerini sunan Alvin Langdon Coburn, Christian Schad, Man Ray ve Moholy-Nagy gibi öncü sanatçılar (Gezgin'den akt. Özderin, 2013: 56), soyutlayıcı akımın yerleşmesine de katkı sunarak fotoğrafın sanatsal yönünü belirginleştirmiştir. Modern sanat evrelerinde fotoğrafik görüntülerde soyutun deneysel bir çalışma ve kişisel denemeler olarak uygulanması, Kübizm akımıyla birlikte soyuta yönelen sanatçılar eliyle gerçekleştirilmiştir. Bu sanatçılar resim kökenli oldukları için fotoğrafik soyutluk anlayışlarında belirgin bir resimsel bakış açısı sezilir. Ancak fotoğraf imkânlarına göre yeni bir tarz geliştirmişlerdir. Bu dönemde fotoğrafa yönelik eleştirel bakış o kadar ileri boyutlara çıkmıştır ki, fotoğraflar genellikle niteliklerini kaybetmekle eleştirilir (Özderin, 2013: 53). Çünkü mekanik ve dijital yeniden üretim teknikleri, gerçekliğin aurasını imha ederek, sanat yapıtının 'şimdilik', 'biriciklik' ve 'buradalık' vasıflarını zedelemiştir. Sanatın bir defaya mahsus sayılan ontolojik durumu, sayısı belirsiz kopya ve dijital müdahale varyasyonu içerisinde özünü yitirmeye başlamıştır (Benjamin, 2000: 55). Öz kaybının soyutlama gibi bir yanılgıya sebep olmaması adına, gerçekliğin eksenindeki somut olgunun, hiçbir efektif müdahale olmaksızın fotoğraflandığı ve soyutun göstergelerin aşkın anlamlarıyla canlandığı bir çaba canlı tutulmaktadır. Çünkü mekanik özelliklerini dijital sisteme devreden fotoğraf sanatında, eserin sanatsal değerlerinin yitimi gibi bir tehdit her zaman vardır.

Güncel fotoğraf sanatındaki minimal ve yüzey soyutlamalarının yanı sıra bir hayli yükselişte olan görsel manipülasyon teknikleri de önemini arttırmaktadır. Oscar Rejlander'in 'Hayatın İki Yüzü (1857)' adlı kurgusal yapıtıdan beri süregelen görsel manipülasyon, fotoğrafta soyutlamanın yaygın örneklerinden biridir (Çoban ve Kı-

yar, 2015: 34). Ancak bu araştırmada, fotoğrafın dokusuna görsel müdahalede bulunulmadan alınan görüntülerin soyutlanması söz konusudur. Dijital fotoğrafçılığın ve yazılım programlarının yaygınlaşmasının bir sonucu olarak çeşitli montaj, keşke, biçme ve ekleme seçeneklerinin yanı sıra, biçimselliğe doğrudan müdahale etmeyi olanaklı kılan tekniklerin soyutlama sanatındaki baskınlığına karşılık, doğanın sunduğu biçimselliği koruyan bir natüralist akım da azımsanmayacak düzeydedir. Bu araştırmanın çözümlendiği fotoğraflarda, doğal biçimselliğe yönelik insan müdahalesi yalnızca düşünsel boyutta bırakılmış ve nesnelerin görünümünde oynama yapılmamıştır.

Bu çalışmada, soyutlayıcı bir bilincin baktığı olgular evreni zamanında alınan/kayıtlanan fotoğraf örnekleri, yukarıda özetlenen problematik çerçeveden hareketle incelenmektedir. Bir belge/doküman olarak fotoğraf ve sanat olarak fotoğraf arasındaki ayrımın geniş çaplı tartışmalara konu edildiği 'yeni' görsel kültürde, sanatın bir popüler kültür uzvu olarak aurasını/özünü kaybettiği sayıta, çalışmanın problematik ilgisini teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra fotoğraf konulu yayın literatüründe, soyutlama yaklaşımı ile ilgili bir boşluğun tespiti önemle belirtilmelidir. Bu nedenle çalışma, güncel fotoğraf sanatçılarında nasıl bir soyutlama eğilimi olduğu ve bu eğilimin semiyotik kurgusunun nasıl yapıldığı probleminden hareketle hazırlanmıştır. Çalışma boyunca, ilgili probleme yanıt sunacağı hesaplanan örnekler seçilerek kuramsal ve sanatsal açıdan soyut-somut ilişkisi denkleminde açıklanmıştır.

2. Yöntem

Bu araştırmanın evrenini, Fotoğraf Sanatçısı İmran Uzun'un (araştırmacı) soyutlama yaklaşımı ile fotoğrafı yaptığı eserler oluşturmaktadır. Geniş bir arşiv ve bazı eserlerin negatiflerinin tab edilememesi sorunu nedeniyle çalışma evreni 500 fotoğrafik hedef evren ile sınırlandırılmıştır. Hedef evren havuzundaki fotoğraflar, güncelliğin yakalanması ve sanatçının uzun bir süredir dijital fotoğraf makineleri ile çalışmasından dolayı 'dijital tabanlıdır'.

Araştırmanın semiyotik çözümlemenin uygulanacağı örneklem birimlerinin seçilmesinde ise, olasılıksız örneklem türlerinden olan amaçlı örnekleme kriterleri uygulanmıştır. Sanatçının perspektifi ve sanatsal ilgi alanı gereği yüzey, su, kar ve buz materyallerinden sembolik anlam üretme çabası, örnekleme seçimi ve kategorileştirme işleminde belirleyici olmuştur. Her bir kategori için farklı somut göstergeler ve sembolik soyutlamalar içeren birer fotoğraf seçilerek örnekleme grubu oluşturulmuştur. Toplamda 4 fotoğraftan oluşan örnekleme grubunda çe-

şitliliğin sağlanması, farklı soyutlamaların vurgulanması, doğal ve yapay gösterge dağılımının yakalanması, sınırlı ve sınırsız espas dengesinin kurulması gibi bir çok kıstas baz alınmıştır. Ayrıca fotoğrafların geneli temsil etme ve estetik açıdan öne çıkma parametreleri de dikkate alınmıştır.

Araştırmada kullanılan örneklem birimleri, görsel açıdan hiçbir özel efekt hamlesi içermemektedir. Bu durumun sebebi, gerçeğin mutlak varlığı ile manipüle edilen 'post truth/hakikat ötesi' varlık arasında net bir ayrım yapmaktır. Dijital müdahale ile çarpıtma ve ekleme yapılan fotoğraflar, soyut anlamın karşılığı bulunmayan/gerçekte var olmayan bir görüntü ile kurulduğu yanlışlara sebep olmaktadır. Bu durumda ortaya çıkan eser fotoğraftan çok illüstrasyon olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmanın gayesi ise, fotoğraf sanatının salt amensüsünü muhafaza ederek, somutun otantik özünü korumak ve soyutun sarıh durumunu insansı dokunuşlardan kurtarmaktır. Bu sınırlama, çalışma örnekleminde elde edilecek bulguları, efekt nitelikli fotoğrafların örneklem alındığı çalışmalardan ayırmakta ve fotoğraf sanatının aslına sadık kalınmaktadır.

Nitel veri yapılandırma esaslarına göre tasarlanan bu çalışma, keşfedici araştırma özellikleri taşımaktadır. Bu kapsamda, verilerin toplanması, işlenmesi ve çözümlenmesi aşamalarında nitel olarak tasnif edilen bulgular, taşıdıkları soyut kavramların keşfedilmesine katkı sunmuştur.

Araştırmanın veri toplama ve analiz prensipleri Roland Barthes'in semiyotik/göstergebilimsel yaklaşımı esas alınarak çözümlenmektedir. Post-yapısalcı bir kavrayışla, anlamın sembolik göstergelerin diyalektik birlikteliği ile kurulduğunu savunan Barthes, görünen göstergelerin taşıdıkları düz anlamın yanı sıra güçlü/soyut bir yan anlam barındırdığı argümanına sırtını dayamaktadır. Özellikle Fransız sömürgelerini ve popüler kültür argümanlarını konu alan yapıt çözümlenmeleriyle göstergebilimsel paradigmanın sınırlarını genişleten ve Saussure ile Pierce'den birkaç adım ötede duran Barthes, dilin ve görsel kompozisyonun sembolik tasvirlerinin esasında başka türden anlamları açığa çıkaracağı varsayımı ile hareket etmektedir. Nihayetinde göstergebilim, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki üzerine kurulmaktadır. Gösterenler düzlemi anlatımı, gösterilenler düzlemi ise anlamsal içeriği oluşturmaktadır (Barthes, 1993: 41). Göstergebilime düz anlam-yan anlam, gösteren-gösterilen-gösterge ilişkisi ve anlamın antagonistik inşası gibi bakış açılarını kazandıran Barthes'in bilimsel mirası, bu çalışmada örneklem alınan fotoğraf eserlerinin çözümlenmesi için bir izlek oluşturmaktadır. Çünkü göstergebilimsel çözümlenme,

doğrudan doğruya sadece göstergeler ile değil, anlamla, göstergelerin anlamlarıyla ve anlamın üretilmesiyle ilgilenen bir etkinliktir (Rifat, 2001: 156). Gösteren, kendi taşıdığı anlam dışında bir anlama işaret eden sembolik nesne iken, gösterilen ise gösterenin kastettiği anlamı barındıran kavramsal odaktır. Örnek vermek gerekirse, bir fotoğrafta yer alan ağaçlar 'gösteren' olarak ilk bakışta/düz anlamıyla 'doğa' fikrine parmak basıyor gibi görünse de içeriğin tasarımına bağlı olarak 'özgürlük, kardeşlik, yalnızlık' gibi anlamları kurguluyor olma potansiyeli taşımaktadır. Bu nedenle hiçbir gösteren-gösterilen ilişkisi salt bir düz anlam taşımaz. Yan anlam denilen 'esas soyut kavram', fotoğrafta soyutlamanın istikametini de belirlemektedir.

Göstergebilimsel yaklaşımda anlamın zıtlıklar yoluyla kurulduğu savı (savaş-barış, siyah-beyaz, ölüm-yaşam v.b.), soyut-somut zıtlığını temel alan soyutlama yaklaşımı açısından önem arz etmektedir. Çünkü somut gösterenin bir zıt tümleyeni olarak soyut, sanatçının kavramsal çatışmalar yoluyla esas olana ulaşma işinin nihai güzergahı olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada, anlam çözümlenmesi yapılırken, gösterek-gösterilen ilişkisinin yanı sıra kurucu zıtlık prensiplerine de bakılacaktır.

Çalışma kapsamında, göstergebilimsel çözümlenme şablonuna uygun bir şekilde deşifre edilen fotoğrafların verileri not edilmekte ve soyutu kuran kodlar bir araya getirilmektedir. Kategori başlıkları altında, somut göstergeler ve soyut imgelerin ilişkisi ile inşa edilen anlam, göstergebilimsel yönden anlatılmaktadır.

3. Bulgular ve Yorum

Bu alt başlık çerçevesinde sanatçının buzun maddesel görünüşleri ile oluşturduğu sanatsal anlamı soyutlamaya yönelik denemeler yer almaktadır. Toplamda dört adet fotoğrafın yer aldığı denemeler içerisinde dört tanesi, geneli temsilen göstergebilimsel analize tabi tutulmuştur.

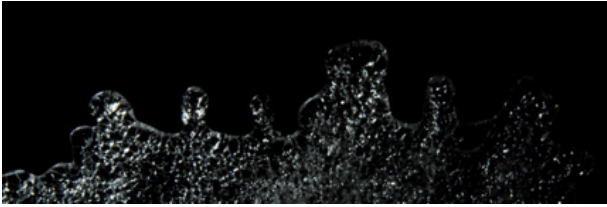
a. Buz Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri

Buz, maddesel özellikleri nedeniyle yapay ya da doğal olabilme nitelikleri sergilemektedir. Yapay olarak biçimlendirilen buzun heykel değeri varken, kar yağışı ve iklimdeki hava koşulları nedeniyle oluşan buzun soyut değeri daha yüksektir. Çünkü yüzeylerde doğa tarafından biçimlenen buzun, kısa ömrü ve sürekli değişim halindeki yapısına bağlı olarak aldığı form, yalnızca kısa anlara özgüdür ve çoğu zaman soyut bir temsili içerdiğinden habersizce fotoğrafik görünüşler arz eder. Fotoğrafik görme ile keşfedilen bu biçimler, buzun soğukluğu, renk değerleri ve ışıkla uyumu gözetilerek kavramsal anlamların üretil-

mesine katkı sunar.

Sanatçı buz üzerinden giriştiği fotoğraflık soyutlama denemelerinde, kar yağışı ve soğuk hava ile birlikte açığa çıkan yüzey buzlanmasının, sıcak -soğuk çatışması arasındaki varoluşsal mücadelesini yansıtan bir yaklaşım benimsenmiştir. İnsan unsurunun müdahalelerini asgari düzeyde tutan bu soyutlama deneyimi, buzun bir ara form olarak temsil ettiği yaşamsal döngüyü anlatması ve bunun da ötesinde resmedebilme kabiliyeti taşıması açısından önemlidir.

Aşağıdaki Fotoğraf 1.'de cam yüzey üzerindeki buzlanmanın yarattığı soyut anlama dair derin izler taşıyan bir temsil yer almaktadır.



Fotoğraf 1. Karanlığın Soğuk Benizli Adamları

Genel Betimleme

Sınırlı espas kullanılarak üretilen kompozisyonun derinliğini sağlamak için, cam yüzeyin alt tabakalarında biriken buzların kristalize görünümleri yer almaktadır. Fotoğraf alanı alt ve üst yüzey arasında bölen kontrast, siyah ve beyaz dengesi açısından eşit bir temsil sağlamaktadır.

Anlatı Yapısı

Kompozisyonda konumlandırılan nesne olarak buzun ışıklandırılmasında ve renklenmesinde yapay ışık kullanılmıştır. Lirik bir soyutlama örneği olarak değerlendirilen kompozisyonda, karanlığı temsil eden cam yüzey, art alanındaki evrensel sonsuzluğu kendinde toplayan saydam ve geçirgen bir his durumunu özetlemektedir. İnsanın kendine ve yaşamsal paydaşlarına yabancılaşmasını simgeleyen kitlesel birliktelik duygusu, buz kütesinin iç içe geçmesindeki sinerji koşulu ile sağlanmış; karanlığı simgeleyen siyah vurgusu üstte konumlandırılarak, bireylerin kitlesel yaşamına çökelen karamsarlık ve kasvetin baskınlığı tasvir edilmiştir. Buz kitlelerinin temsil ettiği insan yığınlarındaki amorf çizgi kullanımı ise, kitleselleşme ve benzeyişlerin daralttığı kişisel özgünlük ve benlik kavramlarına vurgu yapmak üzere bilinçli bir seçim olarak fotoğraftaki konumunu kazanmıştır. Homojenlik, kitle kültürü ve tek tipleşmenin kişinin içsel dünyasındaki

anlamsızlığı tetiklediği bir anlam silsilesinden beslenen anlatı yapısı, içsel ve toplumsal yabancılaşmayı 'kalabalıkların' suretsiz duran karşılaşma ve yön kazanımlarından referans alarak kendini tamamlamaktadır. Anlatı yapısındaki yabancılaşma ve benzeşme kontrastına vurgu yapmak üzere iki zıt rengin derinlikli kodlarına başvurulmuştur. Kitleselleşmenin soğukluğunu da kendinde barındıran bir öge olan buz yansıması, birbirlerinden habersiz duran ancak simülatif amaçlar çerçevesinde toplumsal gerçeklerini kurmaya çabalayan 'uygar kayıtsızlara' da kuvvetli atıflar içermektedir. Çünkü kentleşmenin doruğa çıktığı ve kentliliğe bağlı geleneksel kopuşların had safhada kendini gösterdiği bir uygarlaşma seyrinde, kişilerin birbirlerine karşı kayıtsızlıklarını ve duygusal yorgunluklarını da göz ardı etmeyen bir anlatı sistematiği işletilmiştir.

Fotoğraftaki zaman ve mekân algısı istençli olarak belirsiz bırakılmıştır. Çünkü kentler karşı konulamaz biçimde kendi tarihlerini üretirken, kentliliğin ise müstakil bir tarihi yoktur. Kentsel yığınların kasvetini her zaman diliminde ve mekânda üretebilme potansiyeli taşıması, sorunsalın temsil edildiği zamansızlığı ve mekansızlığı da sanatsal bir anlatım diline dönüştürmektedir. Karanlığın bir zamansal belirteç olarak gece vaktine işaret ediyor gibi görünmesi, gündüzleri de kapsayan içsel kararmayı yeterince barındırmaktadır. Üstelik kentsel mekânlarla baş kurarak sosyalleşen bireylerin, doğayla kurdukları bağı yitirmeleri sonucunda mekânın da bir önemi kalmamıştır. Nitekim dijital platformlarda çevrimiçi yaşayarak yersiz-yurtsuzluğu ve mekansızlığı bir telafiye dönüştüren 'bedensiz' insanın, benlik çatışmalarını ve izlenim denetimini de tasvir etme yeterliğindeki kompozisyon, mekanlar üstüdür ve zamana içkin değildir. Bireyin zamansızca zuhur eden evhamını ve mütemedi yabancılaşmasını temsil eden soyut kompozisyon, buzun kavramsal spektrumundan anlatılmaktadır.

Renkler

Renkler yalnızca ışık ve madde yüzey etkileşmesinin aktardığı doğal bir olay değildir. Her renk, bireyin iç dünyasında kurmakta olduğu kasti ya da tesadüfi anlamların içeriğini doldurmaya yardımcı olur. Renklerin psikolojik araştırmalarla saptanan etkilerinden yola çıkarak kompozisyonda belirlenen kontrast, bu alandaki en yaygın renkler olan siyah ve beyaz dengesi ile sağlanmıştır. Çatışmanın zıtlık içeren ikircikli yapısı ve birleşmenin yıkıcı tavrına parmak basan siyah-beyaz çatışması, felsefi düşünlere iyilik-kötülük, karanlık-aydınlık ve özgürlük-tutsaklık gibi çok kipli temaların kurulumuna elverişli yapıdadır. Fotoğraftaki siyah baskınlığı kitle olmanın

kasvetine bağlı olarak ortaya çıkan ruhsal ağırlığı, beyaz ise insanın varlığını simgeleyen yaşam örüntülerinin direnişini simgelemektedir. Varlığı yokluktan ayırmak için kullanılan keskin anlam, siyah ve beyaz arasındaki koşullanma ve görünmeyen sınırların ikili zıtlığı ile ilişkili düşünülmüştür.

Anlamlandırma

Roland Barthes'in göstergebiliminde şiddetle değiştiği 'anlamlandırmanın' ön şartı olan gösteren-gösterilen ilişkisi ve dizgenin kurulum izleğinde başvurulan kavramsal zıtlıklardan yola çıkılarak fotoğrafıdaki soyutun keşfini içeren bir çözümlemeye gidilmiştir.

Tablo 1. Fotoğrafıdaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösteren
Siyah Renk	Karanlık	Kasvet ve Karamsarlık
Buz	İnsan Yığınları	Kitlesel Bunalım
Buz	Soğuk Uygar	Kayıtsızlık/İlişkisizlik

Fotoğrafıta siyahın tonlarında temsil edilen somut bir gösterilen olan karanlık, soyut anlamın kurgulandığı kavramsal düzeyde kasvet, içe kıvrılış, bunalım, yabancılaşma ve karamsarlık duygularını temsil etmektedir. Fotoğrafıdaki bir diğer somutluk olarak buz ise hem bir insani oluşuma hem de insanların toplumsal ve bireysel varlıkları arasındaki çatışmanın eksenini çizen ilişkilerdeki sorunsala işaret etmektedir. Buz formunun benzeyiş gösterdiği biçimsiz insan suretleri, soyut olarak kitlesel bunalımları simgeleyen bir dekorla birlikte açığa çıkmaktadır. Aynı bağlamda buzun somut karşılıklarından biri olarak fotoğrafıta duyumsanmayan, ancak kendini deneyimlenmiş bir durumsallık olarak kanıtlayan soğukluk hissi, kitlelerin kasvete sürükleyen kayıtsızlığına ve birlikte yaşamının kentsel kompozitlerine duyulan güvensizliğin ve tekinsizliğin ortamına vurgu yapmaktadır.

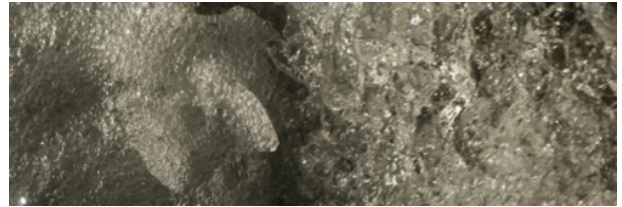
Tablo 2. Fotoğrafıdaki temel kavramsal zıtlıklar

Kitlesellik	Bireysellik
Varlık	Yokluk
Kasvet/Bunalım	Mutluluk/Özgürleşim
Soğuk Bağ	Sıcak Bağ
Kayıtsızlık	İlgililik
Yabancılaşma	Yakınlaşma

Fotoğrafıdaki anlamı kuran temel zıtlıklar, kitle olmak ile birey olmak arasındaki ince çizgide çözülen bir uzlaşmayı ve çatışmayı birlikte barındırmaktadır. Varlığın ve yokluğun birlikte hissedildiği ve birbirinden ayırt edilemediği uygarlaşma uğraşında, kişiler arası bağların esnekliğinde soğuyan bir toplum modeli inşa edilmektedir. Milyonlarca insanın sürekli etkileşerek birbirinden uzaklaştığı ve kayıtsızlaştığı toplumlarda, bireyin kendi yaşamını kuran tikel varlığına karşı kayıtsızlığını ve yabancılaşmasını da beraberinde getirir. Buna karşılık yakınlaşma ise bireyin arzuladığı ancak elde etmek için çabalamaktan çekindiği güçlü bir tereddüttür.

b. Su Üzerinden Fotoğrafıta Soyutlama Denemeleri

Buzun hammaddesi olarak doğadaki yaşamın neredeyse kaynağı sayılan su, soyut anlamların temsiline olanaklı yapısı nedeniyle birçok sanatçının ilgisini celp etmektedir. Bu alt bölüm kapsamında çözümlenen fotoğraflarda su üstü yüzeye yansıyan ışık ve maddesel görünümünün soyutlayıcı gözle yeniden yorumlanması ve izlenime dönüştürülmesi söz konusudur. Toplamda on iki adet su üzerinden soyutlanmış fotoğrafın bulunduğu bu çözümleme kategorisinde dört fotoğrafın göstergebilimsel okumaları yapılmış, diğer fotoğrafların alımlanışı için okuyucuya sanatçı merkezli bir izlek oluşturulmuştur.



Fotoğraf 2. Çarpışmadaki Vuslat

Genel Betimleme

Fotoğraf tam kare içerisinde iki ayrı görüntünün bulunduğu anı göstermektedir. Suyun döküldüğü an ile döküldüğü yerde ki buluşma anı, hız, hareket ve şiddetin buluşması olarak betimlenmiştir. Hayatın devinimi içerisinde görünen net ve net olmayan fotoğrafıta bir tarafta ışık kırılmaları görülürken diğer tarafta akışa direnen formlar oluşmaktadır.

Anlatı Yapısı

Fotoğrafın mekânsal anlatısında, evrensel uzamı simgeleyen sınırsız espas tekniği kullanılmış ve mekân algısı genişletilerek belirgin bir sınırlılıktan arındırılmıştır. Evrensel mekândaki zamansızlık mefhumunu yansıtmak ve içsel çatışkı vurgusunu desteklemek amacıyla zamansal

bir karmaşa ve karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.

Renkler

Doğal ışıkta yani gün ışığında çekilen fotoğrafta renk olarak beyazın sadeliği kendini gösterirken, akışkanlığın olduğu bölümde ışık kırılmalarından kaynaklanan renk skalası zayıf olmakla beraber hissedilmektedir. Sonsuzun rengini temsil eden gri ve beyaz birbirine zıtlık oluşturmaktadır. Işığın şiddetiyle oluşan açıklık koyuluk değerleri de fotoğrafta soyut anlamı oluşturan simgesel formlar kazandırmaktadır.

Anlamlandırma

Fotoğraftaki soyutlama, somut gösteren-gösterilen ilişkisi ve soyut gösterilenin inşası ile tamamlanmaktadır. Çatışmanın anlatıldığı fotoğrafta, uzlaşmanın dinginliğine yer verilmesi, anlamın bu boyutunu kurmayı hedef kitlenin yorumlama pratiklerine bırakmaktadır. Barthes'ın punctum'u (ayrıntısı) burada belirgin bir şekilde hissedilmektedir.

Tablo 3. Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösteren
Su	İki kutup	Ayrışma/Farklılık
Su köpüğü	Hız/Şiddet/Çarpışma	Çatışma
Suyun birleşim anı	Vuslat	Birleşme arzusu

Durağan yapı, soğuk bir gösteren olarak, çatışmanın puslu havasına ve belirsizliğe işaret eden güçlü bir içsel engelleme mekanizmasının soyut varlığını bildirmektedir.

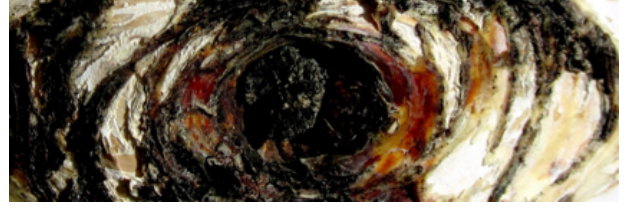
Tablo 3. Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Netlik	Fluluk
Form	Belirsizlik
Durağanlık	Akışkanlık

Fotoğrafta verilmek istenen doğanın sonsuz kudreti ve sınırlayıcı eli karşısında, insanoğlunun en kudretli olduğu anın bile etkin bir geçerliliği yoktur. Doğa sürekli kendini yenilerken aslında aynı zamanda kendi içerisinde fotoğraflarda da izlendiği gibi sürekli kendini soyutlar.

c. Yüzey Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri

Çözümlemenin bu bölümünde, yüzey çalışmalarından elde edilen soyutlayıcı göstergelerin okuması yapılmaktadır. Toplamda on iki fotoğraf arasından seçilen dört tanesi gösterebilimsel metotla çözümlenmiş ve yüzeylerde meydana gelen doğal biçimlenişlerin soyut kavramları üretme biçimleri incelenmiştir.



Fotoğraf 3. Platon'un Mağarası

Genel Betimleme

Fotoğrafı oluşturan ana görüntü aslında bir ağaç gövdesindeki oyuktan oluşmaktadır. Oyuğun merkezinde bulunan yarı aralık gibi görünen göz bebeğini de anımsatan görüntü bir mağaranın ağzından geriye itilmiş aralanmış bir algı sunmaktadır. Merkezin sağındaki aralık bir arka boşluk hissi verirken Platon'un mağarasında ki dışarıyı göremeyen insanların bakışlarıyla mağaranın dış dünyasını gölgelerinden algılayan bir dış gerçeklik olduğunu tasavvur ederler.

Anlatı Yapısı

Fotoğrafın mekânsal anlatısında, evrensel uzamı simgeleyen sınırlı espas tekniği kullanılmış ve mekân algısı genişletilerek belirgin bir sınırlılık oluşturulmuştur. Sembolik düzeydeki anlatıda, obje konumlandırması ve kıvrımlı detaylar, kompozisyondaki çatışma vurgularını anlamlı kılacak halde terkip edilmiştir. Fotoğraf özgürleşmeyi tahayyül eden, ancak özgür olmanın sonsuz belirsizliği içerisinde uzaklara gidememe tereddüdü yaşayan insanın, kendi "kıyı" alanında özgürlük oyunları oynamasını ve tutsaklıklarından pek fazla uzaklaşamamasını anlatmaktadır.

Renkler

Fotoğraftaki renk yoğunluğu ve geçişler beyazın sağdan sola akışında sert ve yumuşak geçişlerle kendini var etmesi siyah sarmalına direnerek mağara çıkışı olarak betimlediğimiz bölümdeki kırmızının siyahla buluşması özgürlük için bir bedeli ve kanı simgeleyebilir. Merkezdeki sarı ve kırmızının direnişinden sonra geçişlerin yumuşadığı beyazlık insanın her zaman özgürlük için mücadelesinin zor da olsa aydınlığa beyaza ulaştığını anlatmaktadır.

Anlamlandırma

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi ve temel zıtlıklar, aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 5. Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Somut Gösteren	Soyut Gösterilen
Ağaç oyuğu	Mağara
Derinlik/Bilinmezlik	Esaret
Zor Yüzey geçişler	Kaotik varoluş

Fotoğraftaki gösterenler, iki boyutlu yüzeyde dıştan içeriye doğru derinleşen alıkonulma ve bu esaretin sonsuzluk hissine doğa tarafından vurgu yapılmaktadır.

Tablo 6. Fotoğraftaki temel kavramsal zıtlıklar

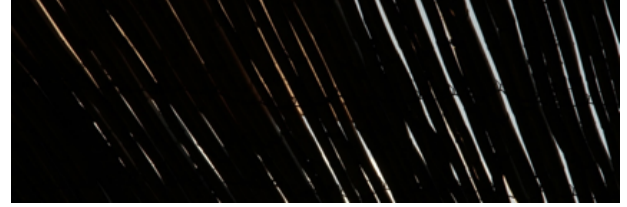
Güç	Güçsüzlük
Esaret	Mücadele
Sınır	Sınırsızlık

Fotoğrafta güç güçsüzlük karşıtlığında ele alınmaktadır. Güçlü olanın güçsüz olanı esaret altına alması esaret altında ki topluluğun mücadeleden vaz geçmeyerek Platon'un mağara ağzındaki arlığın sınırı kırmaması ve yarı açıklık hissi veren izlenimde her şeye rağmen sınırsızlığı simgelemektedir.

d. Işık Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Denemeleri

Işığın maddesel form ve görme üzerindeki etkisi, varoluşun gizemini tanıklığa açık seçik hale getirir. Evrenin sınırlarını kendinde barındıran ışık, maddenin algılanışından formatif değerine kadar birçok yönden varoluşaldır ve görme eyleminde anlamın üretimine doğrudan katkı sunar. Gözün fizyolojisinde ışığa duyulan bağlılık, maddelerin suretlerini bağıl kılar ve ancak ışığın kendini bahsettiği kadarıyla bellek oluşabilir. Önceki bölümlerdeki çözümlenmelerde ışığın aydınlatıcı bir form olarak yapay ve doğal halleriyle kullanıldığı fotoğraflardaki soyut inşası irdelenmiştir. Bu alt bölüm çatısı altında ise ışığın kendi başına soyut görünümler üreterek soyutu kavradığı fotoğraf denemeleri irdelenecektir. Toplamda on iki fotoğraf arasından dört tanesi gösterebilsel açıdan çözümlenerek ışığın soyut anlamlandırma etkisine bakılacaktır. Işık, şeylerin dünyasını anlamının yollarını keşsettirirken, ışığın kendisinin bir 'şey' olarak nasıl soyutlanabildiği konusu maddenin aşıldığı ve belli belirsiz bir anlamın anlaşılma ihtiyacı duyduğu yeni bir katmana geçildiğinin habercisidir. Işık, görmenin ön koşulu olduğu gibi, ışığı görmenin ön koşul olduğu bir soyutlama perspektifi behis edilmektedir. Çünkü ışık çoğu zaman kendi formundan ödün vermeden maddesel bakıştan geriye kalan şeydir. Işık bazen iki maddenin aralığından sızan, bazen de bir delikten bakılınca kendini boşlukta salınmış halde bulan bir içsel bakışta parlayan şeydir. Işık maddeyle

ilişkinsini onun üzerinde ya da onun dışında kurabilir. Bu bölüm kapsamında, ışığın maddesel boşlukta kaldığı vakit nasıl bir soyut salınım gösterdiği düşünülmüş ve onun şahsına münhasır bir deneme seçkisi oluşturulmuştur.

**Fotoğraf 4.** Metaforik Yırtılma: Meteorların Yaylım Ateşi

Genel Betimleme

Fotoğraf, kargılardan yapılan bir tentenin zamanla oluşan yıpranmışlıklarından sızan gün ışığının oluşturduğu metaforik anlamı içermektedir. Fotoğraftaki karanlık, gün ışığının yalıtıldığı bir pozlama tekniği ile yakalanırken, ışığın salınımı serbest bırakılmıştır.

Anlatı Yapısı

Fotoğraftaki anlatı, boşlukta duran ışığın uzun pozlama etkisi yaratarak bir keskinlik ve yaylım hissi vermesini amaçlamaktadır. Fotoğraftaki soyut mesaj ise, kozmik boşlukta kaotik bir istikamet izleyen göktaşlarının şiddetli yol alışlarının yaratacağı tedirginlik ve ürkütücülüktür. Bir meteorla aynı hızda ilerliyor olmanın ve hedefsizliğin yaratacağı anlamsal sarsıntı, bireyi sabit bir karedeki ışık hızına ortak etmekte ve soyut anlamın keskinliği karşısında sorgulamaya itmektedir. Işık kullanılarak, fotoğrafta olmayan bir olayın temsili hedeflenmiştir. Meteor görsel bir temsil olarak fotoğrafta değildir, ancak ışığın çizgiselliği bir nesnenin hareketini düşündürmekte ve iki uçlu doğrusallık arasında kurulan istikamet yönü kestirilememektedir. Işığın bir metafor olarak evrenin kendi üzerindeki şiddet denemeleri olabileceği fikri üzerine de giden fotoğraf, soyutun caydırıcı saldırganlığını ve rahatsız edici tavrını da kavramsal anlatıya dahil etmektedir.

Fotoğraf, taşıdığı soyut anlamın doğası itibarıyla zamansız ve mekânsızdır. Bu zamansızlık ve mekansızlık, belli bir kozmik durumdan münezzehtutulmak anlamında değil, her an her yerde gerçekleşebilme ihtimali nedeniyle söz konusudur. Evrenin kaotik hiddeti, belli yerlere ve zamanlara özgü değildir, olağanlığı yırtan bu olağan dışı durum çoğu zaman tanrısal bir hikmetle birlikte düşünülür.

Renkler

Fotoğraftaki renk kullanımı, ışığın varlığını yokluğundan ayırmak için siyah ve beyaz tonlarının tercihiyle oluşmuştur. Işığın olmayışının en somut tezahürü olan siyah, varlığının en fazla deneyimlenen

türlerinden biri olan beyazla ahenk kurmaktadır.

Anlamlandırma

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi kozmik bir soyutlamaya atıfta bulunması nedeniyle soyut çağrışımların yoğun olduğu bir kurucu misyon üstlenir. Fotoğrafın karşıtlıkları ise kaotik şiddet ve hızın, boşluğu bir durağanlık ve güvende hissetme dürtüsüyle ittifak kurduğu karşılıklı savaşım belirlemektir.

Tablo 7. Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi

Somut Gösteren	Somut Gösterilen	Soyut Gösteren
Karşı tente	Evren	Sonsuzluk
Işık	Meteor	Öldürücü Şiddet
Işık	Yön	Belirsizlik

Evrende olup bitenleri anlamaya çalışan rasyonel ve bilimsel akıl, çoğu zaman teorik düşünceler üretmek yaşananlara bir anlam yüklemeye çalışır. Ancak temel olarak bir meteorun takip ettiği istikameti determine etmek imkânsızdır. Çünkü evrende ne olup biteceğine karar veren mekanizma insanüstüdür ve kavrayış kalıplarını yanıltan parametreler üretir. Meteorun evrensel yolculuğunu temsil eden ışık, sonunun ne olacağını kestirdiğini sanan bilişsele bir yanığı da armağan edebilir. Çünkü meteorları yalnızca düşen varlıklar olarak değerlendirme yanlışlığı, sonu açık bırakılan bu fotoğrafta telkin edici bir taktiktir. Çünkü meteorların yönü ve nihai istikameti kadar, fotoğraftaki soyutluğun içerdiği anlam da belirsiz ve çoklu yapıdadır.

Tablo 8. Fotoğraftaki temel kavramsal zıtlıklar

Işık	Karanlık
Yön	Yönsüzlük
Hız	Durağanlık

Zıtlığın oluştuğu ve kendini anlatabilme yetisine kavuştuğu soyut katmanda, ışığın hızlılığına ayak uyduramayan bir durağanlık içindeki insanın, onu bir lamba tuşunda hapsedebildiği yanlışlığına da gönderme yapmaktadır. Yürüdüğü yönü ışığın konumundan belirleyen insanın, ışığın yönsüzlüğü hakkında içine dalmak istemeyeceği buhran, birçok kez anlaşılmayı bekleyen güçlü bir paradokstur. Bu fotoğrafın soyut paradoksu ise, zıtlığın ve zıtlışmanın şiddete gösterdiği refleksi, ışığın hızıyla ölçmeye çabalar.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Sanatçının bu metindeki soyut fotoğraf antolojisinde görülen soyutlayıcı tavır, Natüralist tavır ile Kavramsal Tavrın müstereğini yansıtmaktadır. Natüralist Tavır Aristoteles'in 'mimesis' önermesine bağlı kalarak doğayı taklit etmek ve nesnel hakikatin gösterdiklerine göre bir dünya tasavvuru kurmakla yakından ilintilidir. Rönesans'a ve hatta modernist sanata da ilham olan bu görüş, tarihsel materyalist felsefenin bir yakıt olarak kullandığı ve temel argümanlarını biçimlendirdiği rasyonel tavrı iç içedir. İnsan, bir parçası ve uzvu olduğu doğayı yalnızca davranışlarında değil, sanat yaklaşımında da taklit eder ve doğanın verdiklerine sadık kalarak, aşkınlığın reddini öneren bir forma kendini hazırlar. Bu noktada içkinlik önem kazanır ve doğadaki görünümünün 'yaratılışın' ya da 'oluşun' en saf ve yalın halleri olduğu gerçeği bir varsayım olarak sanat akımlarında tekrar edilir. Kavramsal tavrıda ise, nesnelere ve doğanın nesnelere biçimlenişinde 'doğaüstü', yani 'insanüstü' bir müdahalenin yaratıcı konumu anlaşılmalıdır. Hakikatin 'fenomenler/görüngüler' kozmolojisinden farklı olarak 'görünmeyende' olduğu fikri, nesnelere sanat üzerindeki deterministik etkilerini de sönmüştür. Artık kavramların nesnelere vardır ve doğanın görünümüleri düşünselin kavramsal altyapısına göre yeniden yorumlanır. Bu metinde, sanatçının kavramsal tavrını doğa üstünden gerçekleştirme yaklaşımı görülmektedir. İnsanın müdahil olduğu yapay doğa, bir başka ifadeyle insanlaşan doğa, çoğu zaman yabancılaşan emek zincirinin bir halkasıdır ve insanın kendini yansıtmadığı gibi doğayı da tam anlamıyla göstermez. Oysa antik düşünceden beri süregelen doğa fikri, uygarlaşmamış ve insanın varlık gösterisi sunmadığı bir 'yaban' ortamıdır. Bu yabancılaşma, ehlileşmesi gereken tehditler kadar, insanın keşfini bekleyen bir yabancılaşma ve uzaklığı da niteler. İnsanın doğayla kurduğu ilişki, tinsel bir form üretme uğraşısının sınırlarını aşarak, soyut anlamlar yoluyla yakınlaşmalara, fark edişlere, keşiflere ve yaratıcılığa evrilir. İnsan, kendini hiç olmadığı ve ait hissetmediği bir yerde yeniden bulur ve eliyle biçimlendiremediği gerçeklikte ideal düşüncelerini kimliklendirir. Doğayla bu yönüyle insana, kendi dışında olan oluş ve bozulmaların duygulanımını sağlar. Özdeşleşimden çok daha fazlası olan bu durum, kendine dışarıdan seslenişe benzer ve insan bir vadideki haykırışlarının ekosunda kendi yansımalarını nasıl keşfediyorsa, benzer bir öz yokluğunun da fotoğrafta yaratılması mucize olarak nitelendirilemez. Bu nedenle sanatçı için doğanın natüralist varlığı, insandan bağımsız ve dışarıda olan bir biçimlenme değildir. Yapıtlarındaki kavramsal tavrını, kendini hiç olmadığı bir yerde arama çabalarının sonucuna ve vahametüne emanet eder. Bu hareket onun için doğada bulamadığı varlı-

ğini alt etme ve bedensel sınırlarının dışına taşarak kendini doğanın soyut dünyasında yaratıcı kılmaya edimidir. Bir ayna gibi karşısında duran doğa, ona olduğu yerde durmaktan fazlasını vererek, yansıdığı yerlerde de olabilmenin deneyimini isnat eder. Sanatçı doğada gördüğü kendiliğini biriktirir, onların özgül ağırlığını diğerlerinden ayırıştırır ve kendi anlarını tasarlayarak doğayı kendi suretine büründürür. Neticesinde temsil, temsil edilenin kendisi, hatta daha da ileride temsil edenin de ta kendisidir.

Aristoteles'in 'oluş ve bozulmuş' üzerinden kavramsal-laştırdığı değişim mefhumu, maddelerin zamansal sıralanışın ardışıklığında sürekli bir biçimden diğerine geçiş yaptığını ve aşkınlığında bu yeniden biçimlenmenin üst formunda kendi özünde sürekli yaratıldığını savunur. Aşkın olma düşüncesi her daim ideal forma geçiş deşildir. Çünkü deşişimin yörengesinde akan biçimleniş, bazen daha ideal bir hale, bazen ise ideal halden bozulmaya doğru seyrüsefer eder. Bozulma da aşkınlığın içerisinde kendi ideal sonunu ve yenilenişi, başkalaşımı, ötekileşmeyi göze alan tereddütsüz ve mutlak soyutluktur. Çünkü oluş ve bozulmuş döngüsü, diğer tüm anların kurduğu tarihsel bloğa eşit mesafede bulunan ve kendini pek de özel olarak kurma becerisi göstermeyen bir anın, sanatçı tarafından özelleştirildiği ve zamanı yok sayarak kendi tarihini kurduğu bir kopuşun katalizörüdür. Fotoğraftaki an, diğerlerine hiç benzemeyen bir andır ve bu anın diğerlerini alt ederek yükselen bir biçimlenişi vardır. Üstelik fotoğrafın çekildiği zamandan ileriye doğru gidildikçe, eserdeki soyutlama anının kendini 'şimdi'nin konumundan sürekli yeniden ve ideal tipte biçimlendireceği görülür. Sanatçı doğrudan yaratıcı eylemle katkı sunmadığı natüralist biçimlenme ve öz biçimlenmesine karşı koymak adına, fotoğraftaki soyutluğa sığdırabildiği aşkınlığını ideal biçimlenişe sürükler. Kendini ideal bir özne olarak yeniden biçimlendirir ve doğa üzerinde hüküm kazanır. Çünkü anlamın doğasına karşı zafer elde etmek, doğadaki oluş ve bozulmuşlar kronolojisine de varlığını hissettirir.

Bu bilimsel metindeki örnekler özelinde sanatçı, maddeyi öz benliğini referans alarak soyutlar. Maddeyi adlandırılmış olan kimliğinden kopararak, herhangi bir müdahalede bulunmadan sadece yeni anlamlar yükleyerek kendi varlığının içinde yeni bir kimlik kazandırır. Bu da sanatçının nesneye kendi tinsel bakışıdır. Bu bakış açısı aslında fotoğrafın sadece kendisiyle birlikte var olduğu o andır. Sanatçının çalışmalarını diğer örneklerden ayıran en önemli özellik ise, insan merkezli ve salt ışıkla soyutlamalar yolunu izlememiş olması ve çalışmalarına başka kişileri şahit tutmayarak o biricikliği kendi içinde yaşaması ve fotoğrafıyla buluştuğu an olmasıdır.

Doğa ve soyut, kendi hakkında konuşamaz ve kendinden menkul anlamlar üretmez. Doğayı ve soyutluğu savunmak ve yeniden kurmak gerekir. Soyutun taşıdığı enerji, maddenin algısal baskınlığı ve somutlar hiyerarşisinde görünmez kalabilir. Fotoğraf ise somutlar hiyerarşisini yaran bir bakışın soyutu savunduğu, onu kurduğu ve anlatmayı başarabildiği bir 'solucan deliği' görevi üstlenir. Bu solucan deliği, somut gösterenler düzlemindeki sonsuz mesafeler arasında soyut yolculuklar yaparak zamanı aşmayı ve göreceli anlamın kendini gizlediği kodları deşifre etmeyi yeğleyen sanatçının objektifidir.

KAYNAKÇA

- Ağılkaya-Çeçen, H. (2015). Fotoğraf sanatında sürrealizm ve kurgusal yapı. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 397459).
- Akın, A. (2018). Yeni iletişim ortamlarının etkisiyle, tasarım sürecinde fotoğraf sanatının rolü. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 490630).
- Ayan, G. (2016). Tüketim kültürü bağlamında kimlik inşasının sosyal medyada kullanımı: Instagram örneği. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 437000).
- Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel serüven. (Mehmet R. ve Sema R., Çev.). İstanbul: Yapı Kredi..
- Benjamin, W. (2000) Pasajlar. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Çağlar, B. (2012). Bir iletişim biçimi olarak göstergebilim. LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 22-34.
- Çoban, İ. ve Kıyar, N. (2015). Yaratıcı fotoğrafçılıkta geleneksel, dijital ve interaktif dönem. Ulakbilge, 3(5), 31-46.
- Er, M. H. (2009). Mimari fotoğrafçılıkta fotoğraf sanatı açısından Erzurum ve yöresi tarihi eserleri. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 241741).
- Fiske, J. (1996). İletişim çalışmalarına giriş. (S. İrvan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Habermas, J. (1993). İdeoloji olarak teknik ve bilim. (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Hegel, F. (2016). Tinin görüngübilimi. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea.
- Kant, İ. (1999). Pratik aklın eleştirisi. (Ü. Gökberk v.d., Çev.). İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kurum, O. (2009). Lütfi Özkök'ün fotoğraf sanatı anlayışı. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 261426).
- Marx, K. (1978). Ekonomi politiğin eleştirisine katkı. (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol.

Özderin, S. (2013). Deneysel araştırmalar açısından fotoğrafik görüntülerde soyut. Ulakbilge, 1(2), 49-70.

Özel-Sağlamtimur, Z. (2016). Somuttan soyuta fotoğrafta biçim, içerik ve öz. Kontrast Dergi, 50, 20-11.

Öztütüncü, S. ve Özkartal, M. (2015). Soyut resimde yapısal bütünlük ve biçim verme. Akdeniz Sanat Dergisi, 8(15), 92-103.

Rifat, M. (2001). Homo Semioticus ve genel göstergebilim sorunları. İstanbul: Om.

Sevim, S. (2017). Fotoğraf sanatında kullanılan teknik ve yöntemlerin resim sanatına etkisi. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 469364).

Tatar, O. (2018). Fotoğraf sanatında hipermetin ve değişen estetik anlayışı. (Doktora Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 492034).

Tozoğlu, E. (2017). Sosyal medyanın fotoğraf sanatı üzerine etkisi. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 460008).

Uzun, İ. (2015). Işığın fotoğraf sanatındaki öneminin incelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 385383).

Ünlü, R. (2017). Fotoğraf sanatında güneş baskı tekniğinin resimsel açıdan uygulama biçimi. (Sanatta Yeterlik Tezi). YÖK Tez Veri Tabanından Erişildi. (Tez No: 474433).

Ziss, A. (2011). Estetik. (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz.

ÇOKLUK İÇİNDE BİRLİK: ZEHRA ÇOBANLI'NIN "LÂLELERİ"

UNITY IN MULTIPLICITY: ZEHRA ÇOBANLI'S "TULIPS"

Lâmîa KENAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam
Tasarımı Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi
lamia.kenan@gmail.com
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2167-1167>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Kenan, L. (2020). Çokluk İçinde Birlik: Zehra Çobanlı'nın "Lâleleri". Sanat Dergisi, (35), 123-129.

Araştırma makalesi/Research article

Öz

Türklerin gündelik yaşamında ve kültüründe tabiat ve çiçek sevgisi önemli bir yer tutmaktadır. Bu sevgi geçmişten günümüze farklı alanlardaki Türk sanat dallarına esin kaynağı olabilmektedir. Üsluplaştırılmış veya tabiattan alınmış halleriyle çiçek motifleri, Türk sanatının her döneminde önemini korumuştur. Günümüzde de sevilerek zarafetle kullanılmaya devam etmektedir. Bu çiçek motiflerinden biri olan lâle, Osmanlı dönemi sanatında sıklıkla kullanılmış, hatta Selçuklular döneminden başlayarak Anadolu Türk sanatının baş tacı çiçeklerinden biri olmuştur. Türk kültürünün önemli bir parçası haline gelen lâle, birçok sanat dalında olduğu gibi seramik sanatında da yüzyıllar boyu göz önüne konan sağlam yapısı ve motif zenginliği ile sanatçılar için geniş bir kullanım yelpazesi oluşturmuş ve vazgeçilmez bir öge haline gelmiştir. Türk seramiğinde dini ve sosyal güdülerle yüzyıllardır ön planda tutulmuş olan lâle bugün de geleneksel sanatlarla, modern seramik sanatını bir arada tutmak isteyen seramikçilerin özgün çalışmalarında görülmektedir.

Bu çalışma, lâlenin tarihsel serüveni ve kültürümüzdeki yerinden kısaca bahsederek, lâle motifinin seramik sanatında kullanımı üzerine önemli eserler ortaya koyan sanatçılardan biri olan Zehra Çobanlı'nın "Lâle Zamanı" adlı yerleştirme (enstalasyon) çalışması örnek olarak incelenmiştir. Bu bağlamda yerleştirme sanatını seramik sanatına kazandıran önde gelen isimlerden biri olan sanatçının yaşam öyküsüne değinilmiş, aynı zamanda sanatı ve sanat anlayışı, kendisi ile yapılan söyleşiden belirttikleri de göz önüne alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Lâle, Çokluk İçinde Birlik, Osmanlı, Türk Seramik Sanatı, Zehra Çobanlı, Yerleştirme Sanatı (Enstalasyon)

Abstract

The love of nature and flowers is considered as an important element in Turkish daily life and culture. This love has inspired many realms of art in various aspects from past to present in Turkish artistic experience. The floral motifs, stylized or taken from nature, have maintained their importance in every period of Turkish art and continue to be used elegantly today. One of these floral motifs is surely tulip, which was used frequently in Ottoman art, and even became one of the crown flowers of Anatolian Turkish art starting from Seljuk period. The tulip has created a wide range of usages and became an indispensable element for the artists with its robust structure and motif richness in ceramic art for centuries. The tulip, which has been in the forefront in Turkish ceramics for centuries for religious and social reasons, is still seen in the original works of ceramicists who aim to synthesize Turkish traditional and modern ceramic art together.

In this study, Zehra Çobanlı's installation work called "Tulip Time" is examined as an example to reflect unity in multiplicity. The installation is one of the artist's important works on the use of tulip motif in ceramic art by briefly mentioning the historical adventure of tulip and its place in our culture. In this context, the life story of the artist, who is one of the leading names who introduced the installation to ceramic art in Turkey, is also mentioned by referring to her conception of art based on the interview was made with her before the formulation of this article.

Key words: Tulip, Unity in Multiplicity, Ottoman, Turkish Ceramic Art, Zehra Çobanlı, The Art of Installation

GİRİŞ

Türk kültür ve yaşamında önemli bir unsur sayılan tabiat ve çiçek sevgisi, geçmişten günümüze farklı alanlardaki sanat dallarına ilham kaynağı olmaktadır. Tabiatın alınmış, esinlenilmiş halleriyle çiçek motifleri, Türk sanatının her döneminde önemini korumuştur ve günümüzde de sevilerek zarafetle kullanılmaya devam etmektedir. Bu çiçek motiflerinden biri olan lale, Osmanlı dönemi sanatında sıklıkla kullanılmış, hatta Selçuklular döneminden başlayarak Anadolu Türk sanatının baş tacı edilmiş çiçeklerinden biri olmuştur.

Köken itibariyle Farsça bir kelime olan lâle, "çok yıllık" (yaşamı uzun süren), soğanlı ve otsu bir bitkidir. Çiçekleri bir sap üzerinde bir tane olmakla birlikte çiçek örtüsü altı parçalı, serbest, kırmızı, sarı veya beyaz renkli olabilmektedir. Her bir parçanın dip kısmında genellikle esmer renkli bir leke görülmektedir. Asıl vatanının Orta Asya olduğu düşünülen lâle, esasında yabancı bir bitkidir. Türkiye'de on beş kadar türü bulunan bu bitkinin yaklaşık beş bin çeşidi bahçelerde süs bitkisi olarak yetiştirilmektedir. (Baytop vd., 2003:79).

Türk İslâm sanatının gülen yüzlerinden biri olan lâle, 16. yüzyılın ilk yarısından sonra Türk bezeme sanatlarında önemli bir yer tutar. Sadece güzel sanatlara özgü değil aynı zamanda edebi eserlere, kumaş ve takılara, kullanım eşyalarına ve hatta bazı dini sembollere de konu olmuştur. Lâlenin ana vatanın Orta Asya olduğu yaygın bir görüştür. Beşir Ayvazoğlu lâlenin Türkistan'ın bozkırlarında yabancı bir çiçek olarak ortaya çıkıp, Bulgar Türkleriyle İdil boyuna, Timuroğulları ile Hint'e, Selçuklularla İran'a ve nihayet Anadolu'ya geldiğini ifade etmektedir (Gökay, 1990: 30). İnsanlar dönem dönem lale figürüne farklı değerler yüklemişler ve yaşadıkları zamanın sosyo-kültürel özelliklerine göre ayrı anlamlar katmışlardır. Lâle sevgisinin özellikle Osmanlı Devleti'nin duraklama ve bocalama döneminde gösterişli bir çiçekle kendisini gösterirken insanlarda bir tutku haline gelmesi sosyolojik açıdan değerlendirilmesi gereken bir konudur. Halk ve saray çevresinin bu çiçeğe karşı beslediği sevginin kaynağı, o dönemdeki iç ve dış durumlardan ve yaşanan sıkıntılardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Avrupa'daki topraklarını kaybetmeye başlayan Osmanlı Devleti'nin Avusturya ve müttefiki Venedik'le imzalanan Pasarofça Antlaşması'nın ardından girdiği uzun barış dönemi, 'Lâle Devri' adıyla anılmaktadır. Saray çevresi ve halkının bulunduğu savaş ortamından bir nebze de olsa güzel ortamlara girme istekleri doğrultusunda bahçelerin, sarayların ve kasırların lalelerle donatılması bu döneme ismini vermiştir.

Lâle sadece imparatorluğun duraklama döneminde

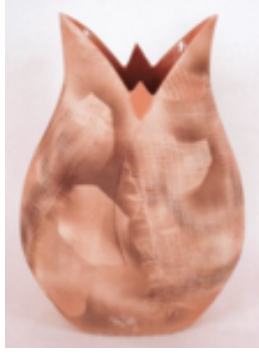
değil, Osmanlı'nın bütün dönemlerinde gözdeliğini ve biricikliğini korumuştur. Anadolu'ya Türklerle birlikte gelen lâle, Selçuklu Dönemi'nden itibaren Türk halkının beğenisini kazanmış ve yüzyıllar boyunca ülke kültüründeki önemini korumuştur. Lâlenin diğer çiçeklerden sıyrılıp Türk ruhuna bu denli işleminin sebebi, göze hitap etmesi dışında yetiştirildiği dönemle de ilgilidir. Gerek şekli gerek ismiyle lalenin Türk İslâm süsleme sanatında stilize, yarı stilize ve natüralist olarak işlenişini karşımıza sıklıkla çıkar. Bu yaklaşım biçimi Osmanlıların tezyinata ve sanata verdiği önemi de ortaya koymaktadır.

16. yüzyılın ilk yarısında kullanılmaya başlanan lâle motifi, göz alıcı kırmızı rengiyle beraber Türk çini süslemelerinde görülmeye başlanmış ve süsleme de kompozisyon güzelliğini arttıran bir unsur olarak işlenişini yaygın olarak kullanılmıştır. Çini tezyinatında lâle motifinin renk ve desen çeşitliliği bakımından en zengin örneklerinin bulunduğu mimari eserler; Rüstem Paşa Cami, Sokullu Mehmet Paşa Cami, Sultanahmet Cami'si ve Haseki Hürrem Sultan Türbesi sayılabilir. 17. yüzyıl boyunca çini sanatında lale motifinden yarım asır önceki zengin çeşit ve desen güzelliğinden yavaş yavaş uzaklaşmış, 18. yüzyılda ise önemini kaybetmiştir (Deraman, 2003: 81).



Resim 1: İstanbul'daki Rüstem Paşa Camisi'nde bulunan lâle desenli çini pano.

Günümüz seramik sanatında da lâle figürünün kullanımını çeşitli sanatçılar tarafından kendi özgün dilleriyle yorumlanmaktadır. Lâle, çağdaş seramik sanatımızın gündemine üç boyutlu bir form olarak "Modern Lâle Vazoları Sergisi" ile girerek geleneksel sanatlarımızın vazgeçilmez bir motifi halini almıştır. Günümüzde seramik sanatıyla uğraşan bazı sanatçılar tarafından da ilgi çeken bulunmuş ve farklı sanatçı yorumlarıyla eserlerinde hayat bulmuştur. Zehra Çobanlı lâle motifinin seramik sanatında kullanımı üzerine önemli eserler ortaya koyan sanatçılardan biridir.



Resim 2: Zehra Çobanlı'nın lüle figüründen çıkışlı yaptığı duvar çalışmalarından biri.

Resim 3: Çobanlı'nın lüleyi üç boyutlu bir form olarak yorumladığı eseri.

Resim 4: Sanatçının çamurun kendi mat dokusu üzerine fırça ile uyguladığı lüle motifi.

Seramiğe ömrünü adanmış bir sanatçı olarak Zehra Çobanlı, kendine has üslubuyla, klasik Türk desenleriyle modern çizgileri sentezleyebilmenin vermiş olduğu olanakları çamura zarif bir işçilikle işleyen ve değişmekte olan çağın getirdiği kavramsal yöntem ve yenilikleri uygulama cesaretiyle Türk seramik sanatında ismini duyuran önde gelen sanatçılarımızdandır. Eserin niteliğinin ve konusunun kendisi için çok önemli bir husus olduğunu söyleyen sanatçı, yaptığı çoklu düzenlemelerle ilişkili olarak yerleştirme dilini ve çerçevesini oluşturan kavramın, Anadolu kültüründe var olan deyişlerin, deyimlerin ya da özlü sözlerin ve manevi yaşama ait göndermelerin oluşturduğunu belirtmektedir. Oluşturulan kompozisyonun birçok öge ve ilkelerin bir arada kullanılması ile esere anlam katacağını düşünen sanatçı, aynı zamanda tekrar ilkesinin de eserde anlatılmak istenen temayı zenginleştirdiğini ve güçlendirdiğini ifade etmektedir. İşte tam bu noktada, "Lüle Zamanı" adlı yerleştirme çalışmasındaki aynı formun farklı boyutlardaki tekrarlarıyla, eserin bütününe derin bir mistik anlatım dili kattığını düşünmektedir. Tasavvufi yönden Yüce Yaratıcı'nın lüle çiçeği ile sembolize edildiği bilinmektedir. Bu çerçevede, ünlü tasavvuf şairi Yunus Emre'nin "Gelin tanış olalım, işi kolay kılalım" sözünden hareketle, sanatçı bu çalışmanın birlikte olmayı,

birbirimizi ve yaradani sevmeyi ve paylaşmayı vurguladığını söylemektedir.

Sanatçının bu çalışmasını incelemeye geçmeden önce kısaca özgeçmişini hakkında bilgi vermek, sanatının doğası ve esin kaynaklarının anlaşılmasına yardımcı olabilir.

Zehra Çobanlı

1958 yılında doğdu. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü'nden 1981 yılında mezun olan Zehra Çobanlı, Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. 1989 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak göreve başlamış, sanatını inşa etmiş, yurt içinde ve yurt dışında çeşitli ödülleri kazanmış, kişisel ve karma sayısız sergi açmış ülkemizi Avustralya, Japonya, Finlandiya, Amerika, Mısır, İngiltere, Çin, Kore, Kenya gibi ülkelerde başarıyla temsil etmiştir (Bakırcı, 2008: 134). 1996 yılında profesörlük unvanı alan Çobanlı, çağdaş bir sanatçı olmanın yanında çağdaş yöneticilik, akademisyenlik ve eğitimcilik anlayışıyla Türk seramik sanatına birçok katkı sağlamış, alanın önde gelen isimlerinden biridir.

Yapıtlarında kendine has renk, biçim ve teknik özellikleri ile her dönem farklı bir temayı işlemeye özen gösteren Zehra Çobanlı'nın hem tarihle hem de kendi geçmişleriyle kurduğu ilişki, çalışmalarında izlenmekte ve görülmektedir. Mavi ve beyaz eserlerinde en çok kullandığı renklerdenidir. Bunun başlıca nedeni sanatçının 17. yüzyıl İznik çinilerine duyduğu hayranlıktan gelmektedir. Mavi rengin özgürlüğün, romantizmin, gökyüzünün ve denizlerin renginin olduğunu dile getiren sanatçı, mavinin seramiğe en çok yakışan renklerden biri olduğunu söylemektedir. Kullandığı altın yaldız Osmanlı dönemi sanatına bir gönderme olup farklılığı, önemi, kıymeti ifade eder ve eserlerinde manevi zenginliği vurgulamaktadır. Eserlerde kullanılan altın yaldız, mavi, siyah ve beyaz renkleri yalnızca estetik bir kaygıyla kullanılmamakta, bu renklerin tarihsel birikim ve hafızayla desteklenen bir gücün sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Düzen ve geometri ikilisinin birlikteliğinden hoşlanan sanatçı, çamurun elverdiği imkânlar ölçüsünde yuvarlak formlar ile birlikte sivri köşeleri ve sert formları da şekillendirmeyi sevdiğini belirtmiştir. Ayrıca, kendini tekrar etmemeye de özen gösterirken doğayı tarihle bir arada sentezleyen, doğaya ait figürleri sanatla ilişkilendirerek, doğal imgelerin tarihsel bir perspektife yerleştirilmesini ve bir anlam kazanmasını sağlamaktadır (Karaman, 2015: 244). Sanat eleştirmeni Levent Çalikoğlu, Çobanlı'nın eserlerine olan yaklaşımında nesne ve kavramlarla yalın bir ilişki kurduğunu söylemekte, bunun da sanatçının kendisi için önemli bir unsur olduğunu belirtmektedir. Bir kavrama

gönderme yaparken kullandığı malzemenin geleneksel bir yanının olduğunu farkındadır. Bu yüzden tercih ettiği teknik ve sır dahil seramiğe ilişkin her şeyi imgeler aracılığı ile duyumsamaya çalışmaktadır. Seramiği anlamlı kılmak için çabalayan sanatçı, ürettiklerini sorgulayarak onlara sahip çıkmaktadır.

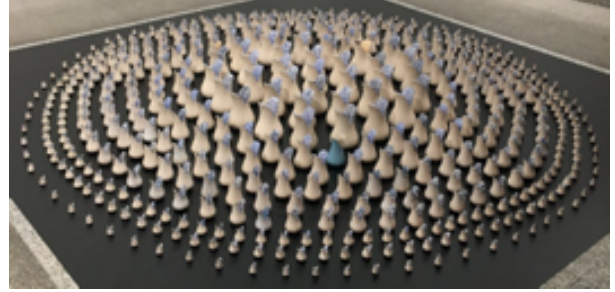
Zehra Çobanlı'nın henüz 90'lı yıllar da Türk seramik sanatıyla tanıştığı yerleştirme sanatı, dünya sanatına 1960'lı yıllarda, sanatın kavramsal bir boyut kazanmaya başladığı dönemlerde girmiştir. Bu dönemde evrensel sanat, alternatif sanat akımları ile kendini ifade edebilecek yeni yolların arayışında kendine ifade alanı bulmuştur. "Bu arayış ve yönelişlerden biri olan yerleştirme sanatı; malzeme ve teknik sınırlaması olmayan, bir mekân için yaratılan mekânsal niteliklerle yeni irdelemeler yapıp kurgular ile kendini ifade eden bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmıştır." (Gezer, 2009: 98).

Yerleştirme ile açık veya kapalı mekânlarda çeşitli yerleştirmelerle yapılan düzenlemeler ile sanatçı ifade etmek istediği veya vurgulamak istediği düşünceyi en ilgi çekici yoldan izleyicisine aktarmayı hedeflemektedir. Ayrıca sanatın, sınırsız bir ifade aracına dönüşümünde etkiyici alternatif bir sunum olarak karşımıza çıkar. Fransızca "installation" kelimesinden dilimize geçen yerleştirme kavramı; düzeltme, tesisat, döşeme ve yerleştirme gibi ifadelerin karşılığıdır. Sanatsal bir ifade olarak irdelediğimizde yerleştirme ya da farklı malzemenin beraberindeki tekniklerle mekânsal boşluk ve dolulukların birbirleriyle olan ilişkisinden doğan bir düzenleme ve yerleştirme diyebiliriz. Bütün sanat disiplinlerine konu olan bu kavram, binlerce yıllık geçmişiyle modernizm sürecine hızla ayak uydurmayı başaran seramik sanatını da içine almıştır. Seramik yerleştirmeler diğer sanat disiplinlerinden farklı olarak teknik anlamdaki olanaklarını, söz gelimi pişirim ve sırlama, hazır nesne çoğaltma (kalıp) yöntemiyle ve bu oluşumları şaşırtıcı veya alışılmadık kurgularla ortaya koyabilmiştir. (Gezer, 2009: 99).

Zehra Çobanlı, yerleştirmeyi yöntemsel ve kavramsal olarak seramik sanatına kazandıran isimlerin başında yer alır. İşlevsel ve figüratif çalışmalarda sanatçı içsel varlığının en özgün biçimini dışı vurum olarak gerçekleştirebilirken; bir birimin sürekli tekrarıyla oluşturduğu kavramsal düzenlemeleriyle günümüz seramik sanatında önemli bir yer edinmiştir.

Lâle çalışmalarına öğrencilik yıllarında yaptığı tabaklarla başlayan Zehra Çobanlı, daha sonra "Mavi Dönem" diye adlandırdığı 'Zehravimavi' ismini verdiği özel mavi çamur, astar ve sırlarla yaptığı seramiklerinde lâle motifine yer vermiştir. Yaptığı eserlerde laleyi hem form hem duvarda yaptığı düzenlemelerde görmek mümkündür.

"Lâle Zamanı" adlı 999 parçadan oluşan çoklu düzenlemesi, lâlenin seramikteki formunu en yalın ve göz alıcı ifadesiyle yansıtmıştır.

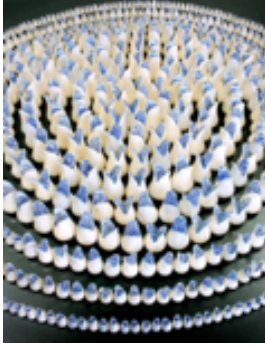


Resim 5: Zehra Çobanlı, Lâle Zamanı, 2012, Stoneware, 300 x 300 cm

Lâle Zamanı'nın, yapım süreci yaklaşık bir yıl içinde tamamlanmıştır. Bu eserin fikri oluştuktan sonra sanatçının attığı ilk adım model aşaması olmuştur. Formun oluşumunda yıllar önce bir ebru çalışması üzerine yaptığı lâle çiçeğinin kendisinden çizdiği deseni kullanmıştır.

Tekrar, bir ögenin kendisinin ya da çok yakın özelliğe olanın birden fazla kullanılması demektir. Bu ögelerin birbirine yakın mesafelerde yinelenmesi izleyicide bir bütünlük algısı uyandırır. Tekrarın fiziksel yakınlığı destekleyen şekilsel bir devinim olduğunu (Aykurt, 2017, <http://eminaykurt.com/blog/tasarimda-birim-tekrari/>) ve bu algıyı ön plana çıkarıp ona daha güçlü bir anlam kattığını düşünen Zehra Çobanlı, lâle formunun 4 farklı boyuttaki modellerini çamurdan şekillendirmiştir. Yapılan modellerin alçı kalıplarını alan sanatçı stoneware çamuru ile kalıpların içine döküm yaparak çalışmayı çoğaltmıştır. Kalıplardan çıkan lâle formlarının bisküvi pişirimini 900°C'de yaptıktan sonra yarı şeffaf bir sır ile 1240°C'de sırlı pişirimini yapmıştır. Sırlı pişirimin ardından mavi renkli çini desenlerini sulu çıkartma kağıtlarına aldığı baskısıyla formun yüzeyine aktarmıştır. 800°C'de üçüncü bir pişirimle baskıların kalıcı hale gelmesini sağlayan sanatçı, farklılıklarını anlatmak amacıyla lâle formlarının bir kısmında altın yıldız ve mavi sır kullanmıştır. Böylece 999 adet farklı boylardaki lâleler düzenlenmeye hazır hale gelmiştir. Bir merkez etrafında en büyük lâle formundan en küçüklerine doğru belli bir düzen içerisinde dairesel bir hareketle yerleştirilerek sergilenmiştir.

1 Stoneware: Genellikle porselen ve kemik porseleni dışında 1150-1200°C arasında pişirilen ürünlere verilen bir isimdir. Kayanın kalitesine benzediği için stoneware ismini almıştır. Uygun şekilde pişirilmiş bünyeler sert, dayanıklı, hemen hemen su emmez, termal şok direnci yüksek ve sır ile çok iyi bağlıdır.



Resim 6: Çobanlı'nın Lâle Zamanı adlı çalışmasından bir detay görüntü



Resim 7: Lale Zamanı'ndan bir lâle formu

2002 yılında gerçekleştirmiş olduğu bu yerleştirme çalışmasıyla ilişkili olarak lâle sembolünün ve tekrarlama kavramının kendisi için ne ifade ettiği konusunda şunları dile getirmiştir:

“Doğayı ve çiçekleri severim. Lâle benim en sevdiğim çiçektir. Lâle ya da 'laleh'nin zarıflığının, asilliğinin ve aşkın sembolü olduğu söylenir. Lâle, rengin ve biçimin saflığını açığa vurmaktadır. Lâlelere bakarsak, kalplerini bize açtığını görebiliriz. Tasavvufta, lâle Yaratan'ı sembolize eder, çünkü 'Allah' aynı elif, lam ve ha harfleriyle yazılmıştır. Bu harflerin toplamı, Osmanlı döneminde kullanılan ebced² hesabındaki 66 sayısına eşittir. Bu üç harf aynı zamanda, Osmanlı Devleti'nin amblemi olan 'hilal' kelimesinde de bulunur. Bu nedenle Türkler, bu üç harf arasında manevi bir bağ olduğuna inanmaktadır.

Sanatsal kompozisyon, birçok unsur ve prensibin birlikte kullanılmasıyla ortaya çıkar. Tekrarlama, bir objenin aynen olduğu gibi kullanıldığı hissini güçlendirir. Aynı zamanda bir anlam kazanmasını da sağlar. Mevlana Celaleddin Rumi "Birlik olalım, işleri kolaylaştıralım" diyor. Lâle Zamanı, birlikte olmanın, birbirini sevmenin, yaratmanın ve paylaşmanın anlamını ifade etmek istiyor" (Behiery,2017).

Sanat yaşamında çeşitli yöntemleri bir düzen ve ahenk içerisinde kullanarak kendi özgün dilini yaratan sanatçı, dönemsel geçişlerinde denge unsurunu kaybetmemeye özen göstermiştir. Bu durum sanatçının kendisini yeniliklere açık olmanın vermiş olduğu zindeliğin ve sanat enerjisinin de bir göstergesidir. Mavi Dönem'de vermiş olduğu yapıtlarının mavisıyla, beyazıyla, yıldızıyla denemekten çekinmediği alternatif sanat arayışlarıyla ve çoklu düzenlemelerindeki doğu-batı sentezinin yerel olanı modern evrensel seramik diline dönüştürebilen Zehra Çobanlı Sanat yaşamında çeşitli yöntemleri bir düzen ve ahenk içerisinde kullanarak kendi özgün dilini yaratan sanatçı, dönemsel geçişlerinde denge unsurunu kaybetmemeye özen göstermiştir. Bu durum sanatçının kendisini yeniliklere açık olmanın vermiş olduğu zindeliğin ve sanat enerjisinin de bir göstergesidir. Mavi Dönem'de vermiş olduğu yapıtlarının mavisıyla, beyazıyla, yıldızıyla denemekten çekinmediği alternatif sanat arayışlarıyla ve çoklu düzenlemelerindeki doğu-batı sentezinin yerel olanı modern evrensel seramik diline dönüştürebilen Zehra Çobanlı için bu dönem, kendini bulma noktasındaki en zengin süreç olarak nitelendirilebilir.

Zehra Çobanlı'nın farklı dönemlerde ortaya koyduğu eserleri, birbirinden ayrı ve ilintisiz olmanın aksine bir zincir gibi bir dönemi başka bir döneme bağlayan, ilişkilendiren ve birbirlerini destekleyen anlamlı bir geçiş ve zamansal ifadenin ürünleridir. Sergilerinde belli bir temayı merkeze alan sanatçı, çalıştığı yöntem ve teknik ile bu çerçeveyi aynı zamanda boş bırakmamaktadır. Tema, yöntem ve teknik birlikteliğine dikkat çekerken, Hülya Gezer'in belirttiği gibi, farklı estetik değerleri ve teknikleri tanımanın sanatçıyı yetkinliğe ulaştırmada önemli bir katkıda bulunduğu görülmektedir. Aynı zamanda Çobanlı'nın sanat hayatındaki bu dönemsel yolculukların, yaratıcılığının ve deneyimlerinin olumlu yönde bir zorlanması olarak değerlendirmek mümkündür (Gezer, 2009, s.99) ancak bu zorlukların üstesinden başarıyla geldiği eserlerinde görülmektedir.

Günlerce, aylarca üzerinde düşünerek, araştırarak, çalışarak ve çizerek oluşturduğu temaları oluştururken, güncel bir sosyal konuyu deyimlerimizle, sözlerimizle ya da geçmişten günümüze halk arasında söylenegelen hikâyelerle yorumlayarak ele aldığını söyleyen sanatçı, evrensel olabilmek için verilen eserlerde yaşadığımız topraklardan, yerel ve geleneğimize ait ipuçlarından, kültürümüzden izler taşıması gerektiğine inanmaktadır. Kişinin kendisini farklı kılan özelliklerini sanatına aktarmasında, özgünlüğünü yakalamada bir fırsat olduğunu düşünmektedir. Öz olandan ayrılmadan, geleneği eskiyi

2 Ebced: Eski Sami alfabesine göre tertiplenmiş, Arapça'ya mahsus sesleri gösteren harfler ilave edilmiş ve bu sıraya göre harflere, birden ona sıra ile, ondan yüze onar onar, yüzden bine yüzer yüzer olmak üzere birer sayı değeri verilmiş olan Arap harflerinin diziliş sırası ve bütünü.

kopya etmeden ipuçları ve semboller üzerinden vermek istediğimiz mesajlarla özgünlüğe ulaşmak fikri sanatçının bugüne kadar izlediği anayoldur. Bu sebeplerle yerelden sonuca gitmeyi benimseyen sanatçı, eserlerinde yerel izleri, renkleri ve biçimleri kullanmayı kendisine amaç edinmekte ve bunu başarıyla eserlerinde ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Lâle, Anadolu Selçuklular Dönemi'nden bu yana çağdaş seramik sanatçılarımız tarafından hem form hem de süsleme motifi olarak farklı çeşitlemelerle eserlerinde yerini bulmaktadır. Lâlenin biçiminin ve renginin saflığını en güzel şekilde ortaya koyan sanatçılarımızdan Zehra Çobanlı, geçmişten gelene, özümüze bütün sadakatiyle sahip çıkmakta, oluşturulan eserin estetik değer anlayışına sahip olma dürtüsüyle ve kendi dünyamızla sınırlı kalmayıp evrensel olma isteğiyle hareket ederek yapıtlarını gerçekleştirmeye devam etmektedir. Zehra Çobanlı, seramikle olan yolculuğunun her döneminde farklı bir arayışın ve araştırmanın başarısını yakalama ve bunu eserlerinde yansıtmaya güdüsüyle ilerlemektedir. Bir işi severek yapmanın verdiği coşku, heyecan ve sürekli üretme arzusuyla gerçekleştirdiği çalışmaların nedenselliğini kültürel, toplumsal ve bireysel sorgulamalardan uzak tutmamıştır. Aynı zamanda sanatçı, eğitimci, yönetici ve araştırmacı kişiliklerinin yanı sıra eş ve anne gibi ailevi rollerin hayata anlam katan güzelliklerini kimi zaman da getirdiği zorlukların kendisinde kazandırdığı tecrübeleri, hayatının her döneminde değerlendirerek sosyal bir kadın olmanın gerekliliğini 2000'li yıllardan bugüne sanatsal çalışmalarında da dile getirmiştir.

Hayattaki bazı gerçeklerin ya da güzelliklerin farkında olabilmek, onları algılayabilmek esasında kendimize kazandırdığımız ayrıcalıklı bir değerdir. Farkındalıkların zihinde oluşturdukları düşünceleri kişinin kendi özgün diliyle aktarabilmesi bireyi sanatçı yapan özelliktir. Dün, bugün ve yarınıyla zamanı yakalamak için harcanan çaba sanatçıya yeni deneyimlerin başlangıcında ilham verir. Kelimelerin şiirleri, notaların müziği şekillendirmesi gibi Zehra Çobanlı'nın da kendi geçmişiyle kurduğu ilişkiyi zamanın getirdiği teknik yeniliklerle çamuru şekillendirip hayata kazandırması ve seramikle olan uzun yolculuğunda sanatsal bir arayış dürtüsüyle ilerlemesi hiç şüphesiz ki onu hem ulusal hem de uluslararası alanda Türk seramik sanatını başarıyla temsil etmiş kıymetli sanatçılardan biri yapmaktadır.

KAYNAKÇA

Bakırcı, G. (2008). 20. Yüzyıl Türk Seramik Sanatçılarının Kültürel Üretimlerindeki Düşünsel Altyapılar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Baytop, T. ve Kurnaz, C. (2003). Lale. TDV İslam Ansiklopedisi içinde (27, 79). Ankara: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.

Çekinmez, S. (2010). Türk Çini ve Seramik Sanatında Lale. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Derman, F. Ç. (2003). Lale. TDV İslam Ansiklopedisi içinde (27, 81). Ankara: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.

Devellioğlu, F. (2005). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat. Aydın Kitabevi. (Ebced Kelime Tanımı)

Gezer, H. (2009). Prof. Zehra Çobanlı'nın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

İlgın, Y. (2007). Gül İle Lale'nin Yüzyılları Aşan Hikayesi. İsmek El Sanatları Dergisi. (4).

Karaağaç, Z. (2006). Stoneware Masse'ye Farklı Katkılar İlave ederek Masse'nin Teknik Özelliklerinin İyileştirilmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. (Stoneware Kelime Tanımı)

Karaman, G. (2015). Cumhuriyet Dönemi Türk Seramik Sanatçıları ve Eserlerinden Örnekler. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gökay, O. Ş. (1990). Divan Edebiyatında Çiçekler. Tarih ve Toplum. (76). 30.

İnternet Kaynakları

Karakaş, R. (2007). Osmanlı'da Lale Kültürü. 59. 28 Aralık 2018. <http://shakayik.blogcu.com/osmanlida-lale-kulturu/2517786>

Behiery, V. (2017). An Interview With Turkish Ceramic Artist: Tradition as Innovation in the Fine Arts Ceramics of Zehra Çobanlı. 5 Ocak 2019. http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/tradition_as_innovation_in_the_fine_art_ceramics_of_zehra_cobanli/

Aykurt, M. E. (2017). Bir Temel Tasarım Kuralı Olarak Tekrar: Tasarımda Birim Tekrarı. 13 Ocak 2019. <http://eminaykurt.com/blog/tasarimda-birim-tekrari/>

Görsel Kaynakçası

Resim 1: Erişim: 16.10.2019, http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/beloved_bloom_the_tulip_in_turkish_art/

Resim 2: Erişim: 16.10.2019, <https://www.pinterest.at/pin/290763719668010815/?nic=1>

Resim 3: Erişim: 16.10.2019, <https://www.aic-iac.org/wp-content/uploads/Article-about-Zehra-Cobanli.pdf>

Resim 4: Erişim: 16.10.2019, <https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/%C3%A7obanli-zehra>

Resim 5: (Lamia Kenan): Zehra Çobanlı “Kadın Gözüyle” Seramik Sergisi, Lâle Zamanı, 2018

Resim 6: Erişim: 16.10.2019,
http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/tradition_as_innovation_in_the_fine_art_ceramics_of_zehra_cobanli/

Resim 7: Erişim: 16.10.2019, <http://kansascityartists-coalition.org/artists/zehra-cobanli-and-tulip-time/>

BİR BAŞYAPITIN YENİDEN KEŞFİ: GENT ALTAR PANOSU RESTORASYON PROJESİ

THE REDISCOVERY OF A MASTERPIECE: RESTORATION PROJECT OF THE GHENT
ALTARPIECE

Dr. Öğr. Üyesi Halil Cenk BEYHAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

cnkbeyhan@yahoo.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2166-3634>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Beyhan, C. (2020). Bir Başyapıtın Yeniden Keşfi: Gent Altar Panosu Restorasyon Projesi. Sanat Dergisi, (35), 130-152.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Hubert ve Jan Van Eyck kardeşlerin başyapıtı olan Gent Altar Panosu'nun restorasyonu sanat eseri restorasyon ve konservasyonu alanında günümüzün en dikkat çeken projelerinden biridir. Çok ortaklı ve disiplinlerarası projede onarım ve yenileme çalışmaları paralelinde yapıt için şu ana kadarki en kapsamlı araştırmalar gerçekleştirilmektedir. Proje bir anlamda yapıtın tüm özelliklerinin yeniden keşfi haline gelmiştir. Eserin tekniği ve ikonografik özellikleri üzerine yapılan araştırmalar Van Eyck kardeşler ve yaşadıkları çağ hakkında yeni bilgiler edinilmesine olanak sağlamıştır. Proje paralelinde gerçekleştirilen halka açık etkinlikler ve sergiler Gent Altar Panosu'nun ve Erken Flaman sanatının geniş kitlelere tanıtılmasında önemli rol oynamıştır. Gent Altar Panosu restorasyon projesi sanat eserlerinin yenilenme ve korunmasına ilişkin çok önemli bir örnek olduğu kadar onları popülerleştirmeyi amaçlayan yaratıcı girişimlerin de çok önemli bir örneğini temsil etmektedir.

Anahtar kelimeler: Resim, Erken Flaman Okulu, JanVan Eyck, Altar Panosu, Restorasyon

Abstract

The restoration of the Ghent Altarpiece, the masterpiece of Hubert and Jan Van Eyck brothers, is one of the most remarkable projects in the field of art restoration and conservation today. In the multi-partner and interdisciplinary project, in parallel with repair and renovation, most comprehensive researchs until now are carried out on the masterpiece. In a sense, the project has become the rediscovery of all the features of the work. Researchs on the technique and iconographic characteristics of the artwork provided the opportunity to acquire new knowledge about Van Eyck brothers and their era. Public events and exhibitions in parallel with the project have played an important role to introducing the Ghent Altarpiece and Early Flemish art to a wide spectator. The restoration project of the Ghent Altarpiece is as a very important example as about renovation and protection of art works, it's also represents very important example of creative initiatives to aim of popularize them. Not only is the restoration project of Ghent Altarpiece is a very important example about renovation and preservation of art works, but it is also very exemplary about the creative initiatives that aim to popularize them.

Key words: Painting, Early Flemish School, Jan Van Eyck, Altarpiece, Restoration.

Giriş

Sanat tarihinde çığır açan eserlerden biri olan Gent Altar Panosu, Jan Van Eyck tarafından tamamlandığı 1432 tarihinden bu yana, yaklaşık 600 yıllık geçmişinde, zamanın getirdiği yıpranmalar ve uğradığı diğer tahribatlar nedeniyle birçok restorasyon geçirmiştir. En son 1951'de gerçekleştirilen restorasyondan yarım yüzyıllı aşkın bir süre sonra, yapıtın geri dönüşü olmayan bir bozulma sürecine girmeye başladığı konusunda artan endişeler, altar panosu için şu ana kadar yapılan en kapsamlı yenileme ve koruma projesinin başlatılması konusunda yetkilileri harekete geçirmiştir. Bazı testler ve hazırlık süreci ardından 2012 yılında Brüksel'de bulunan Kraliyet Kültür Mirası Enstitüsü (Koninklijk Instituut Voor het Kunstpatrimonium) ve Gent Güzel Sanatlar Müzesi (Museum Voor Schone Kunsten Gent) işbirliğinde en son bilimsel yöntem ve teknolojik olanakların kullanılacağı restorasyon projesi başlatılmıştır. Şu an (2019 itibarıyla) ikinci aşaması devam eden çalışmalardan alınan sonuçlar zaman içerisinde projenin "yüz yılın restorasyonu" olarak adlandırılmaya başlamasına neden olmuştur. Bunun nedeni, projenin altar panosunu fiziksel koşullar bakımında yenileme ve korumanın (konservasyon) ötesinde geçerek yapıt ve sanatçılar hakkında şu ana kadar karanlıkta kalmış bazı noktaların aydınlatılmasına olanak sağlamasıdır. Farklı uzmanlık alanlarının işbirliğinde yürütülen çalışmalardan hem altar panosunun bilinmeyen yönlerinin hem de Van Eyck kardeşlerin sanatının kendine has özelliklerinin bir manada yeniden keşfedilmesi konusunda çok önemli sonuçlar alınmaya başlanmıştır. Bu nedenle proje sanat eseri restorasyonu ve konservasyonu alanında güncel bir örnek olması kadar, tarih, kültür ve eğitim alanında başka hedefleri de bulunan, çok yönlü, çok ortaklı ve disiplinler arası bir çalışma olması açısından da son derece dikkat çekicidir.

Makalemizde halen sürmekte olan ve ikinci aşaması 2019 sonunda tamamlanarak, üçüncü aşamasına Belçika hükümeti tarafından Van Eyck yılı ilan edilen 2020'de geçilmesi ön görülen projede şu ana kadar elde edilen veriler, kullanılan araştırma teknikleri, tematik ve paralel sergiler incelenecektir. Projeye geçmeden önce Van Eyck kardeşler, Erken Flaman resmi ve Gent Altar Panosu hakkında kısa bilgiler vererek konuya giriş yapacağız.

1.1. Hubert ve Jan Van Eyck Kimdir?

Gent Üniversitesinden (UGent) Prof. Dr. Martens ve Dr. Born, Gent Altar Panosu'nun yenileme çalışmalarının ilk sonuçlarının yer aldığı sergi için hazırlanan kitapta Hubert ve Jan Van Eyck ile ilgili bilgi verirken " ...Batı sanatı tarihinin en önemli sanatçıları arasında olmalarına rağmen

hayatları hakkında çok az şey bilindiğini..." vurgulamışlardır (Edt. Born ve Martens, 2014:19). Hakkında sınırlı bilgiye sahip olduğumuz başka sanatçılar da vardır ancak bu durum Van Eyck kardeşler gibi değerleri yaşadıkları çağda anlaşılmış, takdir görmüş ve önemli pozisyonlarda görev almış sanatçılar söz konusu olduğunda şaşırtıcıdır. Özellikle Jan'ın yapıtlarına eklediği tarih, imza, isim ve yeteneğe vurgu yapan vecizler (bazı resimlerine yıl, ay ve gün şeklinde yazılmış tarih, "beni Jan Van Eyck yaptı" anlamında Latince IOHES DE EYCK ME FECIT ve buna ek olarak bazı resimlerine -iki anlamda yorumlanabilecek mottosu- "yapabildiğim" ya da "yapabildiğim kadar iyi" anlamındaki ALC IXH XAN yazması) kendi değerinin son derece farkında olduğunu da ispatlamaktadır. Buna rağmen Van Eyck kardeşler hakkında neden bu denli az bilgi kalmış olduğu henüz anlayışamamıştır. Bazı 16.yy kaynaklarına dayanarak Hubert'in 1360-70, Jan'ın ise 1385-90 yılları arasında, bugün Belçika sınırları içindeki Limburg eyaletinde (günümüzde bir kısmı Belçika'da diğer kısmı Hollanda'da kalmıştır) bir kasaba olan Maaseik'de doğmuş oldukları ve "Eyck'den" manasındaki soyadlarının (van Eyck) buradan geldiği düşünülmektedir (Born ve Martens, 2014:25), (Schmidt, 2014:19), (Borchert, 2008:8). Hubert ve Jan'ın Lambrecht ve Margaretha adlarında yine ressam olan biri erkek diğeri kız, iki kardeşleri daha olduğunu gösteren bazı kayıtlar tespit edilse de şu ana kadar onlardan geriye kalan bir şey bulunamamıştır. Van Eyck kardeşlerin hayatlarının ilk dönemi neredeyse tamamen karanlıkta kalmıştır, doğdukları yer kadar aldıkları eğitim konusunda edinilen bilgiler de son derece sınırlıdır. Bununla beraber Fransa'da saray ressamı olan Jean Malouel (Jan Maelwael) ve onun yeğenleri olan Limburg¹ kardeşlerin de yetiştiği bu bölgenin sanat geleneğinden gelmiş oldukları varsayımı oldukça güçlüdür.

Hubert'in varlığına dair en önemli kanıtlardan biri Gent Altar Panosu'nun dış kanatlarındaki çerçevede bulunan dörtlükte yazanlardır. Şiir ölçüsü ve kafiye kullanılarak yazılmış olan Latince dizeler eserin tamamlanış tarihi, sanatçılar ve siparişi veren hakkında bilgi verir. Yazıtta en büyük ressam olan (özgün metinde "daha büyüğü bulunamayan") Hubert'in bu işe başladığı, Joos Vijd'in² isteği üzerine ikinci en büyük ressam olan kardeşi Jan'ın bu ağır görevi tamamladığı ve yapıtın ilk kez 6 Mayıs 1432'de izleyiciye açıldığı anlatılmıştır. Yapıtın geçmişine kıyasla 1823 gibi oldukça yakın bir tarihte keş-

¹ Fransa'da Limbourg denilse de Nijmegen doğumlu bu sanatçı ailenin soyadı aslında van Limburg'dur. Her iki ülkede de Limburg isminin yer alması Flaman bölgeleri açısından bu gün Belçika ve Hollanda arasındaki sınırın ne denli sembolik olduğunu göstermektedir.

² Paneli sipariş eden başişçi.

fedilen bu yazıtın güvenilirliği ve yorumlanması akademik tartışmalara yol açmış olsa da eseri 1495'te görmüş olan Alman hümanist Münzer ve 1517'de gören Antonio de Beatis'in (kardinal Luigi d'Aragona'nın sekreteri) bağımsız tanıklıkları ve yine bazı başka erken dönem kaynakları yazıttaki açıklamayı doğrular niteliktedir. Ayrıca Münzer ve Gent'li retorikçi Lucas de Heere, sanatçının Vijd şapeldeki sunağın önüne gömüldüğünden söz ederler, Jan'ın 1441 yılında Brugge'de öldüğü ve Saint Donatian kilisesine³ gömüldüğü bilindiğine göre bu gün yerinde olmayan bu mezar Hubert'in olmalıdır. Hubert'e ait olduğu düşünülen mezar taşı şu an Gent St. Bavo manastırındaki kitabe müzesinde sergilenmektedir (Örnek 1). Taşın üzerindeki bronz kabarma ve yazıt 1578'deki ikinci ikona kırıcılığı dalgası sırasında yok olsa da Münzer ve De Heere'nin tuttuğu kayıtlar anıtın zamanında neye benzediği konusunda oldukça aydınlatıcıdır. Bunlar dışında araştırmacılar Gent şehir arşivinde buldukları 1424-1426 arasına tarihlenen ödeme ve miras vergisi konulu bazı belgelerde Usta Ubrecht ya da Usta Luberecht⁴ isimlerinin yer aldığını ortaya çıkartmışlardır (Edt.Born ve Martens, 2014:19-25,51-55). Tüm bu deliller yazıtla uyduğu gibi tek başlarına da böyle bir sanatçının varlığını ispatlamaktadır ancak bize daha fazla bilgi vermezler. Sonuç olarak hepsinin örtüştüğü nokta Hubert'in 1426'da ölmesi ve eseri kardeşi Jan'ın tamamlamış olmasıdır. Hubert'i bu denli gizemli kılan ona ait başka bir resim bulunamamış olmasıdır. Kıyaslama yapılabilecek başka bir örnek olmaması Gent Altar Panosu'nun hangi kısımlarının onun elinden çıktığını tespit etmeyi güçleştirmektedir.

Jan van Eyck'in yaşamı hakkındaki bilgiler ise Hubert'e kıyasla daha fazladır ancak yine de 1420'lerden öncesine ait her hangi bir kayıt bulunamamıştır. Jan ile ilgili en erken kayıt 1422'de Hollanda ve Zeeland kontunun (Jan III, Bavaria-Straubing Dükü) saray ressamı olarak görevlendirildiğini göstermektedir (Edt.Born ve Martens, 2014:26). Bir hazine belgesindeki "Usta Jan, ressam (Meyster Jan den maelre) ve asistanları"na yapılan ödeme kaydından bu dönemde Den Haag'a (Lahey) yerleştiği ve asistanları ile beraber kraliyet sarayının (günümüzde Binnenhof) süslemelerini yaptığı anlaşılıyor (Borchert, 2008:8,92). Kontun ölümünden sonra 1425'te Burgonya Dükü, "iyi" lakaplı III. Philip'in saray ressamı ve -üst düzey bir unvan olan- kişisel görevlisi "varlet de chambre" olur (bu dönemde Brugge ve Lille'de bulunmuştur). Saray ressamı olmasından kısa bir süre sonra diğer vazife

fesi kapsamında Jan'a bir tür gizli diplomatik görevin de verildiği anlaşılmaktadır. Özellikle 1426'da tam bir gizlilik içinde uzak mesafeli yolculuklara çıkmış olması bunu doğrulamaktadır⁵. 1429'da yine diplomatik bir görev için Portekiz'e gitmiştir. Ancak bu kez sebebinin Portekizli Isabella (Burgonya Düşesi) ve İyi Philip'in evlilik müzakereleri olduğu biliniyor. Burada Isabella'nın-günümüze ulaşamayan-iki portresini yapmış, bunlardan biri müstakbel eşinin tasvirini görebilmesi için derhal Philip'e gönderilmiştir (ömrünün sonuna kadar hizmetinde çalışacağı III.Philip için yaptığı resimlerden yalnızca bu ikisi hakkında yazılı kayıt bulunabilmiştir). 1430-32 arasında ise Gent Altar Panosu'nu tamamladığı düşünülmektedir. Pano tamamlandıktan sonra aynı yıl (1432) Brugge'ye yerleşmiş burada bir ev satın almıştır. Bu yıllarda -Brugge, Groeningemuseum'da bulunan (1439 tarihli) portresinden tanıdığımız- Margaretha ile evlendiği ve bu evlilikten iki çocukları olduğu düşünülmektedir. 1441 yılındaki ölümüne dek Brugge'de geçirdiği yıllarının -günümüze ulaşan eserleri göz önüne alınarak- Jan Van Eyck'in en verimli yılları olduğu kabul edilmektedir. Bu dönemde "Bir Adamın Portresi/Leal Souvenir"(1432), "Kırmızı Türbanlı Adam/Otoportre?"(1433[Örnek: 2]), "Kutsal Tebliğ" (1433), "Arnolfini'lerin Evliliği" (1434), "Meryem ve Bebek İsa Şansölye Rolin ile" (1435), "Meryem ve Bebek İsa, Joris van der Paele ile" (1434-36 arasına tarihlenen bu resim van Eyck'in Gent Altar Panosu'ndan sonraki en büyük ölçülü remidir, şu an Brugge, Groeningemuseum'da sergilenmektedir), "Jan de Leeuw'un Portresi" (1436), Niccolo Albergati'nin Portresi (1438), "Bir Kilise içindeki Meryem" (1438), "Çeşme başındaki Meryem ve Bebek İsa" (1439) gibi birbirinden önemli yapıtlar vermiştir. Bu yıllarda portre ve dini içerikli resimler yanında dükün hizmetinde bazı geleneksel görevleri de yerine getirmiş, örneğin Brugge belediye binasının cephesindeki heykellerin renklendirilme ve yıldızlanmasını da yapmıştır. Günümüze ulaşabilmiş sınırlı sayıda belgeden dükün Jan'a verdiği değer hakkında da fikir sahibi oluyoruz; bu belgelerin birinden dükün ressama yapılan ödemenin gecikmemesi konusunda saray görevlilerini uyardığını, diğerinden ise sanatçının ölümünden sonra dul eşine yıllık maaşının yarısı miktarında istisnai bir ödemenin yapıldığını öğreniyoruz (Edt.Born ve Martens, 2014:26-29).

Jan van Eyck 1441 yazında öldüğünde atölyesinde asistanlarıyla (belgelerde bir dönem oniki kişiden söz ediliyor) beraber üzerinde çalıştığı bir dizi sipariş de yarım

3 Fransız ihtilalinden sonra 1799 yılında yıkılan katedralin (16.yy'da katedraliğe yükselmiştir) kalıntıları günümüzde Brugge'nin en merkezi yeri olan Burg meydanının altında, Crowne Plaza otelinin mahzenindedir

4 Bu bölgede isimler kayıtların tutulduğu makama göre Flamanca, Fransızca ya da Latince yazılabiliyordu.

5 1426 tarihli belgeler Jan van Eyck'e, masraflarını III.Philip'in üstlendiği üç seyahat için Lille'deki Burgonya hazinesinden ödeme yapıldığını gösteriyor. Bunlardan ilkinin dük adına hacı olarak İtalya üzerinden Kutsal Topraklara gitmesi için ödendiği belirtilmiş ancak diğer ikisinde yalnızca "uzak diyarlar" ifadesi yer almıştır. Günümüz araştırmacıları bu "uzak diyarlar"ın Osmanlı İmparatorluğu toprakları içindeki bazı şehirler olabileceği varsayımı üzerinde duruyorlar (Borchert 2008:92).

kalmıştı. Dul eşi Margaretha ve kardeşi Lambert'in atölyeyi 1440'ların sonuna kadar açık tutmayı başardıkları, bu sayede bazı yarım çalışmaların tamamlandığı anlaşılmaktadır (Borchert, 2008:69). Jan van Eyck'in ölümünden sonraya tarihlenen resimlerin bir kısmı yarım kalan çalışmaların tamamlanması ile elde edilmişken bazı resimlerse daha önceden yapılanların kopyası ya da atölye repertuarından bazı temaların devamı niteliğindedir.

1.2.Yağlıboyanın icadı, Jan van Eyck ve Erken Flaman resmi

Sanat tarihi yazınının babası sayılan İtalyan sanatçı Giorgio Vasari'nin (1511- 1574) "En Mükemmel Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Hayatları" adlı ünlü kitabında Jan van Eyck'i yağlıboyanın mucidi ilan etmesi halen yaygın olarak inanılmaya devam eden bir mitin kaynağıdır. Oysa bu gün Van Eyck kardeşlerin yaşadığı zamandan yüzyıllar önce de yağlı boyanın kullanıldığı ispatlanmıştır. Yine de bu yanlışlık Van Eyck kardeşlerin -ya da daha somut bir biçimde Jan van Eyck'in- sanat tarihindeki büyük bir değişimin merkezinde yer aldığı gerçeğini gölgelemez. Önemli olan 15.yy'ın ilk yarısında Kuzey Avrupa resminde yaşanan değişimin ne olduğu ve Van Eyck kardeşlerin buna hangi noktalarda öncülük etmelerinin tespit edilebilmesidir. Bu amaçla 2012-2013 yılları arasında Rotterdam'da bulunan Boijmans van Beuningen müzesinde "The Road to Van Eyck" (Van Eyck'e giden yol) başlıklı bir sergi düzenlenmiştir⁶. Sergide Amerika'dan ve Avrupa'nın çeşitli büyük müzelerinden gelen Van Eyck ve çağdaşlarına ait doksan civarında eser (resim, heykel ve desen) bir araya getirilerek dönemin sanatını farklı yönlerden inceleme ve karşılaştırma imkânı veren bir panorama oluşturulmuştur. Özellikle müze koleksiyonundaki Van Eyck öncesi (Pre-Eyckian) yağlıboya kullanılarak yapılmış panel resimleri (anonim ustalara ait Norfolk Triptik [1415-20] ve "İsa'nın Bedeninin Mumyalanması"[1410-20] konulu triptik) bu sanatçıların yetiştikleri sanat geleneğini anlamak açısından çok önemli bilgiler içermektedir (örnek 3). Zamanlama bakımından Gent Altar Panosu'nun restorasyonunun resmi olarak başladığı yıl böyle bir serginin Rotterdam'da düzenlenmesi oldukça önemlidir çünkü Boijmans van Beuningen, koleksiyonunda Van Eyck atölyesine ait bir resim⁷ bulunan Hollanda'nın yegâne müzesidir⁸. Sergi kapsamında

yayınlanan bilimsel araştırmaların birleştiği temel nokta Van Eyck kardeşlerin yaşadıkları çağın sanat geleneğinden ve kendilerinden önceki ustalardan aldıkları birikimi yepyeni bir mantık ve gerçekçilik düşüncesi ile yorumladıkları yönündedir. Buradan hareketle makalemiz çerçevesinde Van Eyck kardeşlerin sanatsal kökenleri ve resme getirdiği yenilikler hakkında bazı önemli noktaları kısaca açıklamaya çalışacağız ancak öncelikle yağlıboyanın icadı efsanesinin hangi tarihi kaynaklara dayandığına ve bunların geçerliliğini ne zaman yitirdiğine kısaca değinmek yararlı olacaktır. Daha önce belirttiğimiz gibi Giorgio Vasari ile başlayan bu yakıştırma neredeyse kesintisiz biçimde 18.yy sonuna kadar devam etmiştir. Vasari "en seçkin" sanatçıların yaşamlarını anlattığı kitabının 1550 tarihli ilk baskısında Jan Van Ecyk'in kazara yaptığı keşifle - keten tohumu ve ceviz yağı gibi bitkisel kökenli yağları pigmentlerle karıştırarak- yağlıboyayı icat ettiğini belirtmektedir. Vasari bu bilgiyi ilk önce Antonello da Messina'nın hayatı bölümünde vermiştir. Messina Kuzeyli ustaların eserlerini yoğun bir biçimde etüt ederek yağlı boya tekniğinin ve Flaman resminin bazı özelliklerinin İtalya'ya gelmesinde büyük rol oynamıştır (Borchert, 2008:7),(Vasari, Giorgio, 1912, Vol.III:60-64). Vasari kitaba sonradan ilave ettiği bir tür giriş ya da ön ek niteliğindeki "Teknik Üzerine" bölümünde konuya kapsamlı biçimde tekrar yer vermiştir (Vasari, Edt.Brown, 1907: 10, 19, 226, 227, 292, 294-297). Vasari'den yaklaşık elli yıl sonra 17.yy başında bu kez Flaman sanatçı ve yazar Carel van Mander resim sanatı üzerine kaleme aldığı kitabında (Schilderboek, 1604) bunu doğrular. Van Mander'e göre başlangıçta tempera (bağlayıcı olarak yumurta sarısı ya da incir sütü gibi maddelerle pigmentlerin karıştırılmasıyla elde edilen, opak ve hızlı kuruyan boya) kullanan Jan Van Eyck son katmanda uyguladığı yağ bazlı cilanın kuruma esnasında resim yüzeyinde bozulmalara neden olması üzerine yağın içine bir takım maddeler katarak deneyler yapmış ve neticede yağ ile pigmentleri karıştırarak son derece parlak bir boya elde etmeyi başarmıştır. Van Mander bu buluş için 1410 gibi bir tarih bile vermiştir. Efsanenin yayılmasına Alman ressam ve yazar Joachim von Sandrart ve Fransız meslektaşısı Jean-Baptiste Descamps gibi isimler de katkıda bulunur ancak bu konuda en etkili kaynak Diderot ve d'Alembert tarafından 1751-1780 arasında aşamalar halinde yayınlanan, Aydınlanma Çağının ünlü ansiklopedisi olacaktır. Ansiklopedinin 1765 tarihli 12. cildinde yer alan -Louis de Jaucourt'un kaleme aldığı- "Modern Resim" maddesinde yağlıboyanın sırrını Jean de Bruges (Brugge'li Jan) keşfedene kadar yalnızca tempera ve fresk tekniği ile resim yapıldığı belirtilmiştir

6 Sergi 2008 yılında aynı müzede düzenlenmiş olan, Erken Hollanda sanatı konulu " Geç Ortaçağ'dan Resimler" sergisinin tamamlayıcısı niteliğindedir.

7 1440 tarihli "Mezar başında üç Meryem"

8 Özel bir koleksiyonun (Robert Noortman collection, Maastricht) ödünç verdiği bir başka resim (Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar müzesindeki "Çeşme Başındaki Meryem'in atölye versiyonu) 1990'lı yılların sonuna dek Den Haag'daki Mauritshuis'de sergilenen de şu an eser müze envanterinde bulunmamaktadır.

9. Sonuçta ansiklopedi de dâhil olmak üzere bu konuda bilgi veren tüm kaynaklar Vasari'nin kitabını temel almış ve bundan öncesine ait belgelerden habersiz kaleme alınmıştır ancak bu durum Diderot'nun çağdaşı Alman yazar ve filozof Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) Wolfenbüttel'de bulunan Herzog-August kütüphanesinde keşfettiği bir 12.yy el yazmasıyla değişir. Ortaçağda yaşamış bir keşiş ve büyük bir zanaat ustası olan (resim, el yazması, vitray, oymacılık, metal işçiliği yapan ve ayrıca bunlar hakkında üç cilt kitap yazan!) Theophilus Presbyter (1070-1125) tarafından kaleme alınan "Resimlerin Elkitabı"nda yağın bağlayıcı madde olarak pigmentle karıştırılması detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Lessing 1774'te el yazması üzerine yayınladığı çalışmasıyla ¹⁰yağlıboyanın Van Eyck kardeşlerden yüzyıllar önce de bilindiği ve kullanıldığını sonunda ispatlamıştır (Borchert, 2008:7), (Borchert, 2014:20).

Günümüzde hem tarihi kaynakların incelenmesi hem de sanat eserlerinin teknik analizinde kullanılan yeni bilimsel yöntemler sayesinde yağlıboyanın uzun geçmişi hakkında her an daha fazla bilgi elde edilmektedir. Bununla beraber araştırmalar Van Eyck kardeşlerin yağlıboyanı başlı başına¹¹ bir resim malzemesi olarak kullanarak daha önce görülmemiş, karmaşık aşamalardan oluşan bir uygulama yöntemiyle teknik mükemmelliğe ulaştırdıklarını da ispat etmiştir. Bu teknik 15.yy sanatında (özellikle Güney Avrupa resmi karşısında) önemli bir fark yaratmıştı. Bu fark çok katmanlı bir uygulama yöntemi ve rengin şeffaf tabakalar halinde sürülmesinden kaynaklanıyordu¹². Bu sayede renkler -örtücü özelliğe sahip tempera ile elde edilmesi mümkün olmayan- mine benzeri bir tür saydamlık, ışıltı ve derinliğe sahip oluyordu. Resimde elde edilen bu görsel etkinin sağladığı olanaklar Erken Flaman resminin ayırt edici özelliklerinden biri olacaktı. Jan van Eyck bu teknik kazanımı daha önce eşine rastlanmayan biçimde bir gözlem ve natüralizmle birleştirerek ileri bir virtüözlük aşamasına ulaştı ve böylece haklı olarak resim sanatı tarihinde hem Kuzey Avrupa hem de Güney Avrupa'da etkisini hissettiren bir devrimin en büyük yaratıcılarından biri kabul edildi. Bu devrimin en önemli belirtilerinden biri resimde daha önce elde edi-

lememiş ölçüde gerçeklik hissinin yaratılmasıydı. Bunun başarılmasında özellikle iki sorunun aşılması etkili olmuştu: resimsel derinliği oluşturan planlar arasındaki ilişkilerin optik olgular bakımından çözümlenmesi ve nesnelerin yapı ve doku özelliklerinin gerçekçi biçimde yansıtılması. Resimsel derinliği oluşturan planlar önceki yüzyılların resimlerinde birbirlerinden kopuk, daha çok simgesel ifade ve ilişkilendirmelerle bir araya getirilirken artık son derece bütünlüklü ve doğal görünecek şekilde resmedilmeye başlanmıştı. Bunda görme ediminin doğasının incelenmesi kadar eşine rastlanmamış bir doğa gözleminin de payı vardı. Her ne kadar İtalyan Rönesans'ının bilimsel yöntemlerine göre daha çok sezgisel ve gözleme dayalı olsa da izleyicinin bakışını resmin derinliklerine çeken son derece güçlü bir perspektif ve bundan da önemlisi derinliğe doğru sıralan planlarda - özellikle kompozisyonun geri planında yer alan doğa görünümünde- atmosferik etkiler (atmosferik perspektif) elde edilmeye başlanmıştı. Özellikle bu son husus İtalyan Rönesans sanatçıları üzerinde büyük etki yaratacaktı. Nesnelerin yapı ve doku özelliklerinin son derece detaylı ve inandırıcı şekilde yansıtılmasında ise şüphesiz yağlıboyanın sağladığı teknik olanakların (kuruma süresi ve üst üste katmanlar halinde çalışılabilmesi) payı büyüktü. Değerli taşlar, inciler, altın (Van Eyck kardeşler altın varak uygulamasını tamamen terk etmemekle beraber altın görüntüsünü boya ile elde etmeyi başarmışlardı), çeşitli metaller, cam, ahşap, mermer, farklı cins kumaşlar (özellikle brokar denilen altın ya da gümüş işlemeli kumaşlarda gerçek kabartma ile boya ile elde edilmiş etkileri birleştiren özel bir teknikte ¹³son derece ustalaşmışlardı), halılar, kürkler ve burada tamamını sıralayamadığımız sayısız nesnenin yapı, doku ve renklerinin yansıtılmasında üst düzey bir ustalık kazanılmıştı. Erken Flaman resminin "detay gerçekçiliği" portre resminin gelişimine de büyük ivme kazandıracaktı. Özellikle dörtte üç açıdan bakılarak yapılan bu portrelerdeki detaylar (bir günlük sakallar, gözlerdeki damarlara varıncaya kadar detaylar, tek tek çizilmiş saç telleri gibi) Güney Avrupa'daki ressamı şaşkına çevirmişti. Bu konudaki ustalık çağın sanatçıları arasında bir tür rekabet konusu olmaya başlamış, birbirinden yaratıcı fikirler bulmalarına yol açmıştı. Ayna ve ayna gibi yansıtıcı özelliğe sahip parlak nesnelere üzerindeki (neredeyse göz bebekleri de buna dâhil olacaktır) yansımaların betimlenmesi, özellikle dışbükey aynalar üzerinden kompozisyonun dışında kalan nesnelerin gösterilmesi bunları tipik örneklerindedir. Ayrıca bir tür resim içinde resim algısı yaratan mikro ölçekte detaylar, özellikle iç mekânda yer alan

9 Daha fazla bilgi için Michigan Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen ansiklopedinin İngilizceye çevrilmesi projesinin resmi web sitesine bakınız. <https://quod.lib.umich.edu/dj/did/> (son erişim Haziran 2018)

10 Vom Alter der Oelmalerey, aus dem Theophilus Presbyter (1774).

11 Van Eyck kardeşlerden hem önce ve hem de çok sonraları da birçok sanatçı aynı resimde tempera ve yağlı boyayı birbirini izleyen aşamalarda beraber kullanmışlardır.

12 Teknik kısaca şu aşamaları içeriyordu: ilk önce ahşap panelin astarlanmış ve parlatılmış yüzeyine son derece detaylı bir desen çiziliyor (underdrawing) ve bu çizim üzerinden mürekkeple geçilerek sabitleniyordu. Daha sonra bu desen üzerine gri (grisaille) ya da kahverengi tonlarında monokrom bir resim (underpainting) yapılıyordu. Bu aşama iyice kuruduktan sonra monokrom resmin üzerine inceltilmiş, şeffaf boya katmanları (glaze) halinde renk uygulanıyordu. Tüm bu aşamalar tamamlandıktan sonra bazı detaylar ya da küçük düzeltmeler için en üst katmanda son dokunuşlar (overpainting) yapılıyordu. (Bkz. Beyhan, H. Cenk "Resimde temel teknikler ve uygulama süreçleri üzerine" Route Educational and Social Science Journal Volume 2(3), July 2015: 171-193).

13 Pressed brocade

pencerelerin ardından görülen manzarada büyüteç ile incelenmeyi gerektirecek ölçüde küçük resmedilmiş detaylar akil almaz bir fırça ustalığının ürünüdür ["Meryem ve Bebek İsa Şansölye Rolin ile" (1435) adlı resim bu konuda en güzel örneklerden biridir, "Dresden Triptiği" (1437) ya da "Bir kilise içindeki Meryem" (1438) gibi resimler ise zaten çok küçük ölçülere sahip oldukları için tamamıyla bu teknikle yapılmıştır]. Bu tür ustalığın Van Eyck'in yetiştiği sanat ortamındaki kitap resimleme ve minyatür geleneğiyle direkt ilişkili olduğu şüphesizdir, kaldı ki "Turin-Milan Saatler Kitabı (1435-1440)" olarak adlandırılan elyazmasındaki bazı resimlerin de Van Eyck atölyesinde yapıldığı düşünülmektedir (Borchert, 2008:77-86).

Erken Flaman resminde dikkat çekici olan bir diğer özellik ise kütle yanılsamasına verilen özel önemdir. Bu konuda 15.yy'da Kuzey ve Güney Avrupa resminde devrim niteliğinde ilerlemeler kaydedilmiştir. Belli bir yönden (kaynaktan) gelen ışığın aydınlattığı formların açık-koyu yapılanmasının esas alındığı güçlü bir hacim yanılsaması elde edilmesi oldukça önemlidir. Bunun bir adım ilerisi ise resimde tasvir edilen nesnelerin tam bir üç boyutluluk etkisiyle, etrafında dönülebilir (ronde-bosse) olduğu hissini yaratılmasıdır. Van Eyck kardeşler (ve Robert Campin gibi ressam) konuya özel bir önem vermenin yanında bunu zaman zaman karmaşık "göz aldatıcı" (Trompe l'oeil) tekniklerle birleştirerek kullanmışlardır. Özellikle nesnelerin -başka bir yüzey üzerine düşen- gölgelerinin, hacim yanılsamasını ve resimsel mekândaki derinliği artırıcı bir eleman olarak kullanılması dikkat çekicidir. Sanat tarihçi E.H. Gombrich 1995 yılında Londra National Gallery'de açılan bir sergi için kaleme aldığı kısa ama özlü kitabında (Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art) Batı sanatında gölgenin kullanımını tarihi perspektiften incelemiş ve Erken Rönesans resminde gölgeye verilen rolün ancak 17.yy resminde yeniden önem kazandığını vurgulamıştır (Gombrich, 2014). Bu konuda son derece ustalaşmış olan Jan van Eyck'in gölge, yansıma, sahte çerçeveler ve çerçeve üzerine devam eden resimlerle elde ettiği göz yanıltıcı tekniğinin en güzel örneklerini triptiklerin dış kanatlarındaki (grisaille) grizaylarda (örnek Dresden Triptiği ya da Thyssen-Bornemisza müzesindeki iki kanatlı paneldeki "Kutsal Tebliğ" sahneleri), bazı resimlerin çerçevelerindeki imitasyon dokularda ve oyma yanılsaması verilmiş yazılarda (imza ve vecizler, örnek Antwerp Kraliyet Müzesindeki tamamlanmamış "St.Barbara") ve mimari öğelerden izleyiciye doğru uzanıyor gibi görünen figür detaylarında izlemek mümkündür.

Van Eyck kardeşlerin resimlerinde ortaya çıkan tüm

bu özellikler 15.yy'ın ilk yarısında Kuzey Avrupa resminde kendini belli edecek ve Erken Flaman resmini Uluslararası Gotik üsluptan ayıracak olan yeni bir sanat anlayışının temellerini oluşturmuştur. Erken Flaman resmi ya da okulu 15.yy'dan 16.yy başlarına kadar Kuzey Avrupa'da Burgonya sınırları içerisinde yer alan Çukur Ülkelerde (Güney Flandra) gelişen yeni resim tarzına verilen addır. Bu okul içinde yer alan sanatçılar için kullanılan "Flaman Primitifleri" terimi ise 19.yy'a ait bir adlandırmadır. İlkel manasındaki primitive kelimesi küçümseme için değil, sanat tarihinin önemli bir aşaması ve değişim sürecindeki bu sanatçıların eserlerindeki saflığı ve içtenliği anlatmak için kullanılmıştır. Bu ressamların en fazla tanınanları arasında Melchior Broederlam, Robert Campin, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden (Rogier de le Pasture), Dieric Bouts, Joos van Wassenhove (Joos van Gent), Petrus Christus, Hans Memling, Hugo van der Goes, Jheronimus Bosch, Gerard David, Jan Provoost, Jan Gossaert ve Quinten Massijs bulunmaktadır. Hem kronolojik açıdan hem bazı ilklere imza atmış olmaları bakımından -öncü niteliğindeki Broederlam bir kenara ayrılırsa- Flémalle'lı Usta olarak da adlandırılan Campin, Van Eyck ve -Campin'in öğrencisi olan- Weyden bu okulun ilk kuşak kurucuları sayılmaktadır.

Erken Flaman okulunun sanata getirdiği yenilikleri yalnızca artistik ve teknik ilerlemelerin açtığı kapıdan değerlendirmek yeterli olmayacaktır. Kuzey Avrupa sanatındaki bu atılım bazı tarihi koşullarla da doğrudan ilişkilidir. Bu tarihi koşullar arasında 15.yy Avrupa'sında yeni toplumsal tabakaların gelişmesinin önemi büyüktür. Bankacılar, tüccarlar, zanaatkarlar ve bazı başka meslek loncalarının mensuplarının oluşturduğu bir "orta sınıf" sanatçılar için yeni bir pazar yaratmıştır. Bu yeni müşteriler saray ve kiliseden bağımsız, şahsi siparişlerini vermeye başlamışlar, bazıları kendi isimlerini yaşatacak mihrap panoları yaptırarak kilise ve katedrallere bağışlamışlar, bazıları ise kiliselerdeki gibi mihrap panolarının küçük örneklerini kendi evlerindeki ibadet köşelerine koymak, hatta bazen yolculuklarda yanlarına alabilmek amacıyla yaptırmaya başlamışlardı. Bu tür siparişleri verenlerin -bir takım hiyerarşik kurallara uymak suretiyle- kendi portrelerinin de (hatta evlerinin içi ve bazı eşyalarının) dini tasvirlerin içine eklenmesi bu dönemde kabul görmüş ve yaygınlaşmıştı (dini otoritenin büyük bağışlar yapan cemaat üyelerine bu konuda esneklik göstermesi böyle uygulamaların genel manada kabul görmesini sağlamıştı). Yalnızca bu etken bile Flaman resminde "detay gerçekçiliği" olarak adlandırılan özelliğin gelişmesinde büyük rol oynamıştı.

1.3.Gent Altar Panosu ya da “ Mistik Kuzu”

(Mistik Kuzu /Tanrının Kuzusu: Fr. L'Agneau Mystique/ Fl. Het Lam Gods/ Lat. Agnus Dei): Van Eyck kardeşlerin başyapıtı kabul edilen Gent Altar Panosu ya da “Mistik Kuzu” adlı resim 15.yy Avrupa sanatının en önemli eserlerinden biri olması kadar günümüze ulaşma serüveni ve henüz çözülememiş gizemleri ile de ünlenmiştir. Bu nedenle yapıt hakkında genel bir bilgi derlemek için bile bu hususlara belli ölçüde değinmek gerekmektedir. Öncelikle eserin fiziki özelliklerini, ne amaçla yapıldığını ve ikonografik anlamını kısaca incelenmesi: Altar panosu¹⁴ olarak tasarlanan yapıt, açılıp kapanabilen iki kanadının ön ve arka yüzleri ve orta kısmında bulunan, toplamda yirmi ahşap panelin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir poliptik¹⁵ (polyptych) resimdir(Örnek:4,5). Panonun kapalı durumdayken toplam ölçüsü yaklaşık 375 x 260 cm, açık durumdayken toplam ölçüsü yaklaşık 375 x 520 cm'dir. Panellerin yapımında bölgenin en kaliteli ahşabının elde edildiği Baltık meşesi kullanılmış, üzerine yapılan resimlerde ise yine dönemin en kaliteli ve pahalı pigmentleri ile hazırlanmış yağlıboya ve bazı kısımlarda atın varak kullanılmıştır. Yalnızca kullanılan malzeme bakımından bile oldukça yüksek maliyetli olan bu resmi -günümüzde Belçika sınırları içinde yer alan- Gent şehrinin 15.yy da yaşamış ileri gelenlerinden Joos Vijd (Jodocus Vy) ve aristokrat bir aileden gelen karısı Elizabeth (Isabella) Borluut, inşasına maddi katkıda buldukları Vaftizci Yahya Cemaat Kilisesinde (Sint-Janskerk, günümüzde Sint-Baafskathedra) kendi adlarını yaşatacak şapel için sipariş etmişlerdir¹⁶. Önceki sayfalarda değindiğimiz gibi altar panosuna Hubert van Eyck'in başladığı ancak ani ölümü nedeniyle bu görevi kardeşi Jan'ın tamamladığını ve eserin ilk kez 1432 yılında sergilendiğini 19.yy'da bulunan bir yazıt sayesinde biliyoruz. Bununla beraber resmin aktardığı dini içerik ve konu seçiminde kilisenin ve siparişi veren başışçıların ne ölçüde etkisinin olduğu tam olarak bilinmiyor. Resmin ikonografisi bazı geleneksel kalıplar ve örneklerle bağlantılı olsa da Van Eyck kardeşlerin bunları bir araya getirme biçimi benzersizdir. Panoyu benzersiz kılan bir başka özellik ise resimde o zamana dek görülmemiş derecede güçlü bir natüralizmle derin bir sembolizmin birlikte kullanılmasıdır. Eski ahitte geçen konular ve İncil'den sahneler yanında -bir Hristiyan sembolü olan- kutsal kuzu motifinin

yapıtın bu denli merkezine alınması da eserin benzersizliğini artırmaktadır. Panoyu oluşturan panellerdeki sahneler ve bu sahnelerde yer alan kişiler kısaca şöyledir:

Kapalı konumda(Örnek:4) en üstteki lünetlerde¹⁷ sırasıyla soldan sağa Zekeriya peygamber, Erythra'lı kadın kâhin, Cumae'lı kadın kâhin ve Micah peygamber tasvir edilmiştir¹⁸. Bunun altındaki kısımda yan yana sıralanan dört resim ise bir bütün olarak “müjdeleme” ya da “kutsal tebliğ” olarak adlandırılan sahneyi meydana getirir(Örnek:10). En soldaki panelde başmelek Cebrail elinde Meryem'in saflığını simgeleyen beyaz zambak (lilium candidum) tutar halde betimlenmiş, sağ eliyle yaptığı çağrı mahiyetindeki işaret ağzından çıkarak boşluğa yazılmış gibi duran ve yandaki panele devam eden Latice yazı “Ave Gratia Plena Dominus Tecum” (Selam [Meryem] lütfü dolu, Rab seninle)¹⁹ ile desteklenmiştir. Aynı hizada en sağdaki panelde ise geleneksel olarak dua kitabı ve kutsal ruhu temsil eden beyaz güvercinle tasvir edilen Meryem yer almaktadır. Meryem'in cevabı olan “Ecce Ancilla Domini” (Rabbin hizmetkârıyım)²⁰ bu kez tersten yazılmıştır (Charney.2012:49-51). Kompozisyon sağ üstten eğimli olarak gelen (oblique) ışıkla aydınlatılmıştır, bu nedenle figürlerin gölgeleri sol tarafta, derinliğe doğru uzar. Bu ışık yönünün tercih edilmesinin nedeni panelin özgün yeri olan Vijd şapelinde sağda bulunan pencereden gelen ışığın resimdeki figürleri de aydınlatıyor gibi görünmesinin istenmesidir.

Ortadaki iki panel de müjdeleme sahnesinin geçtiği iç mekânın parçası niteliğindedir. Bu iç mekân konunun geçtiği kabul edilen çağ ve yerden bağımsız bir şekilde, bir Flaman evinin içiyle, kiliseye atıfta bulunan kemerler, pencereler ve Gotik nişin birleşiminden meydana gelmiştir. Sağ taraftaki panelde ikonografik açıdan Meryem'in saflığını temsil eden diğer nesnelere olan havlu, sürahi ve gülmüşten yapılmış küçük bir leğenden oluşan kompozisyon bulunur. Soldaki paneldeki pencerenin gerisinde ise Gent manzarası yer alır. Manzarda görünen binalar gerçekte var olan yapılardır. Resimdeki ahşap cepheli evlerden günümüze ulaşan son bir tanesi²¹ Jan Breydel Caddesi, no 32'de halen ziyaret edilebilir (örnek 7). Pencereyi bölen sütunun sağında görülen yapı ise (Kleine Sikkel) inşa edildiği onüçüncü yüzyıldan itibaren geçirdiği çeşitli yapı süreçleri ve yirminci yüzyıl başında gerçekleştirilen kap-

17 Fransızca küçük ay anlamındaki “Lunette” keimesi mimari, sanat v.b. alanlarda yarım daire biçimine verilen addr.

18 Bu figürlerin yer aldığı kısım bağımsız paneller olmayıp alttaki sahneden çerçeve ile ayrılmıştır. Eser kapalı konumdayken toplam sekiz panelden meydana gelir.

19 Luka 1. 26-38

20 Luka 1. 26-38

21 Resimde binanın önünde yol varken günümüzde yapı 15.yy sonunda genişletilen Lieve kanalinin kenarında kalmıştır. O devirde bir zanaatkâra ait olan evin giriş katında bugün Tété á Tété restaurant bulunmaktadır.

14 Kiliselerde altar (sunak) arkasına asılan çoğunlukla açılıp kapanabilen kanatları olan resim ya da kabartma.

15 Üçten fazla panelin bir araya gelmesinden oluşan resim ya da kabartma.

16 Panel 1986 yılında katedralin girişinde yer alan Villa şapele taşınarak cam bir muhafaza içine yerleştirilmiştir. Eserin özgün konumu hakkında fikir vermek için katedralin güney kanadındaki Vijd şapele bir reproduksiyon yerleştirilmiştir. Ayrıca Vijd şapelini yerli penceresindeki vitraydaki kuzu motifini işaretlemiştir. Şapelin tavanındaki Gotik kemerin kilit taşına ailenin arması işlenmiştir.

samlı bir restorasyon ardından bu güne gelmiştir²² (Edt. Luka 1. 26-38 Born ve Martens, 2014:39). Yapıtın içerdiği bu tür detaylar 15.yy Kuzey Avrupa resminde dini ve dünyevi temaları birleştirme konusundaki yaklaşıma örnektir. Bu yaklaşım -daha önce değindiğimiz gibi- Erken Flaman resminde "detay gerçekçiliği" olarak adlandırılan özelliğin gelişimine zemin hazırlamıştır ve ayrıca sanatçının yaşadığı çağa dair bazıları henüz yeterince aydınlanmamış pek çok bilginin aktarılmasına olanak vermiştir.

Alt sıradaki dört panele gelirsek, ortada yer alan Vaftizci Yahya (sol) ve İncilci Yuhanna'nın (sağ) heykellerini tasvir eden grizay (grisaille) tekniğinde boyanmış panellerin iki yanında, dua eder pozisyonda diz çökmüş ve ellerini birleştirmiş olarak görülen başışçılar Joos Vijd (sol) ve Eisabeth Borluut'un resimleri yer almaktadır. Başışçılar normal günlerde kapalı halde sergilenip ancak dini bayramlar, törenler ve zaman zaman da yüklü bir başış karşılığında açılmak üzere tasarlanan panonun dış yüzünde renkli kıyafetleri ile dikkat çeker çünkü genel itibarıyla panonun dış kısmının fazla renkli olmamasına özen gösterilmiştir. Panonun iç yüzü ise açıldığı anda normal zamandakinden farklı olması ve dikkat çekmesi için son derece canlı renklerle boyanmıştır. Eser açık pozisyonda toplam oniki panelden oluşmaktadır(Örnek:5). Yine eski ahit ve Hristiyanlığa ait dini temaların işlendiği resimler simetrik bir düzen içerisinde şöyle sıralanmıştır:

Üst sırada en dışta kalan sol ve sağ panellerde gerçek büyüklükte nü'ler olarak Âdem ve Havva tasvir edilmiştir. Resimlerde Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmalarına neden olan "ilk günahın" ve bunun insanlığa mal olacak sonuçlarının sembolleri yer alır. Havva yasak meyveyi²³ Âdem'e doğru uzatmaktadır ve bunun sonucu hamile olarak betimlenmiştir. Her ikisi de artık çıplak olduklarının farkındadırlar ve örtünmeye çalışırlar. İçinde buldukları nişlerin üzerinde çocukları Kabil ve Habil'in hayatını anlatan heykeller tasvir edilmiştir. Sol tarafta (Âdem'in üzerinde) kardeşlerin Tanrıya adak sunması, sağ tarafta (Havva'nın üzerinde) Kabil'in Habil'i öldürme sahnesi yer alır. Kardeş katli insanlığın ilk cinayetidir (Born ve Martens, 2014:42-49), (Schmidt, 2014:88,89). Bu panellerin yanlarında şarkı söyleyen ve müzik aletleri çalan meleklerden oluşan birer lünet bulunur. Üst sırada orta kısımda ise soldan sağa Meryem, İsa (ya da Tanrı Baba?) ve Vaftizci Yahya'nın resimlerinin yer aldığı üç panel vardır(Örnek:15). Bu üç panel de ön yüzdeki müjdeleme sahnesi gibi bütün olarak belli bir geleneksel

dini temayı meydana getirir. Kökeni Antikçağ sanatına dek giden bu figür düzeni Ortodoks Doğu Roma sanatında(Ör-

nek:16) "Deësis" (Yunanca [δέησις]"Yakarış", "Yalvarış") olarak adlandırılan bir temayı yansıtır (Evans, 2004:555). Meryem ve Vaftizci Yahya'nın "yakarış" kıyamet gününde, son yargıda insanlığın affedilmesi içindir. Bu üç panelden ortada yer alan ve diğerlerinden daha büyük olanında, kutsama işareti yaparak sağ elini kaldırmış olan erkek figürü (hiyerarşik bakımdan daha yüksekte konumlanmıştır ve bir tahtta oturmaktadır) geleneksel kompozisyonda İsa'yı temsil ederken burada ikonografik özellikler açısından daha karmaşık bir yol izlenerek Hristiyan üçlemesindeki "Baba, Oğul ve Kutsal Ruh"u bir arada temsil etmektedir²⁴ (Schmidt, 2014:30-37). Gent Altar Panosu'nun tamamında bulunan sayısız ve karmaşık semboller bu kompozisyonda da inanılmaz derecede fazladır. Bu semboller yalnızca literel öğelerde değil dekoratif unsurlarda bile sürekli izleyiciye mesaj vermekte, bir şeyler söylemektedir. Neredeyse her nesnenin bir anlamı vardır: Meryem'in tacını süsleyen çiçekler²⁵, kıyafetlere işlenmiş değerli taşlar, inciler ve bunlar ile yazılmış yazılar, açık sayfası okunabilen (Vaftizci Yahya'nın elindeki "İsaiah" gibi) ve bazen hafif aralanmış sayfalarından yalnız bir iki cümlesi görünen kitaplar, arka fondaki brokar kumaştaki desen (kendi kanıyla yavrularını besleyen pelikan ve tek boynuzlu at gibi²⁶), yazılar ve tekrar eden motiflerdeki (bir işlemedeki inciler gibi) rakamsal değerlerle oluşturulmuş sembolizm bir eşi daha kolay kolay bulunmayacak niteliktedir.

Alt sırada ise toplam beş panel bulunur. Bu beş panel de -Müjdeleme ve Yakarış gibi- ortada yer alan ve kompozisyonun merkezini oluşturan "Mistik Kuzu tapınması" ile bir bütün olarak tasarlanmıştır ve her bir panel din şehitleri, azizler, hacılar gibi farklı kitleleri betimlemek için kullanılmıştır. Burada ana fikir bir sunak üzerinde duran ve vücudundaki kesikten akan kan bir kadehe dolan "Tanrının Kuzusu"na doru ilerleyen figürlerin dini hiyerarşiye uygun biçimde kompozisyona yerleştirilmeleridir. İsa'yı sembolize eden Tanrının Kuzusu (Lat. Agnus Dei) motifi Hristiyan komünyon²⁷ ayinine dayanmakta, kadehe dolan kan²⁸ onun insanlık için kendini feda edişini temsil etmektedir (Schmidt, 2014:48). Sunağın üzerine örtülmüş olan işlemeli kırmızı kumaştaki Latince dizelerde (Ecce

²⁴ Bu konuda uzmanlar arasında fikir ayrılıkları bulunmaktadır.

²⁵ Beyaz zambak, kırmızı gül, hasekiküpe ve vadi zambağı gibi çiçekler saflık, tevazu, aşk, çile, barış ve masumiyet gibi bir ya da birden fazla anlama sahiptir.

²⁶ Kökeni daha eskilere dayansa da Hristiyan sembolizminde yavrularını kendi kanıyla besleyen pelikan İsa'yı, hayali bir yaratık olan tek boynuzlu at (unicorn) ise saflığı, erdemi ve bazen de yeniden doğuşu temsil eder.

²⁷ Cemaatle okunan dua (İng. Liturgy) ve ayin İsa'nın çarmıha gerilmeden önce havarileriyle yediği son akşam yemeği anısına gerçekleştirilir.

²⁸ Ayinde şarap İsa'nın kanını, ekmeğin bedenini temsil eder.

²² Bina Nederpolder sokak no 2'de bulunmaktadır.

²³ "Adem Elması" (Pomum Adami) olarak adlandırılan bu meyve aslında elma değil -resimde de görüldüğü gibi- Latince tasnifte "Citrus x limon" adı verilen narenciye ailesinden (Rutaceae) bir meyvedir. Bir limon türü olan bu meyve ikonografik olarak yasak meyvenin getireceği acıları simgeler.

agnus Dei qui tollit peccata mundi) “İşte dünyayı günahlarından arındıran Tanrının kuzusu” ve bunun hemen altında iki meleğin salladığı buhurdanların hizalarındaki kuşaklarda ise “İsa gerçeğin ve yaşamın yoludur” (IHES Via ,Veritas Vita) yazmaktadır (Charney.2012:18-24). Hiyerarşik olarak kuzuya en yakın konumda olan ve sunağın etrafını çevreleyen melekler İsa'nın çilesini simgeleyen, anlamı son derece net nesnelere taşımaktadır. Bunlar çarmıha gerildiği haç, kırbaçlanmak için bağlandığı sütun, mızrak, kırbaç, dikenli taç, bir sırığa bağlanmış sünger (sırığa bağlanan sünger sirkeye batırılarak çarmıhtaki İsa'nın susuzluktan kuruyan dudaklarına sürülmüştür) ve sopadır (Schmidt, 2014:48). Önde yer alan sekizgen çeşmenin üzerinde, taşa kazınmış etkisi verilen Latince dizede “ Bu çeşmedeki hayat suyu Tanrı ve kuzunun tahtından geliyor” anlamına gelen “Hic Est Fons Aque Vite Procedens De Sede Dei + Agni” yazmaktadır (Charney.2012:18-24). Yukarıda, manzaranın üst noktasında ise kutsal ruhu temsil eden, halesinden ışık saçan beyaz güvercin yer alır. Tüm bu semboller ve yazılar göz önüne alınarak açık konumdaki panelin bütününe bakıldığında Tanrının tahtı, kutsal ruh, İsa'nın insanlık için kurban oluşunu simgeleyen kuzu ve altındaki oluktan suyu izleyiciye doğru akan hayat çeşmesinin aynı dikey eksen üzerinde olmasının tesadüf olmadığı anlaşılır. Bu şekilde resimdeki yazılarda verilen Yuhanna İncili²⁹ ve Vahiy³⁰ kitabından alınmış ifadelerin birbirini tamamlaması ve İsa'nın insanlık için çektiği çilenin yaşamın kaynağı olduğu düşüncesi vurgulanmak istenmiştir.

Yapıtta ikonografik düzen ilk sından son yarıya (bu tema tek başına resmedilmemekle beraber) ve yeniden doğuşa (İsa'nın cennetteki krallığı) doğru bir sıralama içinde tasarlandığı için mistik kuzunun bulunduğu panel dramatik açıdan zirve noktası sayılır. Olayın içinde gerçekleştiği eşsiz doğa manzarası bir tür cennet bahçesi (Eden) ile hayali bir Kudüs tasviri arasındadır. Sunağın bulunduğu küçük tümsek Zion tepesine atıfta bulunur (Schmidt, 2014:48-53). Geri planda görünen binalar ise bu hayali Kudüs manzarasının resmin yapıldığı dönemin modasına uygun olarak Gotik mimari ile birleştirilmiş halindedir. Bu binaların çoğunun hayal ürünü olduğu düşünülmekle beraber iki tanesi tanımlanabilmiştir. Bunlar Gent'te bulunan St.Nicholas kilisesi ve Utrecht Katedrali'nin kulesidir. Bazı araştırmacılar Utrecht Katedrali kulesinin resme 1550 yılında eserin ilk restorasyonunu Lanchelot Blondeel ile birlikte yapan Utrecht'li (günümüzde Hollanda sınırları içinde) ressam Jan van Scorel

tarafından-bazı başka detaylarla birlikte- sonradan eklendiği görüşünü savunmaktadır (Borchert, 2008:24), (Charney. 2012:23,24).

Tanrının kuzusuna doğru ilerleyen grup halindeki insanlar ise kısaca şöyle tanımlanır: Orta panelde sol üstte papalar, piskoposlar, kardinaler, başrahipler, rahipler ve keşişler hiyerarşik düzende çalıların arasından gelmektedirler. Bunların bazıları palmye dalı taşımaktadır. Palmye dalı bazen şehitlik bazen de galibiyeti sembolize eder ancak gruptakilerin üzerlerindeki mavi kıyafetler din şehidi olmadıklarının göstergesidir. Sağ üstte ise yine birçok elinde palmye dalı tutar şekilde resmedilmiş kadın din şehitleri ve diğer azizeler bulunur. Din şehitleri çoğunlukla kim oldukları ya da nasıl öldükleri ile ilgili semboller de taşırlar. Örneğin azize Katherina yanında her zaman çivili tekerlekle, azize Agnes kuzuyla, azize Barbara kule maketiyle, azize Dorothy çiçek sepetiyle, azize Ursula okla, aziz Stefan kendisine atılan taşlar ile betimlenir (bunlardan bazıları bu resimde hemen göze çarpar).

Sağ altta ön sırada diz çökmüş havariler ile Hristiyan kilisesinin kurucuları olan Pavlus ve Barnabas, arkalarında üç papa, altı piskopos, iki diyakoz, keşişler ve başka din adamları sıralanmıştır. Kırmızı kıyafetleri onların din şehitleri olduğunu gösterir. Elinde tuttuğu taşlarla aziz Stefan hemen göze çarpar. Sol altta ise ellerinde kitap tutar halde tasvir edilmiş eski ahitten oniki -küçük- peygamber ve büyük peygamberler olarak adlandırılan İsaik, Jeremiah, Ezekiel, Daniel (İşaya, Yeremya, Hezekiel, Danyal) ve ayrıca bu grup içinde Latin şair Vergilius (beyaz kıyafetli, başında defneden örülmüş taç ve elinde narenciye dalı bulunan figür) gibi kimliği tanımlanmış figürlerle klasik antikiteye duyulan ilgiyi gösteren referanslar da vardır (Schmidt, 2014:56-61).

Orta panelin solunda (soldan sağa) “Adil yargıçlar” ve “İsa'nın şövalyeleri” olarak adlandırılan iki panel bulunur. Dönemin bazı yönetici ve politikacılarının tasviri olduğu düşünülen adil yargıçlar paneli 1934'te çalındığı için yerinde bu gün Jef Van der Veken'in 1939'da -resmin önceden çekilmiş bir fotoğrafına bakarak- yaptığı kopya bulunmaktadır. İsa'nın şövalyeleri panelinde ise İsa adına kılıç kuşananlar arasında IX. Louis, birinci haçlı seferinden Godfrey de Bouillon ve Charlemagne teşhis edilebilmektedir. Orta panelin sağında (soldan sağa) “Keşişler” ve “Hacılar” konulu iki panel bulunur. Mütevazı kıyafetler içinde ve kimisi çıplak ayakla yürüyen keşişlerin gerisinde, bir kayanın dibinde, elinde İsa'nın ölü bedenine sürdüğü yağ kavanozuyla Mecdelli Meryem ve bir yoldaşı görülür. Hacıların olduğu panelde ise dev cüsseli aziz Ch-

29 Yuhanna 1.29 “Yahya'nın ikinci tanıklığı”(İşte Tanrı'nın Kuzusu) ve Yuhanna 1.38 (4.14) “Sonsuz yaşam suyu”(Samiriye'de geçen olay).

30 Vahiy 22.1

ristopher³¹ gruba öncülük eder. Hacıların üzerinde üç büyük haç yolculuğunun işaretleri vardır. Bunlar Compostela (günümüzde İspanya'da özerk bir bölge olan Galiçya), Roma ve Kudüs'tür (Schmidt, 2014:66). Diğerleri yanında Santiago de Compostela'nın haç merkezi olması oniki havariden biri ve ilk din şehidi olan aziz James'in (Zebedi oğlu Yakup) kalıntılarının buraya getirildiğine inanılmasına dayanır. Bu nedenle Compostela özellikle oniki ve onüçüncü yüzyıllarda önemli bir haç merkezi olmuştur. Resimde Christopher'in arkasındaki hacının (paneli yaptıran başışçının -aynı isimli- baş azizi Jodocus) şapkasına astığı deniztarağı kabuğu Compostela haç yolunun sembolüdür³².

Gent Altar Panosu'nun bütünü değerlendirildiğinde ikonografik açıdan bazı geleneksel kalıpların kullanıldığı ancak bunların benzersiz biçimde bir araya getirilmiş olduğu görülür. Van Eyck kardeşlerin içinde yetiştikleri sanat ortamı ve yararlandıkları kaynaklar hakkındaki sınırlı bilgiye rağmen araştırmacılar bazı ipuçlarından tarihi ve biçimsel karşılaştırmalar ışığında sonuç elde etmektedir. Örneğin Müjdeleme sahnesindeki Cebrail ve Meryem'in pozları ve iç kısımdaki Âdem ve Havva figürlerinin Berry Dükü'nün "Saatler Kitabı" (Très Riches Heures du duc de Berry) adlı el yazması için Limbourg Kardeşlerin resimlediği bazı sayfalardan alındığı düşünülmektedir. "Müjdeleme" ya da "Kutsal Tebliğ" olarak adlandırılan sahnenin kuruluşu Saatler Kitabındaki aynı konuyla benzerlikler gösterirken Âdem ve Havva figürlerinin pozlarının kitapta yer alan birkaç resimle bağlantılı olabileceği üzerinde durulmaktadır. Özellikle "İsa'nın Kıraçlanması" kompozisyonun bazı detayları (Örnek:12,13) ve "Eden Bahçesi" (Örnek:14) resmindeki Havva figürünün Van Eyck kardeşlerin Âdem ve Havva figürlerine (Örnek:11) benzerliği bu görüşü desteklemektedir. Ayrıca Bavyera kontu John ve Burgondy dükü İy Philip'in zengin el yazması koleksiyonları olması, sarayda üst düzey pozisyonlarda görev alan Jan'ın daha fazla örneği inceleme imkanına da sahip olduğunu kanıtlamaktadır (Edt.Kemperdick ve Lammertse, 2012:60,61). Ancak buna rağmen Gent Altar Panosu benzersizliğini korur. Bu benzersizlik hem yazınsal içerik hem de biçimsel ve teknik özelliklerde kendini gösterir. Öncelikle resimdeki dini içerik tek bir metinle açıklanamaz. Panellerde işlenen konuların bir araya getirilme şekli ve bunu destekleyen -uzmanların bu gün hala

üzerinde tartıştıkları -sayısız yazı, işaret ve sembol Van Eyck kardeşlerin derin teoloji bilgisine işaret eder. Yapıtın en dikkate değer yanlarından biri ise tüm bunların büyük bir gözlem ve bilimsel yaklaşımla birleştirilmesidir. Resimde hemen dikkat çeken bu özellik sanatçıların anatomi, botanik, müzik, mimari v.b. konularda şaşırtıcı bir bilgi birikimine sahip olduklarını gösterir. Eserin biçimsel ve teknik mükemmelliği ise sonraki kuşaklar üzerinde de etkisini sürdürmüş, Gerard David gibi Flaman ressamlar dışında 1521 yılında Gent'i ziyaret eden Albrecht Dürer de altar panosundan etütler yapmıştır (Born ve Martens, 2014:65).

Sanatçılar ve izleyiciler için halen etkileyici ve benzersiz olan bu yapıtın günümüze ulaşma serüveni de oldukça ilginçtir. Altar panosunun yapıldıktan yüzyılı aşkın bir süre sonra çeşitli yıpranmalar ve bazı yanlış müdahaleler nedeniyle ilk restorasyonunu 1550'de geçirdiğine değinmiştik ama ilk büyük tehlikeyi 1566 yılında Protestan ikonakırıcılığı hareketi (Alterasyon) sırasında atlatmıştır. Saldırdan yalnızca iki gün önce sökülün paneller makara yardımıyla kilisenin kulesine taşınarak yok edilmekten son anda kurtarılmıştır. Eserin 1578'de Gent'i vuran ikinci ikonakırıcılık dalgası sırasında da güvenli bir yerde saklanabilmiş olması büyük şanstır ve tekrar Vijd şapele yerleştirilebilmesi için kentin yeniden özgürlüğünü kazanacağı 1584 yılının beklenmesi gerekmiştir (bu dönemde çeşitli hasarlar gören panel yılda yalnızca dört kez açılıyordu). 17 ve 18.yy arasında üç kez gerçekleştirilen temizlenme ve restorasyonlardan en önemlisini 1617-18 yılları arasında Brüksel saray ressamı Jean-Baptiste de Bruyn yapmıştır. İlginç bir anekdot ise 1781'de Avusturya imparatoru II. Joseph'in katedrali ziyaret ettiği sırada altar panosundaki Âdem ve Havva'nın çıplaklığı karşısında şok geçirmesidir. Bu "incitici" olay (imparatorun deyimiyle "mütevazı saldırı") ileride orijinal Âdem ve Havva'nın yerlerine giyimli kopyaların konması için bahane olacaktır çünkü bu figürlerin betimlenişindeki gerçekçilik birçok kez aynı etkiyi yaratmıştır (Born ve Martens, 2014:68),(De Rynk, 2014:25). 1794'te panonun ortasında yer alan dört panele (" yakarış" ve "mistik kuzu" panelleri) Fransızlar tarafından el konularak Paris'e götürülmüştür. Paneller Waterloo savaşından (1815) sonra geri alınabilmiştir ancak 1816'da bu kez mali krizde olan piskoposluk (Grand Vicar le Surre) tarafından panonun kanatlarının Âdem ve Havva panelleri dışında kalan kısımları bir sanat simsarına (L.J Nieuwenhus) 3000 guldene satılır (Born ve Martens, 2014:69), (Schmidt, 2014:22). Daha sonra Aachen'de yaşayan bir İngiliz'in koleksiyonuna giren paneller 1821'de Prusya kralı III. Frederick William tarafından satın alınarak Berlin'de ser-

31 Hristiyan ikonografisini yansıtan resim ve heykellerde sıklıkla işlenen bir konu olarak aziz Christopher sırtında küçük bir çocukla dalgalı bir nehirден geçen tasvir edilir. Dev cüsseli Christopher nehirден karşıya geçirdiği çocuğun giderek ağırlaşması karşısında onun insanlığın yükünü taşıyan İsa olduğunu anlamıştır.

32 Kökeni antik çağa dayanan deniztarağı motifi Hristiyan ikonografisinde balıkçı olmasına ithafen aziz James'in sembolü olmuştur. Bir başka yakıştırma da azizin denize düşen cesedinin deniztarakları tarafından kaplanarak korunduğu söylencesidir. Bu nedenle bazı Batı dillerinde bu deniz kabuklusu St.James ya da St. Jacques (...clam,scallop/ ...coquille) adıyla anılır.

gilenmeye başlar. Gent'te kalan orta paneller ise 1822'de katedralde çıkan yangından son anda kurtarılsa da zarar görür. 1823'te Berlin'deki panellerin çerçeveleri üzerindeki boya temizlenirken Hubert'in adının geçtiği dörtlük keşfedilir. 1861'de Victor Lagye, Âdem ve Havva panellerinin kopyalarını yapar ancak figürler artık giyimli hale getirilmiştir (kürk giydirilmiş Âdem ve Havva kopyaları 1921'e kadar orijinallerinin yerini alır). Birinci dünya savaşı sırasında (1914-18) orta paneller Gent'de bulunan iki depoda Almanlardan saklanmıştır. 1919'da Versay anlaşmasının imzalanmasıyla, savaşta verilen zararın tazminatı kapsamında Almanya'da bulunan paneller de Gent'e geri döner. Panonun tekrar bir araya gelmesinden on yılı biraz aşkın süre sonra 1934'te, on Nisan'ı onbirine bağlayan gece -birbirinin arkasında yer alan- "Adil Yargıçlar" ve "Vaftizci Yahya" (grizay) panelleri çalınır. "Vaftizci Yahya" paneli aynı yıl Brüksel kuzey tren garının deposunda bulunur ancak "Adil Yargıçlar" paneli tüm aramalara rağmen halen bulunamamış, hırsızlığı yaptığı düşünülen Arsène Goedertier'in aynı yılın Kasım ayında aniden ölmesiyle bu sır mezara gitmiştir. İkinci dünya savaşının ilk yıllarında, 1940'ta Alman ordusu Belçika'ya girince altar panosu Gent Güzel Sanatlar Müzesindeki (Museum voor Schone Kunsten, Gent) başka eserlerle beraber Fransa'da Pirene Dağları'nın kuzeyinde bulunan Pau'ya kaçırılır fakat buna rağmen Nazilerin eline geçmekten kurtarılamaz. Naziler eserleri 1944'te Salzburg (Avusturya) yakınlarındaki Altaussee tuz madenine taşır. Alman ordusu burada Avrupa'nın çeşitli müzelerden topladıkları hepsi birbirinden önemli yaklaşık 7000 sanat eserini dinamit sandıkları arasında istiflemiştir. 1945'te Almanya'nın mağlubiyetiyle Hitler ve Goering'in kişisel sanat koleksiyonlarıyla beraber Gent Altar Panosu da Amerikan üçüncü birliği tarafından bulunur ve Belçika'ya gönderilir. Eser Brüksel kraliyet sarayında sergilendikten sonra Gent'e geri döner ve St.Baafskathedral'deki özgün yerine yerleştirilir. 1950-51 arasında bilimsel düzeyde o zamana kadar yapılmış en kapsamlı restorasyon gerçekleştirilir. Pano 1986'da katedralin girişinde bulunan Villa şapele taşınarak, özel olarak inşa edilmiş bir cam bir muhafaza içine yerleştirilmiştir.

2. Restorasyon Projesi "Gent Altar Panosu Orta-ya Çıkıyor"

Tamamlandığı 1432 yılından beri defalarca temizleme ve onarıma tabi olan Gent Altar Panosu'nun bilimsel standartlarda en önemli restorasyonu 1951'de yapılmıştı. Belçika Müzeleri Merkez Laboratuvarı (ACL) tarafından Albert Philippot liderliğinde ve kimyager Paul Coremans'ın katılımıyla gerçekleştirilen restorasyon önemli

kazanımlar getirirse de zamanın teknolojik olanakları ve bilgi birikimi ölçüsünde proje bir noktada durmuş, eseri orijinal haline geri döndürmek konusunda daha fazla ilerleme kaydedilememişti (Born ve Martens, 2014:86,87). Panonun çeşitli nedenlerle tahrip olan kısımlarının onarılması ve sararmış vernik katmanlarının kaldırılması dışında daha büyük bir sorun geçmişte yapılan "restorasyonlarda" uygulanan zarar verici yöntemler ve özellikle dış panellerin yüzeyinin yaklaşık %70 oranında yeniden boyanmış olmasıydı. Sanat eseri restorasyonu henüz bir bilim olmadan önce çoğunlukla ressamlar tarafından yapılan bu tür uygulamalar son derece yaygındı, bozulan kısımların üzeri yeniden boyanır, hatta özgün eserde olmayan bazı ekleme ve değişiklikler yapılabilirdi. 1951 restorasyonunda bu tür sonradan yapılan değişiklikler iç ve dış panellerde tespit edilmiş ancak resme zarar verme riski nedeniyle bu katmanlar tamamen kaldırılmamıştı. Bunun en iyi örneklerinden biri kuzu figürünün yeniden boyandığının keşfedilmesidir (Coremans,P,1953: Planches XLI). Ancak belli kısımlarda denenen temizleme işleminden sonra orijinal kuzunun bir kısmı alttan görünmeye başlamış ve o zamandan beri dört kulaklı hale gelmiştir.

1951'de çözümlenemeyen sorunlar bir yana 2000'li yıllardan itibaren resimde gözlenen bazı kalıcı bozulmalar yeni ve kapsamlı bir restorasyonu gerekli kıldı. 2008'de başlatılan ön incelemeler ardından Flaman Hükümeti ve Getty Vakfının finansal desteğiyle 2010 yılında "Gent Altar Panosu'nun Yapısal Durumunu Değerlendirmek için Disiplinlerarası bir Araştırma Projesi" başlatıldı. Projede teknik inceleme ve dokümantasyon için bir araya gelen farklı branşlardan uzman kadrosu en son teknolojik olanakları kullandı. Kültür ve sanat alanında araştırma ve eğitim projelerine verdiği destekle tanınan Getty Vakfı (Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri) ve Gieskes Strijbis Vakfının (Wassenaar, Hollanda) sponsor olduğu web uygulaması "Closer to Van Eyck" (<http://clostertovaneyck.kikirpa.be/>) hayata geçirilerek (2012) eserin ileri teknolojik görüntüleme yöntemleri ile elde edilmiş görselleri, projede gelinen aşamalar, sonuçlar ve raporlar tüm araştırmacıların erişimine açıldı. Bu süreçte resimden seçilen bazı alanların temizlenme testlerinin ilk raporlarının alınması ve restorasyon aşamalarının planlanmasından sonra 2012'de proje resmi olarak başlatıldı. Proje ana yürütücüsü Kraliyet Kültür Mirası Enstitüsü (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium), Gent Güzel Sanatlar Müzesi (Museum voor Schone Kunsten Gent) ve Gent Üniversitesi (UGent), uluslararası katılımcıların yer aldığı uzman komitesi işbirliğinde çalışmaya başladı. Başlangıçta üç aşamada beş yıl içinde tamamlanması planlanan projenin öngörülen maliyeti 1.260.433 € idi ancak bu süre 2020 sonrasına uzatılmış ve ödenek atılarak şu

an 1.5 milyon € üstüne ulaşan maliyetin toplamda ne olacağı henüz açıklanmamıştır. Proje süresince paneller St. Baafs katedralinde ve Gent Güzel Sanatlar Müzesinde sergilenmektedir. Aşamalı olarak müzeye götürülen paneller restorasyon sırasında bir cam bölme ardından (Örnek:22,23) izlenebilmektedir (son yıllarda yaygın bir uygulama). Eski bir manastır binası olan İl Kültür Merkezi (Provinciaal Cultuurcentrum Caermersklooster) proje paralelinde kalıcı ve süreli tematik sergilere ev sahipliği yaparak eser ile ilgili araştırma ve eğitim alanında önemli bir katkı sağlamaktadır (2020'de katedral bünyesinde yeni bir ziyaretçi merkezi açılacaktır).

Restorasyon projesinin sloganı Gent Altar Panosu'nun -yeniden- ortaya çık(arıl)ması, bir başka deyişle orijinal eserin geri kazanılmasıdır. Bunun anlamı daha önce yapılmamış ölçüde bir temizleme çalışmasıyla resmin yüzeyine sonradan eklenmiş katmanların kaldırılmasıdır. Ancak böyle bir işlem teknik açıdan kolay olmadığı gibi verilmesi zor kararları da gerektirmektedir. Bu nedenle restorasyon santimetre kare ölçeğinde ve oldukça yavaş ilerletilmektedir. Projenin ilk aşamasının gerçekleştiği 2012-2017 tarihleri arasında dış paneller üzerindeki çalışma tamamlanmış, 2017'den itibaren ise iç panellere geçilmiştir. Dış paneller üzerindeki çalışmada 16.yy'dan 20.yy'a kadarki zaman dilimine ait sararmış vernik katmanları ve boya ile yapılan müdahalelerin temizlenmesi amaçlanmıştır. Uzmanlar vernik katmanlarını aşama aşama kaldırmaya karar vermiştir. Bunun anlamı verniği kaldırmak için uygulanan çözücülerin (alifatik hidrokarbon veya alkol) çeşitli yüzyıllara ait vernik katmanlarını sıra ile sökecek şekilde uygulanmasıdır. Restoratörler boya ve vernik katmanlarının hangi evreye ait olduğunu üç boyutlu görüntüleme (3D Hirox-mikroskop) ile tanımlamaktadır. Temizleme aşamasında geline katman ultraviyole floresans ile sürekli kontrol edilmektedir. Bununla beraber orijinal resme boya ile yapılan müdahaleler (overpaint) de farklı yüz yıllara aittir. Bunlar Mersinbalığı tutkalı ile Japon kâğıdına yapıştırılarak çok hassas bir uygulama sonucunda yüzeyden kaldırılrsa da kalın vernik ve boya tabakalarının birbirinden ayrılması bazı kısımlarda son derece zor olmuştur. Ayrıca eserin uğradığı tahribatlar sonrasında tamir görmüş olan kısımlarının da yüzeyden sökülerek yeniden doldurulması gerekmiştir. Sonuç olarak restorasyon yapılan resim yüzeyi bir tür mikro arkeolojik kazı alanından farksızdır. Tüm bu etkenler altında eserin tamamı için ön görülen beş yıllık sürede ancak dış kanatların restorasyonu tamamlanabilmiştir (Örnek:18). Dış kanatlarda elde edilen sonuçlar KIKIRPA tarafından 2016'da yayınlanan basın bülteni (www.kikirpa.be) ve projenin resmi web sitesinde (<http://closertovaneyck.kikirpa.be>) verilen bilgiler ışığında aşağıda özetlenmiştir:

1. Panellerin tümünde orijinal renklere geri dönülmüştür. Peygamber, kâhin ve donörlerin kıyafetlerindeki gerçek renkleri bozan sararma ve sonradan uygulanmış boya katmanları temizlenmiştir. Beyaz alanlar -özellikle kumaşlarda-sarı görünmekten kurtarılmıştır. Figürlerde ten rengine sonradan eklenmiş bazı pembe tonlarındaki vurgular kaldırılarak özgün palete geri dönülmüştür. Heykel ve mimari elemanlar özgün grizay görünümüne kavuşmuştur (bunlar restorasyon öncesi toprak sarısına çalmaktaydı).

2. Resmin bazı kısımlarında- sonraki yüzyıllarda- yapılmış biçimsel değişiklikler kaldırılmış, özgün kompozisyonlar geri getirilmiştir. Özellikle kumaş kıvrımlarında sonradan yapılmış değişiklikler dikkat çekicidir (örnek:19). Bunun dışında bir diğer sürpriz keşif ise Erythra'lı kadın kâhin ve donörlerin gerisindeki mimari öğelerin üzerinde yer alan örümcek ağlarının boyanarak kapatıldığı anlaşılmıştır. Örümcek ağları restorasyon sonrasında tekrar görünür hale gelmiştir. Bu keşifler eserin ikonografik açıdan yorumlanışına da etki edecek -birkaç yüzyıldır varlığı bilinmeyen- detaylarının ortaya çıkarılması anlamını taşımaktadır.

3. Restorasyonda çerçevelere sonradan uygulanmış boya katmanı da kaldırılmış ve gümüş varak üzerine taş dokusu yanılması yaratacak şekilde boyanmış orijinal çerçeveler ortaya çıkarılmıştır. Bu işlem sonucunda Van Eyck kardeşlerin çerçeveleri resimdeki mimari betimlemelerle bir bütün olarak tasarladıkları anlaşılmıştır (Jan van Eyck bu tekniği başka yapıtlarında da kullanmıştı).

4. Kutsal tebliğ kompozisyonunun orta panelleri restorasyon sonrasında orijinal mekânsal bütünlüğünü yeniden kazanmış ve mimari bir eleman gibi kullanılan çerçevelerin yere düşen gölgelerinin eserin ilk yerleştirildiği Vijd şapeldeki pencereden gelen ışığın yönüne göre tasarlandığı net bir şekilde ortaya çıkmıştır.

5. Restorasyon sonrasında elde edilen gerçek renk ve açık koyu değerleri resimdeki orijinal üç boyutluluk etkisini görünür kılmıştır.

Gent Altar Panosu'nun restorasyonunun birinci aşaması Ekim 2016'da tamamlandıktan sonra dış paneller katedrale tekrar yerleştirilmiştir. Şu an 2019 sonuna kadar tamamlanması planlanan ikinci aşamada iç kısma geçilmiş, Gent Güzel Sanatlar Müzesine (MSK) taşınan, aralarında mistik kuzunun da yer aldığı alt sıradaki (bir tanesi kopya olan) beş panel üzerinde çalışmalar devam etmektedir. Bu panellerin restorasyonu sürdüğü için sonuç hakkında henüz resmi bir rapor yayınlanmamıştır. Bununla beraber "Flanders Today" internet sitesinde Lisa Bradshaw tarafından kaleme alınan 19 Haziran 2018

tarihli haberde (<http://www.flanderstoday.eu/van-eycks-original-lamb-uncovered-ghent-altarpiece>) orta paneldeki kuzu figürünün, üzerine sonrada yapılan müdahaleler kaldırıldığında ortaya çıkan özgün halinin ilk fotoğrafı yayınlamıştır (Örnek:20,21). Haberde daha önceki beceriksizce yenileme girişimlerinin ve başkaca hasarların üzerini örtmek için 16.yy'da dönemin meşhur ressamı Lanchelot Blondeel ve Jan van Scorel tarafından yapılan restorasyonda Van Eyck kardeşlerin insanlaştırılmış bir kimlik ile resmettiği özgün kuzunun üzeri kapatılarak dönemin modasına uygun daha "gerçekçi" ama ifadesiz bir hayvana dönüştürüldüğünün keşfedildiği belirtilmektedir. Kısaca yaklaşık beşyüz yıldır görülenin orijinal kuzu olmadığı ortaya çıkmıştır. Geriye dönük bu zaman dilimi içinde esere hayranlık duyan büyük sanatçıların ve izleyicilerin haberdar olmadığı gerçek kuzuyu görmek yaşadığımız yüzyılda tekrar mümkün olmuştur. Restorasyonun içinde bulunduğumuz aşamasında sonradan yapıldığı bilinen başka eklemeler için uzmanların alacağı kararlar çok önemlidir çünkü bunların bazıları zaman içinde eserin bir parçasına haline gelmiştir.

2.1. Projede Kullanılan Başlıca Araştırma ve Dokümantasyon Yöntemleri

Geçmiş yüzyıllara ait sanat eserlerinin korunma ve yenileme çalışmalarının bilimsel düzeyde gerçekleştirilmesinde en önemli koşullardan biri yapının fiziksel ve artistik özelliklerinin doğru tanımlanmasıdır. Eserin özgün ve sonradan değiştirilmiş kısımları, kullanılan materyallerin analizi, üslup ve teknik özellikler üzerinden incelenmektedir. Günümüzde bu analizlerde yapıta zarar vermeden (non-destructive) çalışma olanağı sağlayan gelişmiş teknolojiler büyük rol oynamaktadır. Böylece sanat eserlerinin görünmeyen katmanlarını da incelemek hatta kullanılan malzemelerin kaynağının izini sürmek mümkün olmuştur. Bunlar araştırmacılara yapının teknik ve biçimsel özellikleri, üretildiği çağ, yer ve sanatçı hakkında yeni bilgiler ve bakış açıları sağlamaktadır. Gent altar panosu restorasyon projesinde kullanılan başlıca araştırma ve dokümantasyon teknikleri şunlardır:

2.1.1.Dijital Makro Fotoğraf

Günümüzde sanat eserlerinin yakından incelenebilmesi için yaygın olarak kullanılan dijital makro fotoğraf teknolojilerinden olağanüstü büyüme imkânına sahip görseller elde etmek amacıyla yararlanılmaktadır. Bu sayede bir eserin yüzeyindeki en küçük fiziksel detayı bile çıplak gözle görülebilenin onlarca katı büyütülerek inceleme olanağı kazanılmıştır. Proje resmi web sitesinde Gent Altar Panosu'nun dijital makro fotoğrafları için 120 mm makro

lense sahip yaklaşık 50-megapikselli (8176 x 6132 piksel) Hasselblad H4D-200MS kamera kullanıldığı belirtilmektedir. Özel bir ray sistemine monte edilen kamera panellerden her defasında mükemmel hizalanmış 15x20 santimetrelik bir alanı görüntülemiş, daha sonra bunlar Phocus 2.9 görüntü işleme yazılımı ile bir araya getirilmiştir (bkz→ <http://clostertovaneyck.kikirpa.be>, son erişim Aralık 2018).

2.1.2.Kızılötesi Dijital Makro Fotoğraf

Kızılötesi fotoğraf özel filtreler yardımıyla insan gözünün görebildiği dalga boyunun (yaklaşık 400-700 nm) dışında kalan bir aralığı görüntüleme olanağı vermektedir. Fotoğraf sanatçıların ilginç etkiler elde etmek için kullandıkları bu teknikten tıp, adli tıp, sanat eseri ve belge inceleme gibi geniş bir sahada da yararlanılmaktadır. Kızılötesi dijital fotoğrafla 1050nm'ye kadar dalga boyları kaydedilebilmektedir. Bu özellik resim yüzeyindeki bazı boya katmanında ne olduğunu görüntüleme olanağı vermektedir(Örnek:17,orta). Kızılötesi dijital fotoğraf bazı pigmentler karşısında (özellikle mavimsi yeşil renklerde) yeterince etkili olmasa da yüksek çözünürlüklü görüntüleme özelliği nedeniyle araştırmalarda halen kullanılan etkili bir araçtır ayrıca demir içerikli mürekkeplerin (iron-gall ink) tespitinde kesin sonuç vermektedir (bkz→ <http://clostertovaneyck.kikirpa.be>, son erişim Aralık 2018).

2.1.3. X- Radyografi

Tıp alanında olduğu gibi restorasyon alanında da kullanılan görüntüleme yöntemlerinin en eskisi olan radyografi 1895'te Wilhelm Conrad Röntgen tarafından x ışının keşfedilmesiyle geliştirilmiştir (ülkemizde yaygın ve yanlış olarak Röntgen olarak adlandırılan görüntüleme). Bu görüntüleme yönteminde farklı materyallerin x ışınlarını farklı derecede emmesinden yararlanılır ve oluşan görüntü x ışınına duyarlı bir film üzerinde yapılandırılır. Bir resimde kullanılan boya katmanları için kullanılan (radyoopasite) pigmentlerin tanımlanması için kullanılan verilerden biridir. Ayrıca ışının yoğunluğunun değiştirilmesi resmin çeşitli katmanları ile en üst yüzey arasındaki farklılıkların anlaşılması için imkân sağlar. X-Radyografinin bir başka önemi ise resmin üzerine yapıldığı materyalin incelenmesi konusundaki faydasıdır. Keşif eski olmasına rağmen halen çok işlevseldir ve günümüzde kullanılan daha ileri görüntüleme tekniklerinin tamamlayıcısıdır.

2.1.4. İnfrared Reflektografi (IRR)

İnfrared Reflektografi (Kızılötesi)³³ yansıtıcı görüntüleme boya katmanlarının altında, özellikle karbon içeren

33 Fr. Infrarouge,İng. Infrared karşılığı "Kızılötesi" terimi kullanılırken TDK sözlüğü esas alınmıştır (<http://www.tdk.gov.tr>, son erişim Aralık2018)

malzemeler ile yapılmış “alt deseni” (underdrawing) görüntülemek için kullanılan bir tekniktir. Küçük bir halojen lamba ile yüzeyi aydınlatılan resimdeki karbon esaslı malzemeler kızılötesi ışığı emerken beyaz zeminde yansıma meydana gelir ve bu yansıma bir sensör tarafından algılandıktan sonra dijital kamera (Infra CAM SWIR video kamera) tarafından siyah beyaz bir görüntüye dönüştürülür (Örnek:17, sağ). Farklı çağlara ait resimlerin teknik özelliklerine göre bu görüntüleme yönteminden alınan sonuç değişebilmektedir ancak resimlerini aşamalı bir çalışma programı içinde, katmanlar halinde meydana getiren Erken Flaman ressamının eserleri söz konusu olduğunda bu teknik son derece iyi sonuçlar vermektedir. İlk aşamada ahşap panelin hayvansal tutkal³⁴ ve tebeşir karışımıyla³⁵ astarlanmış parlak beyaz yüzeyi üzerine detaylı bir desen çizen bu sanatçıların kompozisyonunda sonradan yaptıkları değişiklikler bu görüntüleme tekniği sayesinde kolaylıkla tespit edilebilmektedir. Alt desen aşamasında tebeşir ile müdahaleler yapılmışsa kızılötesi yansıtıcı bu çizgileri kesintili olarak görüntülemektedir. Ayrıca bu görüntüleme tekniği geçmiş yüzyıllara ait bir resmin kopya olup olmadığını tespit etmek için de oldukça faydalıdır çünkü -geçmişte yapılan- kopyalar özgün eserin alt katmanındaki değişiklikleri içermezler (Edt. Born ve Martens, [Christina Currie'nin yazdığı bölüm] 2014:119,120).

Gent Altar Panosu'nun İnfrared Reflektografi ile tanınmasıyla, yapıtın oluşum sürecindeki değişikliklerin anlaşılması ve bazı panellerin özgün tasarımları hakkında süren tartışmaların sonuçlanmasına katkıda bulunacak pek çok yeni bilgi elde edilmiştir. Alt desenin görünür kılınmasıyla figürlerde yapılmış olan bazı düzeltmeler saptanabilmiştir. Örneğin Âdem ve arp tutan meleğin ellerinde bu tür değişiklikler rahatlıkla gözlenebilir. Daha radikal bir değişiklik ise ön yüzdeki kutsal tebliğ sahnesinin yer aldığı panellerde tespit edilmiştir. Başlangıç tasarımında alt panellerdeki gibi yonca biçimli Gotik mimari süslemeler (Trefoil) bulunan kompozisyonun üst kısmı değiştirilerek ahşap kirişli bir tavana dönüştürülmüştür

(bkz→ <http://clostovaneck.kikirpa.be>, son erişim Aralık 2018).

2.1.5.Raman Spektroskopisi

Hint bilim insanı C.V.Raman'ın 1928'de yaptığı keşif sayesinde geliştirilen bir moleküler analiz tekniği olan Ra-

man Spektroskopisinde düşük enerjili lazer ışınının farklı materyaller ile karşılaştığında gösterdiği kendine has saçılma özelliğinden yararlanılır. Her molekül kendine has benzersiz bir spektruma sahiptir, buna “moleküler parmak izi” denilmektedir. Moleküler parmak izini kullanarak materyallerin yapısal analizini yapmak mümkündür. Geniş bir kullanım alanına sahip olan bu teknik, pigmentlerin tanımlanması için oldukça hızlı ve etkili bir araştırma yöntemidir. Raman Spektroskopisi organik ve inorganik pigmentlerin tanımlanması kadar zaman içinde meydana gelen korozyonun tespitinde de önemli bir referanstır. Ayrıca bir mikron gibi küçük parçacıkların analizine bile imkân veren bir araştırma tekniği olması restorasyon projelerindeki önemini artırmaktadır (Edt. Born ve Martens, [Peter Vandabeele'nin yazdığı bölüm] 2014:121-123).

2.1.6. X-Işını Floresans (XRF)

X-Işını floresans, materyallerde hangi elementlerin (atomların) mevcut olduğunun (elementel kompozisyon) hızlı ve tahribatsız şekilde belirlenmesini sağlayan bir analiz yöntemidir. Elde taşınabilen modelleri (hXRF) araştırmacılara pratik kullanım olanağı sunar. Anahtar elementlerin tespiti boyaları meydana getiren pigment kompozisyonları hakkında bir sonuç elde edilmesi için çoğunlukla yeterlidir. Örneğin kırmızı renk bölgesinde cıva (Hg) bulunması Vermilion kırmızısının (Cıva Sülfür-HgS) kullanıldığını gösterir. Bu analiz tekniğinin ileri hassasiyet özelliği taşıyan çeşidine Total Reflection X-Ray Fluorescence (TXRF) adı verilmektedir (Edt. Born ve Martens, [Peter Vandabeele'nin yazdığı bölüm] 2014:124-127).

2.1.7. Ultraviyole Floresans (UVF)

Morötesi (UV) dalga boyundaki ışık resim yüzeyindeki vernik, temizleme ve sonradan uygulanmış boya müdahalelerini görünür kılar. Derine nüfuz etmediği için belli bir katmanda yapılması planlanan işlemin kontrolünde faydalıdır. Bazı materyallerin bu ışığa tepki vermesi normal ışıkta görülemeyen tahrip olmuş kısımların incelenmesine imkân verir.

2.1.8. Dendrokronoloji

Ağaçların yıllık büyüme halkalarının karşılaştırılmasıyla elde edilen bir tarihleme yöntemi olan Dendrokronoloji panel resimleri üzerine yapılan incelemelerde özel bir önem taşır. 15.yy Kuzey Avrupa resminde yaygın olarak kullanılan yüksek kaliteli Baltık meşesi bu tür incelemeler için son derece elverişlidir. Dendrokronolojik incelemede panelde kullanılan ahşabın tarihlenmesi ve kaynağının tespit edilmesi, belirli bir bölge ve iklimde yetişen ağaç türlerinden elde edilen istatistik bilgiler ölçüt alınarak

34 Çoğunlukla tavşan tutkalları (Rabbit-skin glue) ve diğer hayvansal tutkallar.

35 Güney Avrupa'da alçı taşı (Gypsum) ile hazırlanmış geleneksel Gesso kullanılarak Kuzey Avrupalı sanatçılar astar için tebeşir kullanıyorlardı (bkz. <http://clostovaneck.kikirpa.be>, son erişim Aralık 2018).

gerçekleştirilmektedir (son araştırmalarda 660 canlı Baltık meşesi incelendiği açıklanmıştır). Bununla beraber araştırma yönteminin istatistik bilgiye dayanması ve ressamın eski bir ağaçtan yapılmış bir paneli kullanmış olması ihtimali gibi nedenler yüzünden bir resmin tarihlenmesinde Dendrokronolojik sonuçlara temkinli yaklaşılmaktadır

(<http://closertovaneyck.kikirpa.be>).

2.1.9. Diğer Araştırma ve Dokümantasyon Teknikleri

Araştırma ve dokümantasyonda kullanılan diğer yöntem ve araçlar arasında Binoküler (stereo) Mikroskop, Yüksek çözünürlüklü dijital 3 boyutlu mikroskop, Elektron mikroskopu, UV Floresans mikroskop, Kromatografi, Gaz kromatografisi (GC) X-Işını difraksiyonu, Protein kütle spektrometresi, Yüksek performanslı sıvı kromatografisi (HPLC), İkincil iyon kütle spektrometresi, Fourier dönüşümlü kızılötesi spektroskopisi (FT-IR) bulunmaktadır (<http://closertovaneyck.kikirpa.be>).

2.2. Gent Altar Panosu Restorasyonu Paralelinde Tematik Sergiler ve Rekonstrüksiyon Projeleri

Gent İl Kültür Merkezinde (Caermersklooster³⁶) gerçekleştirilen tematik sergiler restorasyon projesi hakkında bilgi vermenin yanında altar panosunun tarihi, ikonografik ve teknik özelliklerini de geniş kitlelere tanıtmayı amaçlayan son derece ilgi çekici ve eğitici etkinlikler olarak tasarlanmıştır. Sergilerin başlıkları, açıklayıcı metinleri ve sergiler kapsamında yayınlanan kitap ve kataloglar üç dilli hazırlanmıştır (Flamanca, Fransızca ve İngilizce). Gent Belçika'nın Flaman bölgesinde yer aldığı için orijinal başlık ve metinler Flamanca'dır. Brüksel ve Valon bölgesinde (Région Wallonne) egemen olan Fransızca Belçika'nın yaygın dili olarak bunu izler ve diğer okuyuculara hitaben İngilizce ile tamamlanır. Proje paralelindeki sergiler kalıcı ve geçici olarak tasarlanmıştır ve sayısı şu ana kadar yediye ulaşmıştır. Sergilerin ilginç ve çekici yönü eserin içerdiği özellikleri farklı branşlar ve bilim dallarının uzmanlığında aydınlatma düşüncesidir. Bir sergide eserin tekniğine odaklanılırken, diğerinde resimde betimlenen flora, bir başkasında ise müzik ve müzik enstrümanları üzerinde durulmuş, bir araya getirilmesi kolay olmayan bu bilgiler ve bunlar hakkında bazı kişisel deneyim imkânları izleyicilere sunulmuştur. Bu kapsamda rekonstrüksiyon projeleri, konserler, küçük bir botanik düzenleme, interaktif sergi ve web uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Tüm bu etkinlikler ve tanıtım, sanat için olduğu kadar turizm açısından da önemli, yüksek maliyetli bir projenin parçasıdır. Flaman Turizm Bakanı Ben Weyts 2018-2020 arasında Flaman sanatını dünyada ge-

niş kitlelere tanıttak bir program için 21,8 milyon€ tahsis ettiğini açıklamıştır. Bu kapsamda Antwerp'te Rubens yılı olan 2018 etkinlikleri ve Rubens evinin yenilenmesi, 2019'da Bruegel'in 450. ölüm yıldönümü için Brüksel'de yapılacak etkinlikler, Gent'te Van Eyck yılı kutlanacak olan 2020'de gerçekleştirilecek sergiler³⁷ ve yeni ziyaretçi merkezinin açılışı da³⁸ vardır

(Van Eyck yılı için bu bütçeden 6,5 milyon € tahsis edilmiştir).

Bkz → <http://www.flanderstoday.eu>.

Proje paralelinde Gent İl Kültür Merkezinde şu ana kadar açılmış olan sergiler aşağıda listelenmiştir:

2.2.1. Het Lam Gods ont(k)leed!/L'Agneau mystique se dévoile!/The Ghent Altarpiece revealed! (Gent Altar Panosu ortaya çıktı!) 02.10.2012

→26.11.2017

'Het Lam Gods ont(k)leed!', eserin içeriği, tekniği, geçmişi ve kullanılan araştırma ve dokümantasyon yöntemlerinin neler olduğu gibi konularda bilgiler vermeyi amaçlayan, proje süresince ziyaret edilebilecek bir sergi olarak planlanmıştır. Sergide görsel ve yazılı bilgilendirme panoları, dokümanter filmler, belge ve objeler yer almaktadır. 1951 restorasyonuna ait kayıtlar, numuneler ve araçlar da bunlar arasındadır. Ayrıca Van Eyck kardeşlerin resim tekniği üzerine yapılan kapsamlı araştırmaların sonuçları da sergilenmiştir. Bu araştırmaların bir ayağında bilimsel görüntüleme ve analiz yöntemleri kullanılırken bir ayağında da rekonstrüksiyon projeleri gerçekleştirilmiştir. Rekonstrüksiyonlardan biri Van Eyck kardeşlerin katmanlı yağlıboya tekniğinin yeniden uygulanması üzerinedir. Eserden seçilen 30x40cm'lik bir detay (müzisyen melekler panosundan) orijinal prosedür ve orijinal malzemelerin mümkün olduğunca aynıları kullanılarak yeniden inşa edilmiştir (sanatçı tarafından alt katmanda yapılan bazı düzeltme ve değişiklikler bile buna dahildir). Diğer rekonstrüksiyon ise resimdeki brokar kumaşlar için uygulanan son derece ilginç ve aşamalı bir tekniğin araştırılması ve uygulanması üzerinedir (Örnek:25). Rekonstrüksiyonlar her bir teknik aşama ya da katmanın ayrı ayrı incelenebilmesi için aynı ölçüde birden fazla meşe levha üzerine yapılarak sergilenmiştir (birinci levhada ilk katman, diğerinde üst üste birinci ve ikinci katman olacak şekilde devam etmiş son levhada tüm katmanları içeren rekonstrüksiyon tamamlanmıştır). Tüm bu çalışmalar üç dilde yazılmış (Flamanca, Fransızca ve İngilizce) bir kitapta bir araya getirilerek projenin ilk yayını meydana getirmiştir (bkz→ Born ve Martens,

37. 1. "Van Eyck: Bir Optik Devrim", 1 Şubat- 30 Nisan 2020, Museum voor Schone Kunsten, Gent.
2. "Kleureyck: Tasarımda Van Eyck'in Renkleri", 13 Mart- 6 Eylül 2020, Design Museum Gent.
3. "Benim Cennetim, Küresel Bir Bahçe", 1-10 Mayıs 2020, Citadelpark, Gent.

38. Yeni ziyaretçi merkezi 2020 Haziran sonunda açılacaktır.

36. Adres: Vrouwebroersstraat 6 (Patershol) 9000 Gent/Belçika.

2014).Küratörler: Dr.Annick Born, Prof. Dr. Maximiliaan Martens ve Prof. Dr. A.G.A.Van Grevenstein-Kruse

2.2.2. Waarheen met het Lam Gods?/L'avenir de L'Agneau mystique/Whither the Ghent Altarpiece? (Gent Altar Panosu Nereye Gidiyor?) 02.10.2012

→27.06.2013

Altar panosunun restorasyonu tamamlandıktan sonra St Baafs katedralinde yerleştirilmesi planlanan yeni yeri için dört tasarımın yer aldığı sergi 2011-2012 akademik yılı boyunca, Gent Üniversitesi mimarlık yüksek lisans programı öğrencilerinin çalışmalarına dayanmaktadır. Tasarımlar Prof. Bart Verschaffel'in mimarlık teorisi üzerine verdiği bir ödev sonucunda ortaya çıkmıştır. Serginin küratörlüğünü Maarten Liefvooghe yapmıştır.

2.2.3. Wat vertelt het Lam Gods?/ Que raconte L'Agneau mystique ? /What does the Ghent Altarpiece tell us? (Gent Altar Panosu bize ne anlatıyor?)

28.06.2013 →05.09.2014

Eserin tarihi, teolojik ve ikonografik özelliklerinin tartışıldığı sergi farklı branşlardan uzmanların görüşlerini yansıtan dokümanter filmler, görseller, bildiriler ve bunları destekleyen tarihi belge ve objeler eşliğinde bir araya getirilmiştir. Bazı yönleri halen tam anlamıyla aydınlanmamış olan Gent Altar Panosu'nun içeriği hakkındaki sergi sanat tarihçiler, ilahiyatçılar ve Roma Katolik kilisesinden rahip ve rahibelerin bakış açısından ortaya konan tartışmayı yansıtmaktadır.

2.2.4. 'Van boomstam tot altaarstuk'/'Du tronc d'arbre au retable'/'From tree trunk to altarpiece'. ('Ağaç gövdesinden altar panosuna') 05.09.2014

→30.08.2015

Sergi 15.yy Kuzey Avrupa resminde kullanılan ahşap paneller ve bunların- günümüze az sayıda ulaşan- yaldızlanmış ve çok renkli boyanmış (polikrom) çerçevelerinin yapımıyla ilgili bilgileri tarihi belgeler, objeler (özellikle dönemin marangoz aletleri) ve günümüz araştırma tekniklerinden elde edilen bilgiler ışığında sunmaktadır. Bu kapsamda dendrokronolojik analiz ve x-ışını radyografisi hakkında teknik bilgiler verilmiştir. Ayrıca dönemin çerçevelerinin yapımıyla ilgili bir rekonstrüksiyon projesi de sergi sırasında gerçekleştirilerek İl Kültür Merkezindeki daimi yerine yerleştirilmiştir. Tüm bu çalışmaların hedefi Ortaçağ zanaatkarlığının inceliklerine ışık tutmak kadar panonun Vijd şapele ilk yerleştirildiğinde orijinal konfigürasyonunun nasıl olduğunu da ortaya çıkartmaktır. Tahmin edilenin üzerinde ilgi gören sergi ile ilgi sonradan hazırlanan kapsamlı katalog restorasyon projesinin ikinci

yayını olmuştur (Grevenstein-Kruse, Anne van, 2015).

2.2.5. 'Mystieke Muziek'/'Musique Mystique'/'Mystic Music' (Mistik Müzik) 10.09.2015

→03.04.2016

Sergi, başlığında da anlaşıldığı gibi altar panosundaki meleklerin seslendirdiği müzik ile ilgilidir. Van Eyck kardeşlerin dünyevi bir gerçeklik içinde resmettiği melekler çağın müzik enstrümanları³⁹ ve sayfalarının ucu aralanmış nota kitaplarıyla icra ettikleri müzik hakkında ipuçları sunmaktadır. Konunun uzmanları sol ve sağ paneldeki meleklerin aynı müziği mi yoksa farklı müzikleri mi seslendirdiği üzerinde duruyor. Şarkı söyleyen melekler enstrüman eşiksiz bir günlük ayini mi (Plainchant) söylüyorlar yoksa sağ taraftaki paneldeki enstrüman çalan melekler onlara eşlik mi ediyor? Sergi Latin ve Gregoryen ayinlerine temellenen dönemin kilise müziğinin Hendrik Vanden Abeele yönetimindeki Ensemble Psallentes tarafından icra edildiği konserlerle(Örnek:26) desteklenmek dışında Gent Üniversite Kolejinden enstrüman yapımcısı (Luthier) Andrzej Perz tarafından resimdeki orgun küçük bir modelinin rekonstrüksiyon projesine de ev sahipliği yapmıştır.

2.2.6. 'Een wonderbaarlijke tuin' - Flora op het Lam Gods/ 'Un jardin miraculeux' - La flore sur L'Agneau mystique/ A miraculous garden - Flora on the Ghent Altarpiece ('Mucizevi bir bahçe' - Gent Altar Panosu'ndaki Flora) 15.04.2016

→25.09.2016

Gent Altar Panosu'ndaki derin sembolizminin en önemli araçlarından biri dönemi için olduğu kadar bu gün bile şaşırtıcı bir bilgi ve gerçekçilikle resmedilmiş olan bitkilerdir. Poliptiğin çoğu paneli ve özellikle kuzuya tapınma sahnesindeki doğa görünümünde pek çok farklı tür bir araya getirilmiştir. Burada ilginç olan resimdeki bitkilerin doğada aynı anda ve bir arada bulunan türler olmayışıdır. Farklı mevsimlerde açan çiçekler kadar Kuzey Avrupa ve Güney Avrupa florasından türler de bir araya getirilmiştir. Sergide yanıt aranan temel soru Van Eyck kardeşlerin botanik bilgisinin nereden geldiğidir çünkü yaşadıkları çağda botanik üzerine bu denli gerçekçi temsil imkânı verecek resimli kaynaklar yoktur (bunun için en az yüz yıl beklenmesi gerekecektir). Bu bilgi ve birikim Jan'ın gizemli seyahatleri sırasında mı elde edilmiştir? Acaba kompozisyonun bazı kısımlarında Burgonya düklerinin bahçelerinden mi esinlenmişti?

Serginin ilk salonunda altar panosundaki bitki türle-

³⁹ Gotik arp, Ortaçağ kemani (Fiddle) ve Org

ri üzerine yapılan araştırmaların geçmişini inceleniyor. İlk kez 1903 yılında Wrocław Üniversitesinden (Polonya) Prof. Felix Rosen'in 15 tanesini tanımladığı bitki türlerinin 1953'te 32 tanesi, 1980'li yıllarda yapılan araştırmalardan sonra ise toplam 75 tanesi tanımlanmıştır (Crombrugge & Brecht, 2016:23). Diğer salonlarda bu bitkilerin eserlerin hangi kısımlarında yer aldığı gösterilirken botanik özellikleri, liturjik ve ikonografik anlamları da açıklanmıştır. Ayrıca Gent Üniversitesi Botanik bölümü, ziyaretçilerin bu bitkileri yakından görebilmesi için serginin gerçekleştirildiği İl Kültür Merkezinin avlusunda -resimde tasvir edilen bazı bitkilerin yer aldığı- bir bahçe düzenlemesi yapmıştır (Örnek:27).

2.2.7. Restauratie / Revelatie - De buitenluiken van het Lam Gods. Restauration / Révélation - Les volets extérieurs de l'Agneau mystique. Restoration / Revelation - The exterior wings of the Ghent Altarpiece (Restorasyon / Açığa çıkma - Gent Altar Panosu'nun dış kanatları) 12.10.2016→26.11.2017

Kraliyet Kültürel Miras Enstitüsü (KIK-IRPA, Brüksel) küratörlüğünde gerçekleştirilen sergide dört yıllık süreçte projede gelinen aşama ve panonun dış kanatlarında tamamlanan restorasyonun sonuçları video projeksiyonlar, açıklayıcı panolar, görseller, konuyla ilgili belge ve nesnel eşliğinde ortaya konulmuştur (Örnek:24).

SONUÇ

Günümüzde sanat eseri restorasyonları yalnız mesleki alana ve konunun uzmanlarına hitap eden çalışmalar olmaktan çıkartılarak sanat eserlerinin geniş kitlelere tanıtılmasını amaçlayan eğitsel ve kültürel projelere dönüştürülmektedir. Restorasyon çalışmalarının izleyiciye açık gerçekleştirilmesi farklı nedenlerle konuya ilgi duyabilecek araştırmacılar için bulunmaz bir fırsat yaratmanın yanında tüm sanatseverler için de son derece ilgi çekicidir. Bu tip projelerde elde edilen veriler düzenli olarak kamuoyu ile paylaşılmakta, müzeler ve diğer sanat kurumları aylık bilgilendirme toplantıları yapmaktadır. Projelerin interaktif web sayfaları internet aracılığıyla eserleri inceleme hatta restorasyona ait canlı yayını çevrimiçi izleyebilme imkânı sunmaktadır. Çalışmalar hakkında neredeyse anlık bilgi paylaşımı yapılması projelere duyulan ilgiyi artırmaktadır. Bir sanat eserinin teknik özellikleri ve içeriğiyle ilgili bazı sırların ya da en azından zamanın tahribatı altında gizlenmiş, unutulmuş yönlerinin yeniden keşfedilmesine tanık olmak her kimseden sanat izleyicisini heyecanlandırmaktadır. Proje paralelinde gerçekleştirilen tematik sergi ve çalıştaylar bu ilgiyi daha da artırmaktadır. Yaygın duyurularla çeşitli

yaş ve meslek gruplarından geniş kitleleri kendine çeken bu tip etkinliklerde profesyonel düzeyde bilgi ve eğitim olanakları sunulmaktadır. Proje ve ona bağlı etkinliklerin tamamı kültürel miras ve övünç kaynağı olan sanat eserlerini dünyaya tanıtmada konusunda oldukça faydalı olmanın yanında öngörülebilen bir turistik kazancı da beraberinde getirmektedir. Bu amacı güden projelerin sayısı gün geçtikçe artmıştır ve bunlar arasında en dikkat çekenlerden biri şüphesiz Gent Altar Panosu restorasyonudur. Araştırmaya konu olan ve henüz devam etmekte olan bu restorasyon projesi yukarıda değinildiği bütün boyutları içermektedir. Sanat tarihinin başyapıtlarından biri olan Gent Altar Panosu hakkında, proje sayesinde şu ana kadar edinilen yeni bilgiler bile eserin yorumlanışına farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Bir resmin yenilenme ve korunması için şu ana kadar gerçekleştirilen en kapsamlı ve maliyetli projelerden biri olan Gent Altar Panosu restorasyonunun, sarf edilen emek ve yatırımı hem kısa ve hem de uzun vadede fazlasıyla karşılayacağı açıktır.

KAYNAKÇA

Born, A & Martens, M.,P.J. (2014), Het Lam Gods ont(k)leed!/L'Agneau mystique se dévoile!/The Ghent Altarpiece revealed! (üç dilde yazılmış kitap),Cultuurcentrum Caermersklooster Provincie Oost-Vlaanderen, Gent.

Charney, N.(2012) Stealing the Mystic Lamb: The True Story of the World's Most Coveted Masterpiece, Perseus Books

Coremans, P.(1953) Les Primitifs Flamands: III. Contributions a L'etude Des Primitifs Flamands, No. 2: L'Agneau Mystique Au Laboratoire, Examen et Traitement, De Sikkel, Anvers.

Crombrugge, H, V & Brecht, P,V. (2016) 'Een wonderbaarlijke tuin' - Flora op het Lam Gods/ 'Un jardin miraculeux' - La flore sur L'Agneau mystique/ A miraculous garden - Flora on the Ghent Altarpiece (sergi kapsamında yayınlanan üç dilde yazılmış kitap) Cultuurcentrum Caermersklooster Provincie Oost-Vlaanderen, Gent.

De Rynk, P. (2014) St. Bavo's Cathedral visitors guide, Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen vzw, Gent.

Evans,H.,C. Edt (2004), Byzantium, Faith and Power 1261-1557, Yale University Press, New Haven & London.

Gombrich,E,H (2014), Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art, Yale University Press, New Haven & London.

Grevenstein-Kruse, A,V.(2015), Van boomstam tot altaarstuk / Du tronc d'arbre au retable / From tree trunk to altarpiece (sergi kapsamında yayınlanan üç dilde yazılmış kitap),Cultuurcentrum Caermersklooster Provincie Oost-Vlaanderen, Gent.

Kemperdick, S & Lammertse, F. .Edt (2012) "The Road to Van Eyck" Exhibition Catalogue, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Vasari,G. (1912-14) Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors & Architects (Translated by Gaston Du C. Devere) Medici Society Limited, London.

Projenin resmi web siteleri ve diğer web kaynakları:

- <https://ayasofyamuzesi.gov.tr>
- <http://www.belgiumview.com>
- <https://caermersklooster.stad.gent>
- <http://clostertovaneyck.kikirpa.be>
- <http://www.flanderstoday.eu>
- <https://issuu.com>
- www.kikirpa.be
- <https://www.metmuseum.org>
- www.musee-conde.fr
- <https://www.nationalgallery.org.uk>
- <https://quod.lib.umich.edu>
- <http://www.tdk.gov.tr>

GÖRSELLER



1



2



3



4

5



6

7

8



9

10



11

12

13

14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27

GÖRSEL KAYNAKÇASI

1. Hubert Van Eyck'e ait olduğu düşünülen mezar taşı. Taş Objeler Müzesi, St Bavo Manastırı, Gent (*Sint-Baafsabdij, Museum voor Stenen Voorwerpen, Gent*). Fotoğraf: <https://issuu.com>.

2. "Kırmızı Türbanlı Adam/Otoportre?" (1433) Jan van Eyck, meşe panel üzerine yağlıboya, 26 x 19 cm (çerçevesi ile 33.3x25.8 cm), The National Gallery, Londra. Fotoğraf: <https://www.nationalgallery.org.uk>

3. "Norfolk Triptiği" (1415) Anonim Usta (Mosan Sanatçısı), meşe panel üzerine tempera ve yağlı boya, açık pozisyonda toplam 33 x 58 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Fotoğraf: H. Cenk Beyhan

4. "Gent Altar Panosu" (1432) Hubert ve Jan van Eyck, kanatları kapalı pozisyonda toplam ölçü yaklaşık 375 x 260 cm, meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be

5. "Gent Altar Panosu" (1432) Hubert ve Jan van Eyck, kanatları açık pozisyonda toplam ölçü yaklaşık 375 x 520 cm, meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be

6. "Gent Altar Panosu" detay (1432) Hubert ve Jan van Eyck. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be/

7. Ahşap cepheli evin (soldan üçüncü) bulunduğu Lieve kanalından görünüş. Fotoğraf: H. Cenk Beyhan

8. "Kleine Sikkel" Fotoğraf: Johan Mares (<http://www.belgiumview.com>)

9. "Kutsal Tebliğ" Limbourg Kardeşler (1405-1409), Berry Dükü'nün "Saatler Kitabı" (*Très Riches Heures du duc de Berry*) adlı el yazmasından detay (Folio 30) , vellum üzerine mürekkep, altın varak ve tempera, (tüm sayfa 23.8 x 17 cm), The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York. Fotoğraf: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470306>

10. "Kutsal Tebliğ" Hubert ve Jan van Eyck (1432), Gent Altar Panosu'ndan detay, meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf : closertovaneyck.kikirpa.be

11. Gent Altar Panosu'nun iç kanatlarından "Adem" ve "Havva" panelleri Hubert ve Jan van Eyck (1432), meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be

12-13. "İsa'nın Kırbaçlanması" ,Limbourg Kardeşler, detay (1411/12-16), Berry Dükü'nün "Saatler Kitabı" (*Très Riches Heures du duc de Berry*) adlı el yazmasından (Folio144) ,vellum üzerine mürekkep, altın varak ve tempera, Musée Condé - Château de Chantilly www.musee-conde.fr

14. "Eden Bahçesi" ,Limbourg Kardeşler, de-

tay(1411/12-16), Berry Dükü'nün "Saatler Kitabı" (*Très Riches Heures du duc de Berry*) adlı el yazmasından (Folio 25 v) , vellum üzerine mürekkep, altın varak ve tempera, Musée Condé - Château de Chantilly. www.musee-conde.fr

15. "Deësis", Hubert ve Jan van Eyck (1432), Gent Altar Panosu'ndan detay, meşe panel üzerine yağlıboya, Gent, Sint-Baafskathedraal. Fotoğraf : closertovaneyck.kikirpa.be

16. "Deësis", mozaik (13.yy) Ayasofya Müzesi, İstanbul. Fotoğraf: <https://ayasofyamuzesi.gov.tr>

17. Gent Altar Panosu, detay, Hubert ve Jan van Eyck (1432). "Âdem" figürünün detayından farklı görüntüleme teknikleri ile elde edilmiş görseller. Soldan sağa; Dijital Makro Fotoğraf, Kızılötesi Dijital Makro Fotoğraf ve İnfrared Reflektografi seçilen detayın farklı katmanlarını görmeye olanak veriyor. Bu sayede eserin oluşum sürecinde alt katmanlarda yapılmış değişiklikleri ya da üst katmana sonradan yapılan müdahaleleri anlamak mümkün olabiliyor. İnteraktif kaynak: closertovaneyck.kikirpa.be. Detay kompozisyon: H. Cenk Beyhan

18. Gent Altar Panosu'nun dış kanatlarının (soldan sağa) restorasyon öncesi, restorasyon sırasında ve restorasyon tamamlandıktan sonra görünüşü. İnteraktif kaynak: closertovaneyck.kikirpa.be

19. Gent Altar Panosu, detay, Hubert ve Jan van Eyck (1432). Elizabeth Borluut'un kıyafetinden bazı kumaş kıvrımlarının restorasyon öncesi (sol) ve sonrasında (sağ) görünüşü. Fotoğraf: closertovaneyck.kikirpa.be

20-21. Gent Altar Panosu, detay, Hubert ve Jan van Eyck (1432). Restorasyon öncesi (sol) ve restorasyon sonrasında gün yüzüne çıkarılan orijinal Mistik Kuzu (sağ). Kaynak: "Flanders Today" 19 Haziran 2018 (<http://www.flandertoday.eu/van-eycks-original-lamb-uncovered-ghent-altarpiece>)

22-23. Restorasyon için Gent Güzel Sanatlar Müzesinde (MSK) hazırlanan özel salon. Fotoğraflarda Altar panosunun dış panelleri görülmektedir. Fotoğraf: H.Cenk Beyhan

24. Gent İl Kültür Merkezindeki (Caermersklooster) restorasyon projesi daimi sergisinden bir enstantane. Fotoğraf: H. Cenk Beyhan

25. Ingrid Geelen'in rekonstüksiyonu, Gent İl Kültür Merkezi (Caermersklooster), Fotoğraf: H.Cenk Beyhan

26. "Mistik Müzik" sergisi kapsamında Ensemble Psalentes konseri. Fotoğraf: <https://caermersklooster.stad.gent>

27. "Mucizevi bir bahçe" sergisi kapsamında oluşturulan botanik bahçesinden bir kesit, Gent İl Kültür Merkezi (Caermersklooster), Fotoğraf: H. Cenk Beyhan

15. YÜZYIL OSMANLI DÖNEMİ MİNYATÜR SANATI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN EVALUATION ON THE MINIATURE ART OF THE 15TH CENTURY OTTOMAN PERIOD

Seçil SEVER

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Öğrencisi
secil.sever@idu.edu.tr
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-1506-2840>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Sever, S. (2020). 15. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Minyatür Sanatı Üzerine Bir Değerlendirme. Sanat Dergisi, (35), 153-166.
Derleme makale/Review article

Öz

Osmanlı minyatür sanatı eserleri üretimi II. Murat Döneminde başlamış olmakla birlikte; Fatih Sultan Mehmed'in tahta olduğu 15. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilen minyatürlü yazma eserler günümüze ulaşan ilk örneklerdir. Fatih' in 1453 yılında İstanbul' u fethetmesiyle başlayan ve tahta kaldığı yıllar boyunca devam eden Avrupa bilim ve sanatına duyduğu hayranlık neticesinde Osmanlı devletinde kültür, sanat ve bilimde oldukça dikkat çeken gelişmeler yaşanmıştır. Fatih Sultan Mehmed kendi kütüphanesi ve medreseler için coğrafya, felsefe, astronomi, tıp gibi pek çok bilim dalını içeren kitapların çevirisini yaptırmış, çok sayıda kitabı da ilk kez yazdırmıştır. Bu el yazmalarından bazıları tezhipler ile süslenmiş ve ayrıca minyatürler ile de konu anlatımına görsel kimlik kazandırılmıştır. Bu makalede Osmanlı Döneminden günümüze ulaşan en erken tarihli minyatürlü el yazma eserler üzerinden, Türk Minyatür Sanatının ilk örnekleri tanıtılmıştır. Bu kapsamda Osmanlı devletinde 15. yy. da hazırlandığı bilinen minyatürlü el yazma eserlerden: Ahmedî' nin İskendernâme adlı eseri, Tebrizî' nin Dilsûznâmesi, Kâtibi' nin Külliyyat-ı Kâtibi, Şerafettin Sabuncuoğlu' nun Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye adlı eseri ile son olarak da Sinan Bey ve öğrencisi Şiblizde Ahmed Bey tarafından yapılmış olan Fatih Sultan Mehmed portreleri, minyatür sanatı üslup özellikleri açısından incelenmiştir. İnceleme bu eserlerin 15. yy. siyasi yapısındaki değişikliklerle nasıl ilişkilendirilebileceği yönünde de ilerletilecektir.

Anahtar kelimeler: 15.Yüzyıl Osmanlı Minyatürü, Fatih Sultan Mehmed, İskendernâme, Dilsuzname, Külliyyat Kâtibi, Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye, Padişah Portresi

Abstract

Ottoman miniature art production II. Although it started in Murat Period; Produced since the second half of the 15th century, when Fatih Sultan Mehmed was the throne, these were the first examples to date. As a result of his admiration for the European science and art, which started with the conquest of Istanbul in 1453 and continued during the years when he was on the throne, there have been remarkable developments in the Ottoman Empire in culture, art and science. Fatih Sultan Mehmed has translated many books for his library and madrasas, including geography, philosophy, astronomy, medicine and many other books for the first time. Some of these manuscripts were decorated with illuminations, and miniatures also provided visual identity to the narrative. In this article, the first examples of Turkish Miniature Art are introduced through the earliest miniature handwritten works from the Ottoman period to the present. In this context, the Ottoman state 15th century. One of the miniature hand-written works known to be prepared in the following works: Ahmedî's İskendernâme, Tabrizî's Dilsûznâme, Kâtibi's Külliyyat-ı Kâtibi, Şerafettin Sabuncuoğlu's Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye and made by Ahmed Bey and his student of Şiblizde Ahmed Bey, were examined in terms of stylistic features of miniature art. The study will be also advance how these works can be linked to changes in the political structure of the 15th century.

Key words: 15th century Ottoman Miniature, Fatih Sultan Mehmed, İskendernâme, Dilsuzname, Külliyyat Clerk, Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye, Sultan's Portrait

GİRİŞ

Bu makale, 15. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nde üretilmiş olan minyatürlü eserlerin Osmanlı Sanatı içerisindeki yerine odaklanmaktadır. Bu dönemde, Osmanlı dünyasında el yazması resimlemenin ilk kez önemli ölçüde arttığı görülmektedir. Bu yazma eserlerin arasında yalnızca birkaçının tarihi kesin olarak bilinmektedir. Buradaki minyatürler hem bu geleneği yansıtanlar hem de Batılı resim tarzını bünyesinde bulduranlar arasından seçilmiştir. "Erken Dönem Osmanlı Tarzı" eser örnekleri sadece yazmanın ötesinde erken dönem Osmanlı müzehir kitap üretimine dair önemli yeni görüşler sunmaktadır (Yolcu-Yıldırım, 2005: 95). Bu dönem el yazmaları sadece kodikolojik bilgiler değil, daha kapsamlı bakış açıları sağlamaktadır. Sanatçının yeri ve Osmanlı dünyası içindeki konumu da bu bakış açılarından biridir. El yazmasını uluslararası kültürün bir eseri olarak değerlendirmemizi sağlayan ikonografi, himaye ve kitap üretimi gibi daha geniş yelpazedeki tartışmalar yeni yorum alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların dışında el yazmaları bize uluslararası bir kültürün merkezi olan "Osmanlı Sarayı" hakkında kapsamlı bilgiler vermektedir.

Bu bağlamda Osmanlı Minyatür Sanatının gelişimi altı evrede tanımlanmıştır.

"İlk evre veya oluşum evresi II. Mehmed ile başlayan, II. Bayezid ve I. Selim'in saltanat yılları ile son bulan 1451 ve 1520 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır.

İkinci evre Geçiş evresi I. Süleyman ve II. Selim Dönemi 1520-1574 yıllarını,

Üçüncü evre, Klasik Evre: III. Murad ve III. Mehmed Dönemini 1574-1603 yıllarını,

Dördüncü evre, geç Klasik ve Duraklama Evresi olarak 1603-1700 yıllarını,

Beşinci evre, III. Ahmed Dönemi ve 18. Yy. ilk yarısını kapsayan 1700-1750 yılları arasındaki dönemi:

Altıncı ve son evre ise 1750-1900 yıllarını kapsamaktadır. 1750 yılından sonrası Osmanlı minyatürünün sonu olarak değerlendirilmektedir" (And, 2002: 33).

Bu çalışmada; Osmanlı Devleti'nde Türk Minyatür sanatının ilk örneklerinin verildiği 15. yy. da üretilerek günümüze ulaşmış olan Ahmedî'nin İskendernâme kopyası, Tebrizî'nin Dilsüznâmesi, Kâtibi'nin Külliyyat-ı Kâtibi, Şerafeddin Sabuncuoğlu'nun Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye adlı el yazma eserleri ile üç adet Fatih Sultan Mehmed Portresi dönemin üslubunu tanımlamak açısından incelenmiştir.

15. Yüzyıl Osmanlı Devleti'nde Siyasi, Sosyal ve Sanatsal Ortam

Osmanlı Devleti 1299-1922 yılları arasında Asya, Avru-

pa ve Afrika kıtalarında 600 yıldan fazla hâkimiyet kurarak İmparatorluk vasfını kazanan Türk-İslam dünyasının en uzun süreli Devletidir (Çobanoğlu, 2007: 580). Devlet Osman Bey tarafından Bilecik'in Söğüt ilçesinde 1299 yılında kurulmuştur. Osmanlı devleti Osman Bey'den sonra tahta geçen oğlu Sultan Orhan Döneminde İznik'te: daha sonra Bursa' da gelişmeye devam etmiştir. Sultan I. Murad (1362-89) ve I. Bayezid (1389-1402) tarafından Rumeli'ye yapılan fetihler sonucunda Osmanlı Devleti daha da gelişmiş: Memluk ve Celayirli sultanları elçi göndererek Osmanlı ile ittifak kurmaya çalışmışlardır. Öte yandan 1402 yılında Timur Osmanlı'yı yenerek Anadolu'ya girmiş, Kütahya' da konaklamış ve Bursa'yı almıştır. Timur, 1403 yılında devrin Kur'an bilimci ve aydınlarından İbn-i El Cezeri, Molla Fenari ve Ali Nakkaş' ı da alarak Semerkand'a geri çekilmiştir. 1413 yılında Ali Nakkaş'ın ve beraberinde Tebrizli ustaların Bursa'ya geri dönmesiyle Osmanlı sanatında çığır açan tasarımlar yapılmıştır. Bu tasarımlar çiniden siva üstü bezemelere, ahşaba ve taş kadar her teknikte kullanmıştır. 1420'li yıllarda Bursa'daki cami, medrese vb. mimari yapıların çinileri, İznik mavi-beyaz çinileri, kitap kapları, Ali nakkaş'ın tasarımlarıdır. II. Murad döneminde de Amasya, Bursa ve Edirne' de çok sayıda kültürel etkinlikler ve mimari eserler yapılmıştır (Tanındı, 1996: 7, 8).

Osmanlı İmparatorluğunun en önemli Padişahlarından biri ve sanat hamisi olan II. Mehmed'in babası Sultan II. Murad, annesi ise Huma Hatun'dur. II. Mehmed 30 Mart 1432' de Edirne'de dünyaya gelmiş; 1443 yılında henüz 11 yaşında Manisa'ya sancakbeyi olarak gönderilmiştir. 1443 yılında Amasya'da aşabeyi Alaeddin Ali Çelebi ölmüş ve kendisine Osmanlı tahtına geçme yolu açılmıştır. Fatih II. Murad'ın isteği üzerine Ağustos 1444 - Ağustos 1446 yılları arasında Osmanlı devleti tahtına geçmiştir. Tahtta olduğu dönemde Papa'nın Türkleri Avrupa'dan çıkarma gayesiyle güç birliği yapması, Osmanlı'da çıkan Kanlı Hurufî Ayaklanması ve büyük yangın neticesinde II. Murad yeniden tahta geçmiş, Fatih tekrar Manisa'ya Vali olarak gönderilmiş, babasının 1451' de ölümü üzerine de ikinci defa tahta geçmiştir (Osmanlı, 1999: 47).

II. Mehmed' in babası II. Murad Şehzade eğitimini kullara başlamış, şehzadelerin disiplinli bir eğitim almaları için takipçi ve kurallı eğitim sistemini başlatmıştır. Bu yeni eğitim sisteminin ilk öğrencisi de Şehzade Mehmed olmuştur. Şehzade'nin ilk hocası Mısır'dan gelen Molla Gürani olup Şehzade'nin eğitimi için Manisa'ya getirilerek kendisine üstün yetkiler verilmiştir (Kayadibi, 2003: 5). II. Mehmed Molla Gürani dışında: "Molla Yegan, Molla

İlyas, Siraceddin Halebi, Molla Abdülkadir, Hasan Sam-suni, Molla Hayreddin, Ali Kuşcu ve Akşemseddin" gibi zamanın âlimlerinden Dini İlimler, Matematik, Tarih, Coğrafya, Felsefe ve Askerlik konularında doğulu ve batılı bakış açıları ile düzenli ve disiplinli bir eğitim almıştır. Tüm bu bilim dallarının yanında II. Mehmed'in Arapça, Farsça, Latince, Yunanca ve Slavca dillerini öğrendiği de bilinmektedir (Kılıç, 2003: 86). Fatih' in ayrıca Padişahlık yıllarında sarayına davet ettiği İtalyan Ciriaco d'Ancona ve diğer İtalyan sanatçılardan Roma ve Batı tarihi derslerini aldığı da rivayet edilmektedir (Osmanlı: 1999: 47'den aktaran Gürtuna, 2005: 3).

Sultan II. Mehmed kuşkusuz ki askeri, devlet yönetimi, idari anlamda oldukça başarılı bir hükümdardı. Devleti çağının koşullarına göre yönetmenin yanında bilim, teknik, mimarlık, imar ve güzel sanatlar gibi pek çok alanlarda Osmanlı-Türk kültürünün ilk örnekleri onun döneminde verilmiştir. Aynı zamanda Sultan II. Mehmed bir Türk-İslam devleti hükümdarı olarak: 29 Mayıs 1453 günü Doğu Roma İmparatorluğu'nun (Bizans) başkenti İstanbul'u (Constantinopolis) fethetmiştir. Böylece 1100 yıllık Doğu Roma İmparatorluğu'nu ortadan kaldırmış, ortaçağ kapanmış, yeniçağ açılmış; padişah "Fatih" unvanını almış, Osmanlı devleti ise İmparatorluk vasfını kazanmıştır. Fatih, Sultan Mehmed fetihden sonraki yıllarda da Doğuda Karaman, İsfendiyaroğulları ve Trabzon Rum beyliğini yönetimi altına almış; Batıda ise Boğdan, Mora, Bosna-Hersek ve Arnavut Beyleri siyasal olarak Osmanlı İmparatorluğunu tanımışlardır (İnalçık, 2003: 395).

II. Mehmed'in 1453' te Konstantinopolis' i fethetmesi, Osmanlı Devleti'ni büyüyen bir bölgesel güçten büyük bir dünya imparatorluğuna dönüştürmüştü ve siyasal literatürüyle birlikte siyasal farkındalığı ve kimliğini de değiştirmiştir. II. Mehmed; İskender ve Timur gibi, "Tüm dünyayı fethetmeye ve daha büyük imparatorluklara hükmetmeye hevesliydi." Bu karmaşık imparatorluk için yasaları yeniden kodlayarak sarayın hiyerarşisinin düzenlenmesini sağlamıştır (Darling 2014:63). Fatih Sultan Mehmed fethin hemen ertesi günü olan 1 Haziran 1453 günü, adeta eğitim seferberliği başlatarak Molla Hüsrev yönetiminde Ayasofya'da ve Molla Zeyrek yönetiminde Zeyrek Camiinde olmak üzere İstanbul' da ilk medrese eğitimlerini başlatmıştır. Bilimin her alanında üst düzey eğitim almış Fatih' in yaşamı boyunca öğrenme isteği ve merakı devam etmiştir. Fatih' le birlikte Medreselerde: mantık, fıkıh kelim gibi İslami ilimlerin yanında pozitif bilimler de okutulmaya başlanmıştır (Gürtuna, 2005: 3). 15. yüzyıl Osmanlı aydınları daha önce Timurlu, Akkoyunlu ve Memluk bölgelerinde çalışmışlardı ve eğitim için İtalya'ya giden azdi, ancak II. Mehmed'in saltanatında kültü-

rel akış yönü tersine dönmüştür. Fatih camii ve medrese kompleksinin inşası, Osmanlı topraklarında üst düzey ulemanın eğitilmesine izin vermiştir. En ünlüsü Gentile Bellini olan İtalyan mimarlar ve sanatçılar, İstanbul'u ve Amasya'yı ziyaret etmiştir. Osmanlı minyatür resmi gelişmeye başlamış, İtalyanların da etkisiyle Bizans ve Fars seleflerinden yararlanılmıştır. İran ve Orta Asya'dan Osmanlı İmparatorluğu'na göç artmış ve II. Mehmed'in Fars yazarlara ve şairlere ilgisi, onların eserlerinin Osmanlı yazarları tarafından geniş çapta tanınması, uyarlanması, taklit edilmesiyle sonuçlanmıştır (Darling, 2014:64).

Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul'un fethinden sonra siyasal, askeri, kültürel, ekonomik vb. her alanda muhteşem bir güç kazanmıştır. Avrupalı devletler Papa'nın çağrısı ile Osmanlı karşısında varlıklarını koruyabilmek için kendi aralarında ittifak oluşturmuş ve beş yıllığına birbirleri ile barış ilan etmişlerdir. Bu durumda Fatih Sultan Mehmed'de Venedik ile ittifak imzalayarak, Rimini, Napoli ve Venedik'ten sanatçılar istemiştir (Aslanapa, 1995: 151). Rimini Kontu Sigismondo Malatesta, Sultan'ın talebi üzerine; İtalyan ressam ve madalya sanatçısı Pisanello'nun öğrencisi olan Matteo di Pasti'yi; Valturio'nun De re Militari adlı kitabıyla birlikte 1461' de Fatih Sultan Mehmed' e göndermiştir. Fakat Matteo di Pasti, yanındaki kitap ve haritalardan dolayı casusluk yaptığı gerekçesiyle Papa'nın emriyle tutuklanmış ve İstanbul'a ulaşamamıştır. Fatih Sultan Mehmed madalyon ve resimlerini yaptırmak üzere Napoli Kralından sanatçı istemiş; Napoli kralı bu kez 1477-78'de Pisanello'nun diğer öğrencisi olan Costanzo'da Ferrara'yı İstanbul' a göndermiştir (Ayvazoğlu, 2013: 561; Aslanapa, 1995: 151). Fatih tahtta kaldığı yıllar boyunca Floransa' dan heykel, mobilya ve ahşap ustası; Venedik'ten bronz döküm ve yontu ustası talep etmiştir. Sultanın bu daveti üzerine 1479' da Padova'lu Bartolomeo Bellano ve Venedikli sanatçı bir aileden olan Gentile Bellini İstanbul' a gelmiştir. B. Bellano, İstanbul' da 6 ay kaldığı süre boyunca Fatih Sultan Mehmed'in portrelerini ve bir madalyonunu yapmıştır. Gentile Bellini ise 18 ay Sarayda kalarak özel misafir statüsünde hizmet görmüştür. Bellini bu süre boyunca Fatih Köşkünün duvarlarını fresklerle süslemiş, Fatih' in bir madalyonu ve ayrıca bugün Londra National Gallery, No: 3099' da bulunan ve en tanınan yağlıboya portresi(foto:14) başta olmak üzere padişahın ve yakınlarının diğer portrelerini yapmıştır (Bağcı, 2006: 34, 35; Renda, 1999: 62). Fatih batı sanatlarına olan ilgisi ile Gentile Bellini'ye yaptırmış olduğu yağlıboya tuval Portresi (Foto:14) ile 20. yy. a kadar sürecek olan İslam sanatında sadece Hint-Moğol sülalesinde görülen Padişah Portreciliği geleneğini başlatmıştır (İrepoğlu, 1999: 72). Fatih döneminde el yazma

eserlerdeki minyatürler Osmanlı'ya göre daha küçük boyutlarda yapılan Timurlu el yazmaları minyatürleriyle; gerçekçi İtalya resminin birleşimi olarak ortaya çıkan bir üslupta üretilmiştir. Fatih Sultan Mehmed nakkaşhanesi ve sarayında üretilen minyatürlere ilave olarak bronz madalya ve yağlıboya tablo tekniği ile yaptırmış olduğu portreleriyle Türk-İslam coğrafyasında 15. yy. dan itibaren günümüze kadar devam edecek olan büyük bir yankı uyandırmıştır (Necipoğlu, 2000: 28).

Fatih' in İstanbul' u fethetmesiyle Batı dünyasının kapıları Osmanlı Türklere açılmıştır. Bu dönemde Osmanlı devleti sanat ve bilim alanında o zaman kadar görülmemiş şekilde en üst seviyeye ulaşmıştır. Güzeli sanatlara oldukça meraklı olan ve şair kişiliği ile de tanınan Fatih Sultan Mehmed, Dîvanı olan ilk Osmanlı padişahıdır (Ökmen, 2018: 132). Sultan Mehmed, İstanbul' da yaptırdığı Yeni Saray' da Saray Nakkaşhanesini kurarak Özbek asıllı Baba Nakkaş' ı başına getirmiştir. Burada hattat Yahya Sofi ve Ali Sofi' nin ve daha yüz civarında sanatkârın çalışmalarına olanak sağlamıştır. Saray Nakkaşhanesi dışında İstanbul' da Bizans kilisesinin üst katında Arslanhane adıyla anılan mekânda da el yazma eser üretimleri devam etmiştir. Bu nakkaşhanelerde, farklı üsluplarda eser üreten yerli ve yabancı sanatkârların usta çırak ilişkisi içinde kolektif çalışmaları sonucunda XVI. yy' da İstanbul Üslûbu ortaya çıkmıştır (Derman, 2013: 495). Fatih Sultan Mehmed' in tahtta kaldığı yıllar boyunca yaklaşık on altı adedi Yunanca olmak üzere sekiz yüz kadar özgün kitap yazıldığı, bazı kitapların da ilk kez Yunanca' dan Arapça' ya çevrildiği bilinmektedir (Gürtuna, 2005: 4). Fatih aynı zamanda din, tarih, tıp, coğrafya, felsefe ve astronomi gibi konularda yazılmış olan bu kitaplara tezhip ve minyatürler yaptırarak kendi hazinesine de dâhil etmiştir.

Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'nde Ehl-i Hiref (Saray Sanatkârları Topluluğu) olarak adlandırılan teşkilâtta müzehhibler, ciltçiler, cetvelkeşler, hattatlar gibi görevlilerin yanında sayı olarak daha fazla miktarda bulunanlar nakkaşlar sınıfın ait sanatkârlardır. Bu sanatkârlar, el yazma eserlerin minyatürlerini ve mimari alanda gerekli olan her türlü desen tasarımını hazırlayarak uygularlardı. Ehl-i Hiref defterlerine nakkaşhanede görevli her sanatkârın görevi ve aldığı yevmiye kaydedilirdi. Saray Nakkaşhanesi'nde çalışmaya başlayan her sanatkâr, kendi bilgi beceri ve yeteneği ve saray idaresinin isteği doğrultusunda eser vermek zorundaydı (Derman, 2013: 497). Nakkaşhane' de, Kapıkulu halkına mensup Hristiyan asıllı acemi oğlanlar arasından seçim yapılmakla birlikte, davet edilen doğulu ve batılı sanatkârlar, kazanılan zaferler ile ele geçirilen topraklarda yaşan önemli sanatçılar veya

Osmanlı'ya hediye edilen sanatçılar çalıştırılarak kendine özgü Osmanlı sanat üslubunun oluşması sağlamıştır (Ökmen, 2018: 132).

II. Bayezid (1481-1512) döneminde el yazması üretimi ilk kez önemli ölçüde artmış, sayıca fazla müzehheb el yazmaları üretilmiş, minyatürlü el yazmaları ise bu üretimin küçük bir bölümünü oluşturmaya başlamıştır (Yoltar-Yıldırım 2005:95, 107). II. Bayezid döneminde ilk kez saray atölyeleri düzenlenmiştir. Bu organizasyonun ve II. Bayezid' in doğrudan himayesinin sonucu olarak 1490' dan sonra üretilen ve birçoğu II. Bayezid' e adanmış müzehheb Kur'an-ı Kerim'ler yapılmıştır. II. Bayezid, müzehhibler ve nakkaşlar dışında diğer pek çok sanatçı, şair ve tarihçiyi de himayesine almıştır (Yoltar-Yıldırım 2005:107). Özellikle bu dönemde yapılan minyatürler, Osmanlı sarayının kostüm ve tören tarihi için önemli kaynaklardır (Yoltar-Yıldırım 2005:105). Minyatürlerin ikonografisi ve tarzı, Osmanlı sarayında sosyal ve sanatsal olarak nelerin yaşandığı hakkında da bir fikir vermektedir (Yoltar-Yıldırım 2005:106). 15. yüzyıl minyatür sanatında Timurlu egemenliğinden kaynaklanan İran etkileri de söz konusudur. İran minyatür resim tarzında meydana gelen değişiklik Kazvin, Şiraz, İsfahan vb., çeşitli merkezleri etkilediği gibi Osmanlı Devleti'ni de etkilemiştir (Katz 1963-1964: 21). Günümüzde Erken Dönem Osmanlı Tezhip ve minyatür sanatı eserleri olarak değerlendirilen bu yazmalardan günümüze ulaşanlar kültürümüzün maddî ürünleri olarak müze ve koleksiyonlarda sergilenmektedir.

15. Yüzyıl Osmanlı Minyatür Sanatı Örnekleri

15. yy. dan günümüze ulaşan Türk minyatür sanatının ilk örnekleri olarak Osmanlı resimli el yazmalarının erken örneği olarak kabul edilen 1416 tarihinde Amasya' da hazırlanan; 1390 tarihli Ahmedî'nin İskendernâme adlı eserinin kopyasıdır.

Yine aynı yüzyılda üretilmiş olan minyatürlü el yazmaları: 1455-1456 Edirne' de yapılan günümüzde Oxford Bodlein Library' de bulunan Tebrizî'nin Dilsûznâmesi (Mahir, 2005: 43-44; Çağman, 1976:335-336),

1460-1480 yılları arasında yapıldığı düşünülen, günümüzde R.989 Topkapı sarayı Müzesi Kütüphanesi' ne kayıtlı olan Şair Kâtibi'nin yazmış olduğu Külliyyat-ı Kâtibi adlı eseri ve

1465' de Amasya' da Şerafeddin Sabuncuoğlu tarafından hazırlanan Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye (Çağman, 1976: 335-336) dir.

Bunlar dışında: 15. yy. son çeyreğinde üretilen üç adet Fatih Sultan Mehmed Portresi de Osmanlı Minyatür Sanatının ilk eserlerindedir (Konak, 2013: 7).

1- Ahmedî İskendernamesi

Osmanlı resimli yazma üretiminin bilinen en erken örneği ilk defa 1390 yılında Ahmedî tarafından yazılmış olan, 1416 yılında Amasya'da II. Murad'ın şehzadeliliği sırasında minyatürlü el yazma nüshası hazırlanan Makedonyalı Büyük İskender' in yaşam öyküsünü anlatan İskendername mesnevisidir (Bağcı ve ark., 2006: 21). Mesnevi'nin yazarı olan Ahmedî (Tâcüddin İbrâhim bin Hızır)'nin 1334-35 yılında doğduğu bilinmektedir (Ayçiçeği, 2013: 133).

Şair Ahmedî Mısır' da ardından Germiyan sarayında, Aydınoğulları ve Osmanoğulları beyliğinde ve öldüğü yaşlar olan seksen yaş civarında ise Amasya'da yaşamıştır (Ayçiçeği, 2013: 133).

Ahmedî kendisinden önceki yıllarda yazılmış ve devrinde oldukça sevilen Emir Hüsrev Dehlevî, Firdevsî ve Nizâmî'nin eserlerini alışlageldiği gibi kopya etmemiştir. Şair söz konusu eserlerden yaralanmış olmakla birlikte 14. yy.'ın sonlarında orijinal bir eser ortaya koymayı başarmıştır.

Bir orijinal eser olan İskendernâme 8754 beyitten oluşmaktadır. Eserin giriş, mevlid ve hatime kısımlarından sonra esas konu olan İskender'in hayatı ile ilgili kısımlar 5894 beyittir. Eser Germiyanolu Mir Süleyman Bey (1361-1387) için yazılmaya başlanmıştır; daha sonra Yıldırım Bâyezid (1389-1403)'in büyük oğlu olan Emir Süleyman (1411)'a sunulmuştur (Çelebioğlu, 1999: 67-68 ve Avcı, 2013: 38).



Fotoğraf 1: "İskender'in Tamgaç'ı Yenmesini Kutlaması" Ahmedî İskendernamesi, 1416 Paris Bibliothèque Nationale Fransa, Turc 309. Y. 16b. (Bağcı ve ark., 2006:22)



Fotoğraf 2: "İskender Targaç' da" Ahmedî İskendername 1460 (Bağcı, 2006: 28) (Bağcı ve ark., 2006: 22)

15. yy. başında Osmanlı devletinde yaşayan âlimler arasında Arapça ve Farsça eserler yazılmakta iken ilk kez Türkçe olarak yazılması nedeniyle de ayrı bir önem arz eden Ahmedî'nin İskendername adlı eseri bugün Paris Bibliothèque Nationale De France Libraray' (suppl. turc 309) de bulunmaktadır (And, 2002: 34).

Eserin ayrıca Venedik, Berlin ve St Petesburg Milli Kütüphanelerinde birer nüshası bulunmaktadır (Yaman, 2015: VI). 15. yy.'da Ahmedî'nin İskendernâme'lerinin çok sayıda kopyasının yapılmış olması, saray yönetiminin kahramanlık destanlarına ilgi duyması, Fatih Sultan Mehmed'in askeri ve siyasi gücü bakımından Büyük İskender'e benzetilmesi ve ayrıca da XV. yüzyılda Osmanlı minyatür sanatında tarihi konulu ilk minyatürlerden olmasına bağlanabilir (Mahir, 2012: 43).

Eser "İskender'in doğumu, eğitim hayatı, tahta çıkışı: Hayatın Aslını Aristo, Eflatun ve Sokrat' tan Sorması, Bir Meleğin Ona Kılıç Vererek Cihan Hâkimiyetini Müjdelemesi, İran Şahı Dârâb İle Çarpışarak Onu Yenmesi, İskender'in Sistan Şahının Kızı Gülşah'la Aşk: İskender'in Fûr-ı Hindî'yi Yenmesi, Çin Hâkimiyeti Ve Şark Yolculuğu, Türkleri Hak Dinine Çağırması, Seddi Ye'cüc Ve Me'cüc'ün Yapılması, Hızır'la Konuşmaları ve Ona Yoldaş Olması, Hastalanıp Ölmesi ve İskenderiye'ye Defnedilmesi" konularını içermektedir (Ayçiçeği, 2013:134). Eserde bulunan 21 resimden sadece 3 adedi özgün olarak kitap için yapılmıştır. Bu özgün örnekler (Foto: 1,2) Anadolu'daki Hristiyan yapılarında görülen duvar resimlerine

benzemektedir. Diğerleri ise yazmalardan kesilmiş farklı konulardaki resimlerden oluşmuştur. Bu resimler yapıştirıldığında sayfada kalan boşluklar iri bitkisel bezemeler veya basit manzara kompozisyonları ile doldurulmuştur (Bağcı ve ark. 2006: 21).

Ahmedi İskendernamesi' nin 1460 yılında Edirne' de yapılmış olan bir nüshası da günümüzde Venedik Milli Kütüphanesinde, VBNM, Cod.Or.XC 57 arşiv numarası ile kayıtlıdır (Eke, 2014: 86). Osmanlı Sarayında tasvir edilmiş olan bu eserin içinde 66 minyatür bulunmaktadır (Bağcı, 1994: 111-133). Bağcı ve arkadaşları tarafından yapılan araştırmada; İskendername'nin Timurlu-Türkmen kökenli sanatçıların çalışması olduğu ve büyük ihtimalle zamanın İskenderi olarak tanınan Fatih Sultan Mehmed için tasarlanmış olduğu düşünülmektedir. Yine Bağcı: yazmanın çift sayfa olarak tasarlanmış resimlerindeki kalabalık ancak düzenli gruplar halinde sahneye ustaca yerleştirilmiş kompozisyonları ve canlı renkleri ile dikkati çektiğini de vurgulamaktadır (Bağcı ve ark. 2006: 26-28).

2- Dilsuzname

1455-1456 tarihli Dilsuzname, "Badi al-Din Minucehr el Taciri el Tebrizi"nin Farsça eseridir. 11,5x16,5 cm boyutunda Edirne Nakkaşhanesinde hazırlanmış olan eser 5 minyatür içermektedir. Bugün Oxford Bodleian Library'de (OBL Ouseley 133) (And, 2002: 34) bulunmakta olan yazma: gül ile bülbülün ümitsiz aşkını işleyen şiirin bilinen tek nüshasıdır (Bağcı ve ark. 2006: 26).



Fotoğraf 3: "Kuşun Çevre Getirmesi" (Sevgililerin vedası) Tebrizi, Dilsuzname s.62 a. 1455 (Çağman, 1976:34) Oxford Bodleian Kütüphanesi, Ouseley 133, y. 62 a. (Bağcı ve ark., 2006:25).

Yazmanın resimlerinin bir bölümünde gül ile bülbül şiirde anlatıldığı gibi betimlenmiştir. Eserin diğer yarısında ise genç bir çift onlarla aynı kaderi paylaşırlar, gül ayrılırken bülbüle bir çevre verir. Resmin diğer yarısında önü açık bir mekânda oturan sevgililer bir çevrenin iki ucundan tutmuşlardır. Fars edebiyatında sıkça işlenen gül ile bülbülün arasındaki umutsuz aşkın simgesel anlatımı onların acılarını dünyevileştiren genç çift ile pekiştirilmiştir. Bağcı' ya göre Nakkaş Şiraz üslubunun takipçisi olmakla birlikte, figürlerde elbiselerinin arkaya doğru genişleyen yakaları, erkeğin dilimli küçük bir kep üzerinde sarılmış yuvarlak sarığı, kadının oval altın başlığı, saç tuvaleti gibi ayrıntıları ile figürler Fatih Dönemi Osmanlı modasına uygun giysiler içinde betimlenmiştir (Foto:3) (Bağcı ve ark. 2006: 26). Bu resimler, basit kompozisyonları ve zayıf tekniği ile Timurlu minyatür tarzı Şiraz okulunun Osmanlı'ya özgü özelliklerini içerirler. Eserin, Edirne'de üretildiği bilinen diğer el yazmaları gibi küçük boyutlu olması, figürlerin sert çizgiler ile şekillendirilmesi, insan boyutunda çizilmiş dev bitkiler ve Türklere özgü kadın başlıkları ile Osmanlı erken dönemin ilk minyatür örneklerini yansıtmaktadır (Mahir, 2005: 43-44; Karakaş, 2008: 3).

3- Külliyyat Kâtibi

Osmanlı kitap resminin 1460-1480 arasındaki yıllara dayanan bir diğer el yazması ise kasidelerden oluşan "Küllüyyat-ı Kâtibi'dir. Eserin yazarı Katibin adıyla tanınan Semseddin Muhammed bin Abdullah Nişaburi'dir. 1455 tarihli Dilsuzname' nin resimlerinde görülen üslubun benzeri, çağdaşı Osmanlı yazması Külliyyat Kâtibi' nde de görülmektedir. Bu eserin de Edirne' de yapıldığı kabul edilir, günümüzde Topkapı Sarayında TSM R989 Numarada Kayıtlı bulunmaktadır (And, 2002: 34). Eser 16,9cm x 11 cm ebadındadır. Nestalik hatla yazılmış ve Fatih dönemi kitaplarında görülen tarzda tezhiplerle bezelidir, eserde 3 minyatür bulunmaktadır (Foto: 4,5) (Karakaş, Rukancı, 2008: 4 ve And, 2002: 34).



Fotoğraf 4: Sultanın Çevresiyle Eğlenmesi, Külliyyat Kâtibi, Topkapı Sarayı TSM R989, (And, 2002: 35).

Sultanın çevresiyle eğlenmesi minyatüründe sultanın iki yanında yeniçeriler, saray görevlileri ile resmedilmiştir. Kompozisyonda çenk ve def çalan kadın müzisyenler de görülmektedir. Yazmanın minyatürleri Dilsuzname minyatürlerine benzemektedir. Külliyyat Kâtibi kitabının küçük boyutta yapılmış olması buna karşın minyatürlerde yer alan figürlerin iri şekilde resmedilişi, resmin merkezinde diğer figürlerden daha fazla dikkat çekecek şekilde bağdaş kurmuş olarak oturmuş şekilde Sultan' a yer verilmesi belirgin üslup özellikleridir. Bunların yanında, Sultan'ın etrafındakilerin giymiş oldukları Osmanlı tarzı başlıkları: Fatih Dönemine ait saç modelleri ve son olarak tahttaki mimari bezeme unsurları açısından birbirine benzemesi nedeniyle sanat tarihçileri arasında eserin 15. yy' da Edirne Sarayında hazırlandığı üzerinde fikir birliği vardır (And, 2002: 34).



Fotoğraf 5: Eyüp ve Salman Genç Bir Hükümdarın Huzurunda, Kâtibi Külliyyat, 1450 (Bağcı ve ark., 2006: 26).

Külliyyat Kâtibi yazmasında diğer minyatürlü sayfa olan Eyüp ile Salman'ı bir hükümdarın huzurunda betimlendiği sahne çift sayfadır. Bağcı ve arkadaşları (2006)'nın anlatımı ile "Dilsuzname' deki gibi bu eserde de canlı renkler, sert kalınca fırça işçiliği, iri figürler, zemine ve tepelere serpiştirilmiş çiçekler ve düzgün gövdeli serviler görülmektedir. Resimde başındaki tacı, geriye doğru genişleyen önden düşmeli iç kaftanı tahtta bağdaş kurarak oturan bir Osmanlı hükümdarı görülmektedir. Öndeki müzisyenler hükümdarın önünde diz çöküp içki sunan görevli ve muhafız, soldaki at ve diz çökmüş seyis ile bu sahne İran resminde alışık olduğumuz kabul sahnelerinin benzeridir" (Bağcı ve ark. 2006: 26). Bahsedilen ortak üslup özelliklerini göstermeleri nedeniyle Külliyyat Kâtibi'nde yer alan üç minyatürün de (Foto:6, 7) Osmanlı Devleti'nde 15 yy. da Edirne nakkaşhanesinin ürünü olarak hazırlandıkları ve bu münasebetle de Ahmedi İskendername'si gibi Türk Minyatür Sanatının ilk dönem örneklerini temsil ettikleri söylenebilmektedir.

4- Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye

1465' de Amasya'da tarafından hazırlanan Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye adlı minyatürlü Türkçe tıp kitabıdır. Kitabın yazarı, 1386 yılında Amasya'da doğan hekim Şerefeddin Sabuncuoğlu' dur.



Fotoğraf 6: Cerrahiyyetü'l-İlhaniyye
Canda, 2005: 11.



Fotoğraf 7: Cerrahiyyetü'l-İlhaniyye
Canda, 2005:93-158.

Yazar aynı zamanda Fatih Sultan Mehmet döneminin en ünlü cerrahi hekimlerindendir. Sabuncuoğlu, Amasya Darüşşifa'sında 17 yaşında başladığı hekimliğe 14 yıl boyunca aynı yerde devam etmiştir. Hocası ise aynı darüşşifadan Doktor Burhaneddin Ahmed'tir. Amasya'da görev yapmasına rağmen yaptığı başarılı çalışmalar sonucunda ünü tüm Anadolu' da yayılmıştır. "Kitâbü'l-Cerrahiyyetü'l-İlhaniyye" çeşitli hastalıkların cerrahi yöntemlerle nasıl tedavi edileceğini anlatan 140 minyatür içermektedir. Kitabın günümüzde İstanbul Tıp Fakültesi, Tıp Tarihi Kütüphanesi, 263 Numarada kayıtlı olmak üzere bir nüshası diğerleri Paris Bibl. National, Suppl. Turcs, 693 ve İstanbul Millet Kütüphanesi 79 numara ile kayıtlı "İstanbul Nüshası" olmak üzere toplam üç nüshası bulunmaktadır (Cantay, 2002: 365). Bu üç nüsha da bizzat Şerafettin Sabuncuoğlu tarafından yazılıp resimlenmiştir. Yapılan araştırma sonucunda bu eserin aslının Endülüslü Ebû'l-Kâsım Zehrâvî tarafından 11. yy.' da yazılmış bir tıp kitabı olan Kitâbü'l-Tasrîf'in cerrahî ile ilgili kısmının Türkçe' ye tercüme edilmesi ile oluşturulduğu düşünülmektedir.

Kitap, üç bölümden oluşmaktadır: birinci bölümde: uzuvların ve hastalıkların dağılması; ikinci bölümde cerrahatlerin yarılması, dikilmesi ve tedavisi, son bölümde ise kırık ve çıkıkların tedavisi resimlerle anlatılmaktadır (Canda, 2005: 96). Yazar eserini Fatih Sultan Mehmed' e

sunmak istemiş, sunup sunmadığı konusunda kesin bilgi edinilememiştir (Aslanapa, 1999: 369).

5- Fatih Sultan Mehmed Portreleri

Fatih Sultan Mehmed portreleri Osmanlı minyatür sanatında portreciliğin ilk örnekleri olarak 1460-1480 yılları arasında Osmanlı saray nakkaşhanesinde Nakkaş Sinan Bey ve çırağı Şiblizade Ahmed Bey tarafından üretilmiştir (Konak, 2013: 7). Bu dönemde yapılmış olan 3 adet Fatih Sultan Mehmed portresi: Fatih'in saraya davet etmiş olduğu İtalyan ve Venedikli sanatçılar ile saray nakkaşhanesinde çalışan Timurlu Türkmen ve Türk sanatçıların üslubu ile gelişen ortak bir sentezin yansıması olarak değerlendirilebilir. Fatih Sultan Mehmed'in 1481 yılında ölümünden 1560 yılına kadar Osmanlı'da padişah portresi eseri üretimine rastlanmamaktadır. Fatih' den sonra Nakkaş Nigâri tarafından 1560-62 yılları arasında üretildiği düşünülen padişah portreleri ve devamında Nakkaş Osman'ın Şemailname eserinde bu örneklerden yola çıkarak padişah portrelerinin yapıldığı görülmektedir (Konak, 2013: 428).



Fotoğraf 8: Sinan Bey'e atfedilen Fâtiḥ Sultan Mehmed portresi (TSMK, Hazine, nr. 2153, vr. 145b),1460 (Bağcı ve ark. 2006; 37).

5-a) 1460 Tarihli Fatih Sultan Mehmed Portresi

Bu portrelerden günümüze ulaşan ilk örneklerden: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 2153 Hazine Numaralı, vr. 145b de bulunan Fatih Sultan Mehmed Portresi, 16x21 cm ölçülerindedir (Foto:8). 1460 yılında Osmanlı Saray Nakkaşhanesinde Sinan Bey ve/veya öğrencisi Bursalı Şiblizade Ahmed tarafından üretilmiştir. Julian Raby tarafından Nakkaş Sinan Bey' tarafından yapıldığı tespit edilen, günümüzde Washington National Gallery of Art' da bulunan portrenin Costanzo da Ferrara tarafından yapılan bir madalyonun eskizinden esinlenilerek üretildiği düşünülmektedir (Foto:9) (Raby, 2000: 70). Şehzadeliik döneminden itibaren madalyon yaptıran Fatih Sultan Mehmed, diğer madalyonlarla Costanzo da Ferrara'nın yapmış olduğu madalyonlar karşılaştırıldığında bu madalyonun çok daha ayrıntılı olduğu, ön yüzünde padişahın net bir portresi, arka yüzünde ise Fatih'i muhtemelen savaşa giderken anlatan kuyruğu bağlanmış ata biner şekilde, dallarında yaprağı olmayan iki küçük ağacın önünde tasvir edilmiştir.

Bu madalyonda Fatih, bir eliyle atının yularını diğer eliyle ise kılıcını tutmaktadır (Bezmen, 2018: 50) Bu bronz Fatih Portresi Madalyonu' un etrafında "Türklerin İmparatoru Osmanlı Sultanı Mehmet" yazmaktadır (Foto: 9,10) (<https://www.wikitarih.com/fatih-sultan-mehmet-madalyonlari-portreleri/>) (23/07/2019).



Fotoğraf 9: Costanza de Ferrara Fatih Sultan Mehmet madalyonu (<https://www.wikitarih.com/fatih-sultan-mehmet-madalyonlari-portreleri/>) (Son erişim: 23/07/2019).



Fotoğraf 10: Costanza de Ferrara Fatih madalyonu. New York Metropolitan Müzesi. (<https://www.wikitarih.com/fatih-sultan-mehmet-madalyonlari-portreleri/>) (Son erişim: 23/07/2019).

1460 tarihli Fatih Portresi (Foto:8) Nakkaş Sinan Bey'e atfedilmektedir. Portre kompozisyonu dikdörtgen bir form içinde bronz madalyonlardaki gibi büst şeklindedir. Bağcı ve Arkadaşları (2006)' da "Portre kompozisyonunda padişahın başının yandan, gövdesinin ise dörtte üç kısmı görünecek şekilde tasvir edildiğini: arka fonun altınla boyanarak figürün daha da ön plana çıkması sağlandığını: figürün yüz ifadesi ve kıyafetinin diğer örneklerle nazaran daha realist bir yaklaşımla tasvir edildiğini" belirtmiştir. Bağcı ayrıca Padişah portresinde minyatür yapmada uygulanan tarama tekniğinin sarıdaki detayları belirginleştirmede, yüz ve sakalın tasvirinde kullanıldığını da vurgulamıştır (Bağcı ve ark., 2006: 36). Ruhi KONAK ise makalesinde: "1460 tarihli Fatih Sultan Mehmed Portresinin kendinden sonraki iki portre gibi daha sonraki süreçte ortaya çıkan Osmanlı portre geleneğine II. Mehmed portrelerinin yüz anatomilerine örnek teşkil etmek dışında herhangi bir etkisi olmadığını, portredeki yüz anatomisi, burun sakal ve kıyafet özellikleri sonraki süreçte ortaya çıkan II. Mehmed portrelerini etkilememiş, üretildiği döneme ait özgün bir örnek olarak kaldığını dile getirmiştir" (Konak, 2013: 428,430).

1460 tarihli Portrenin ressamı Nakkaş Sinan Bey (ö. 885/1480'den sonra) Nakkaş İakabıyla tanınmaktadır. Sanatçı aynı zamanda Fatih Sultan Mehmed döneminin en önemli saray ressamıdır. 15.yy.' in en önemli nakkaşları olan Nakkaş Sinan Bey ve Şiblizade Ahmed hakkında sadece Gelibolulu Mustafa Ali Efendi' nin 1586 yılında yazmış olduğu Menakıb-ı Hünerveran adlı eserinde "Sultan Mehmed Han dönemi musavvirlerinden Sinan Bey' in Venedik' te ressam Maestro Paolo da Ragusa (Pavli)' nin yanında yetiştiği ve onun şakirdinin de portre yapmada zamanın nakkaşlarının en iyisi Şiblizade Ahmed Çelebi (Bursalı Ahmed) olduğu" belirtilmiştir (Mahir, 2012: 47).

5-b) 1470 Tarihli Fatih Sultan Mehmed Portresi

1470 yılına tarihlendirilen 26cm x19 cm ölçülerinde anonim Fâtiş Sultan Mehmed portesi minyatürüdür. Eser 17. yy. da I. Ahmed için düzenlenmiş olan bir albümün içinde yer almıştır. Minyatür bugün Topkapı Sarayı Müzesi B.408,15b' de bulunmaktadır. Minyatürün, Topkapı Sarayı Müzesi TSM. H. 2153, 144 a' da bulunan Costanzo da Ferrara tarafından 1470 yılında üretilen "El Gran Turco" adlı portreden (Foto:12) esinlenerek yapıldığı düşünülmektedir (Raby, 2000: 91). Ruhi Konak makalesinde bu tasvirin "Osmanlı minyatür sanatı tarihinde karşımıza çıkan ilk minyatür portre" olarak değerlendirilebileceğini söylemiştir (Konak, 2013: 429).



Fotoğraf 11: Fâtiht Sultan Mehmet Portresi 1470, Anonim, Topkapı Sarayı Müzesi TSM, 408, 15b (Bağcı ve ark., 2006: 39)



Raby portreyi: "Sarığın özenle işlenişi, kıyafetin sade, hatta kaba betimlenişi arasındaki zıtlık, iki farklı kişi tarafından yapıldığını düşündürmektedir. Asıl resmin Fatih' in saltanatı döneminde yapılmış ve albüme dâhil edilmiş olan dönemde kısmen boyanmış olması mümkündür. Fatih' in sakalı bilinen hiçbir portrede görülmez, resme sonradan eklenmiş olabileceği düşünülmektedir." şeklinde tanımlamıştır (Raby, 2000: 91).

Konak (2013:429) ise bu Portrenin (Foto:11) "sakal formu ve genel renk özelliklerinden yola çıkarak, 1460 tarihli bir oyma baskı II. Mehmed portresi ile ilişkilendirmiştir (foto:12). El Grand Turco, (TSM. H. 2153, 144 a) isimli 24,9 x 18,7 cm boyutundaki portrede karşılaşılan sakalın teknik ve form açısından detayları, ayrıca yüz, sakal ve kıyafetin renklendirilme şeklindeki benzerliği tespit etmiştir. Nakkaşın Floransalı sanatçının aksine minyatür portrenin yönünü sol çevirdiğini, figürün başlığını ise sarığa dönüştürdüğünü anlatmaktadır. Konak böylece nakkaşın II. Mehmed' in bakışlarını yumuşatarak, doğulu zalim hükümdar imajını silmeye çalıştığını belirtmiştir." (Konak, 2013: 429) Ayrıca Konak 2013 yılında yayımladığı makalesinde "1470 yıllarında yapıldığı düşünülen anonim Fatih Sultan Mehmed Portresinin (Foto:11), Osmanlı minyatür sanatında portre geleneğinin şekillenmesine ciddi bir katkısının olmadığını, üretildiği döneme ait özgün bir örnek olarak kaldığını" tespit etmiştir (Konak, 2013: 429)

5- c) 1480 Tarihli Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmed Portresi

15. yy.'ın son çeyreğinde üretildiği düşünülen diğer padişah portresi ise Fatih' in bağdaş kurarak oturmuş pozisyonda sağ elinde gül tutarken resmedilmiş olduğu, üzerinde nakkaşa ait herhangi bir imza bulunmayan portredir (Foto:13). Eserin 1480 tarihinde İstanbul'da Sinan Bey veya Bursalı Şiblizade Ahmed Bey tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Sanat tarihçi Julian Raby ise eseri daha çok Bursalı Şiblizade Ahmed Bey'e atfetmektedir. 39 cm x 27 cm ölçüsündeki eser günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi, H.2153.y.10a. da sergilenmektedir (Raby, 2000: 82).



Fotoğraf 13: Şiblizade Ahmed Bey' Il. Mehmed, 1460-80'ler, (TSM. H. 2153, vr.10) (Raby, 2000: 82)



Fotoğraf 14: II. Mehmet, G. Bellini, Tuval üzerine yağlı boya, 1480.
(Londra National Gallery, 3099) (Bağcı ve ark., 2006:80).

Şiblizade Ahmed Bey'e atfedilen Gül Koklayan Fatih Portresi Minyatürünün; Gentile Bellini'nin 1480 tarihinde yaptığı ve bugün Londra National Gallery, 3099 numara da kayıtlı olan 70 cm x 52 cm boyutundaki Fatih Sultan Mehmed Portresi (Foto:14) ile aynı yılda yapılmıştır. Ayrıca minyatürün, Bellini'nin tablosunun yapılışının hemen akabinde tamamlandı da bilinmektedir (Cezmen, 2018: 53). Bu bilgi doğrultusunda Julian Raby tarafından Şiblizade Ahmed Bey'e atfedilen Gül Koklayan Fatih Minyatürünün; Bellini'nin Fatih tablosundan esinlenerek özgün tarzda yapıldığı da tespit edilmiştir (Raby, 2000: 82).

Ruhi Konak da makalesinde; bu minyatürün kökeninde "Osmanlı, Timurlu ve Türkmen saraylarında gelişen yerleşik Timurlu saltanat ikonografisinin yer aldığını belirtmiştir. Kompozisyondaki diğer bileşenin ise Costanzo da Ferrara'nın madalyon veya eskizlerinin olduğu; II. Mehmed' in yüzünün Gentile Bellini'nin 1480 tarihli yağlı boya resminden kopya edildiği (Foto: 14) Gentile Bellini'nin 1480 dolaylarına tarihlendirilen diğer bir madalyonundaki yüz ifadesi ve elbisedeki kumaş kıvrımları ile bu portredekilerin benzerliği" de ayrıca vurgulamıştır (Konak, 2013: 430). Konak son olarak; günümüzde Siyah Kalem olarak tanınan Türk sanatının eserlerinde görülen elbiselerdeki kumaş dökümlerinin bu figürün kıyafetlerindeki ile benzerliklerine de dikkati çekmektedir (Konak, 2013: 431).

Figürün pozu ve sayfada yer alış şekli Raby tarafından

geç dönem Timurlu portrelerine, baş bölümü ise Bellini'nin tabloları için yaptığı çizimlere de benzetilmektedir (Raby, 2000: 82). Minyatürde Fatih sol elinde mendil, sağ elinde koklamak üzere burnuna yaklaştırdığı kısa saplı bir gül tutmaktadır. Sağ elin serçe parmağında taşlı bir yüzük, başparmağında ise zehgir bulunmaktadır. Bu minyatür aynı zamanda Timurlu Hükümdarı Hüseyin Baykara'nın günümüzde Boston' da bulunan elinde gül tutan, başında ulema sarı sarılmış ancak saltanat simgesi olan Sorguç kullanılmamış portesiyle aynı kültürün ürünü olduklarına dair ipuçları içermektedir. Şiblizade Ahmed Bey'e atfedilen bu resimde padişahın başındaki ulema sarı sarı Fatih' in bilgeliğini, parmağındaki zehgir ise askeri başarısını, bağdaş kurmuş şekilde oturmuş ise hanedan soyundan geldiğini simgelemektedir (Necipoğlu, 2000: 28).

Gül Koklayan Fatih Portresi Minyatüründe Padişah bağdaş kurarak oturur pozisyonda, tam boy olarak, bir elinde çiçek tutar şekilde resmedilmiştir. Bu minyatür düzeni, yapılışından yüz yıl sonra Nakkaş Osman tarafından yapılan Şemalname'deki padişah portreleri kompozisyonları için temel alınacak bir kompozisyon düzenini oluşturmuştur. 1480' li yıllarda Paolo Giovio'nun da Osmanlı portrelerini Avrupa' ya yayınlaması ile de bu portre Avrupa' da ayrı bir ün kazanmıştır (Raby, 2000: 70, 82). Günümüzde ise en çok bilinen Fatih Sultan Mehmed Portre minyatürüdür.

SONUÇ

14. yy.' dan itibaren kadar altı yüz yıl boyunca Asya, Avrupa ve Afrika'yı kapsayan üç kıtada hâkimiyet kuran Osmanlı Devleti'nde saraya bağlı üretim yapan Nakkaşhanelerde 15.yy. dan başlayarak dört yüzyıla yakın bir süre tezhip ve minyatürlü yazma eserler üretilmiştir. Bu yazma eserler, dönemin padişahı ve diğer yöneticilerinin talebi üzerine Nakkaşbaşı denetiminde Timurlu, Türkmen, Özbek, vb. asıllı doğulu; İtalyan, Venedik, Gürcü, vb. asıllı batılı sanatçılar ile Türk sanatçıların ortak çalışmasının ürünü olarak, yüzyıllar içerisinde özgün bir Osmanlı Sanat üslubunu oluşturmuşlardır. İstanbul' un fethinden önce Edirne sarayında bir nakkaşhanenin varlığı bilinmekle birlikte İstanbul' un Fethinden sonra ise Topkapı Sarayı'nın yakınına yapılan nakkaşhanede ve Arslanhanenin üst katında bu çalışmalar devam etmiştir. 15. yy.' da Fatih' in Saray Nakkaşhanesinde Nakkaşbaşı Özbek asıllı Baba Nakkaş'tır. Dönemin nakkaşbaşı ise padişah portreciliği ilk örneklerini resmeden Nakkaş Sinan Bey ve Şiblizade Ahmed'dir. 15. yy.' da Fatih dönemi minyatürlerine bire bir etki eden üsluplar; Timurlu Dönemi Şiraz Üslubu, Herat Üslubu; Türkmen Devri, Karakoyunlu ve Akkoyunlu Devri Minyatür sanatı başta olmak üzere;

Rönesans Dönemi resim üslubudur. Bu üslupların yanında İtalyan ressam ve heykeltıraşlar Costanzo'da Ferrara ve Gentile Bellini dönemin sanat anlayışının oluşmasında direkt söz sahibi olmuşlardır.

Osmanlı Devleti'nde 15. yy. da Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethi ile batı ilim ve sanatına olan ilgi ve merakı da giderek artmıştır. Fatih'in cihan padişahı olma isteği, kendisini Büyük İskender gibi güçlü ve kudretli görmesi, Avrupalı devletlerin Osmanlı İmparatorluğunun gücünü kabul etmesi gibi sebepler ile Avrupa ile ticaret, sanat bilim ve ilim alanlarında bilgi alışverişi de gelişmiştir. Avrupa halkı da Osmanlı'yı merak etmiş, Osmanlı eserleri Avrupa'ya; Avrupa eserleri de Osmanlı'ya ulaşmıştır. Gerek fethedilen bölgelerden getirilen sanatçılar gerekse Avrupa'dan davet edilen sanatçılar ile yerli sanatçıların ortak çalışması sonucunda yüzyıllar içerisinde Osmanlı minyatür sanatı kendi ekolünü oluşturmuştur.

Bu çalışmada Türk Minyatür sanatının ilk örnekleri olan ve 15. yy. da Osmanlı Devleti'nde üretilerek günümüze ulaşan minyatürlü el yazma eserlerden Ahmedî'nin İskendernâmesi, Tebrizî'nin Dilsûznâmesi, Kâtibi'nin Külliyyat-ı Kâtibi, Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye ve Fatih Sultan Mehmed Portreleri Osmanlı erken dönem minyatür sanatı örnekleri olmaları açısından incelenmiştir. Söz konusu eserlerden Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan Külliyyat-ı Kâtibi adlı yazmadaki minyatürlerin, Osmanlı Dönemi Edirne Nakkaşhanesi ürünü olan ve halen Oxford Bodleian Library'de bulunan Tebrizî'ye ait Dilsuzname adlı el yazma eserdeki minyatürler ile oldukça benzerlik göstermesi dikkat çekmiştir. Bu benzerlikten dolayı Külliyyat-ı Kâtibî adlı yazmanın da Edirne'deki Nakkaşhanede hazırlanmış olduğu kanısına varılmıştır. Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye adlı eser ise döneminde Şerafettin Sabuncuoğlu adındaki bir tıp doktoru tarafından cerrahi müdahalelerin nasıl yapılacağını diğer meslektaşlarına öğretmek amacıyla Amasya'da yazılıp resimlenmiş bir eserdir. Nakkaşhane üretimi olmayan bu eser, nakkaş, müzehhib gibi sanatçılar tarafından resimlenmediği için fazla estetik kaygı taşımadan daha çok belgesel niteliğinde yapılmış bir resimli yazma olarak nitelendirilebilir. Fatih Sultan Mehmed'in portre minyatürleri ise döneminde daha çok İtalyan ve Venedikli ressamın eserlerinin etkisinde üretilmiş olan yağlıboya tablolar, gravür resimler ve bronz madalyonlardan esinlenerek yapılmış örnekler olarak kalmıştır. Söz konusu portreler, İtalyan ve Venedikli ressamın başta olmak üzere batılı resim anlayışı ile genel İslam minyatürünün en önemli temsilcileri olan Timurlu, Türkmen minyatür sanatı üsluplarının Anadolu coğrafyasında yoğunlaşması ile oluşturulmuş Osmanlı Erken Dönem Minyatür Sanatı

örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Fatih Sultan Mehmed'in 1481 yılında ölümünden sonra tahta geçen oğlu II. Bayezid'in Doğu topraklarını fethederek devleti doğuya doğru genişletmesiyle, minyatür sanatında batıdan ziyade doğunun etkilerinin yoğun olarak görüldüğü üretimler başlamıştır. Bu dönemde Padişah Porteciliği üretimi durma noktasına gelmiştir. Hatta II. Bayezid'in İslâm'da tasvir yasağı gerekçesi ile portre yapımına karşı olduğu, babasının tüm portrelerini sarayın deposuna kaldırttığı, bazıları ise sattırdığı, Bellini'nin yapmış olduğu yağlıboya tablonun da bir tüccar tarafından satın alınarak daha sonraki yıllarda bugün sergilenmekte olduğu Londra National Gallery'ye bağışlandığı bilinmektedir.

1453'de İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı Sarayının kurulmasını takiben sayısız müzehhib el yazması üretilmiştir ve resimli el yazmaları bu uygulamanın küçük bir bölümünü oluşturmaktadır (Yoltar-Yıldırım, 2005: 107). Mevcut görüş, çalışmanın esas olarak Sultan II. Mehmed'in himayesinde (1451-81) olduğudur. II. Bayezid döneminde, ilk defa saray atölyeleri düzenlenmiştir. 1490'dan sonra Ehl-i Hiref Örgütü'nün ve Bayezid'in doğrudan himayesinin sonucu, birçoğu Bayezid'in kendisine adanmış birçok tezhipli Kur'an üretilmiş olduğu bilinmektedir. Bayezid ayrıca diğer sanatçılar, şairler ve tarihçileri himayesi ile de tanınmaktadır Dönemin müzehhib Kur'an'larına kıyasla, resimli el yazmaları daha mütevazıdır. II. Mehmed döneminde yazma eser üretimi artmıştır ve saray atölyelerinin nitelikleri olumlu yönde değişmiştir. Osmanlı dünyası başlamında, aynı zamanda resimli/minyatürlü el yazması ile ilgili bir ticaretin varlığı da söz konusudur (Yoltar-Yıldırım, 2005: 108). II. Bayezid'in saltanatı sırasında el yazmaları İmparatorluk armağanları olarak ayrı bir öneme sahiptir. Bununla ilgili kayıtlarda sanatçıların isimleri, belirli günlerde (çoğunlukla dini bayramlarda) padişahlara sundukları çalışmalar ve ödül olarak aldıkları nakit ya da malların miktarı belirtilmiştir. Sarayın bu sanatsal çalışmaları desteklemesi, organize etmesi ve ödüllendirmesi farklı coğrafyalardan sanatçıların bu ortamı cazip bulması, sarayı uluslararası sanat merkezi haline getirmiştir. Bu güçlü idarenin çekici hale getirdiği Osmanlı topraklarında oluşan sanat ortamında, başka coğrafyalardan resim ve tematik lezzetler getirmiş olan sanatçıların katkılarıyla ortak eserler üretilmiştir. İran minyatürlerinin ve sanatçıların etkisi bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu ilişki aynı zamanda Osmanlı sarayının başka saraylarla ilişkilerini de açıklar. Bu durum Osmanlı Sarayının kendine özgü uluslararası karakterini yansıtır ve geleneklerin tam olarak birleşimidir.

İslam resminin tematik ilham kaynağı için en önemli

unsurların başında Pers tezhip minyatür sanatı başyapıtları gelmektedir. İslam resminin ikonografik kanunları, tekrar tekrar çekirdek metinleri kopyalamak ve birbiriyle ilişkili görüntü ağırları arasında dolaşmak üzerine kurulmuştur. Bir yandan, bu modellerin etrafında geliştirilen sahneler, şekiller, ayarlar ve semboller sanatçılara hazır görüntü repertuarını sağlamakta; öte yandan sanatçıları yeni ikonografik ve üslupsal yorumlar yapma konusunda kısıtlamaktadır. Resimlerin farklı metinler arasında dolaşması ve görsel işaretçiler olarak kullanılması olasılığı büyük ölçüde sanatçının becerilerine ve onun ikonografik yorumuna dayanmaktadır. Müslüman ressamın, kendi arketiplerini formüle etmek ve bilinenleri görsel olarak değiştirmek için iyi bilinen görüntüleri kullanması kaçınılmazdır (Bağcı, 2004: 21).

15. yy. Osmanlı minyatüründe temel özellikler Orta Asya'da hâkim olan Pers ve Türkmen minyatüründe de görülen resim uzayının simetrik bölünmesi, çift simetrik kompozisyon, Türkmen tarzı yüzler olarak sayılabilir (Katz,1963-1964: 34). Dolayısıyla bu durum 15. yy. minyatür sanatı açısından daha büyük bir birliktelik olasılığı olduğunu öne sürmektedir. Erken dönem Osmanlı minyatürleri üzerinde Akkoyunlu sanatçıların eserlerindeki gibi üslup benzerliklerinin olduğu da bilinmektedir (Yolcu-Yıldırım, 2007: 147).

Bu makalede incelenen minyatürler 15. yüzyılda Osmanlı devletinin küresel büyük bir güce doğru gelişmesi açısından da okunabilir. İmparatorluğun kimliğindeki bu değişiklik, klasik eserlerin çevirisinden, imparatorluğun meselelerine uyarlanmış yeni versiyonların sağlanmasına ve son olarak da özgün bir emperyal edebiyatın gelişimine taşınan politik literatüre yansımaktadır (Darling, 2014: 58). Osmanlı Devleti'nde 15. yy. da olgunlaşan siyasi ilişkiler kültürü etkilemiştir. Anadolu kültürü, Moğolların politik olarak güçlü ve kültürel açıdan zengin mirasçıları olan Timuruların etkisinde kalmıştır. Bu kültürel liderlik Osmanlılar tarafından güçlü bir şekilde hissedilmiştir. Fatih Sultan Mehmed'in Konstantinopolis'i fethetmesiyle birlikte, siyasi edebiyatın himayesi Türk yazarlardan ve İslam klasiklerinden çağdaş Yunanlılara ve Perslere kadar genişlemiştir. Ayrıca Bayezid'in tahta geçmesiyle o döneme kadar Osmanlı Devleti tarafından İtalyan ve Yunan kültürel üretimlerine verilmiş olan maddi destekler geri çekilmiş; İran ve Orta Asya'nın peşinden gidilerek Safevilerin yükselişiyle başlatılan keskin ve zorlu bir kültürel düzenleme için zemin hazırlanmıştır (Darling, 2014: 68). Sonuç olarak bu çalışmada incelenen Dilsuzname, İskendername, Külliyyat Kâtibi ve Kitâbü'l-Cerrahiyyeti'l-İlhaniyye adlı eserler Osmanlı Devleti'nde doğuya doğru genişleyen sınırlar ile harmanlanan siyasi ve sosyal etki-

lerin; Fatih Sultan Mehmet portreleri ise yeni başkentle birlikte yoğunlaşan batı etkisinin ürünleridir.

KAYNAKÇA

AND, M. (2002). Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s. 33-34.

ASLANAPA, O. (1995). "Fatih Devrinde Resim ve Minyatür", İstanbul Armağanı: Fetih ve Fatih 1, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, s. 151-152.

AVCI, İ. (2013). Türk Edebiyatında İskendernâmeler ve Ahmed-Rıdvân'ın İskendernâme'si Doktora Tezi, Balıkesir, s.38.

AYÇİÇEĞİ, B. (2013). Ahmedî (815/1412-13) ile Behiştî (917/1511-12?)'nin İskender-nâme'lerinin Şekil ve Muhteva Bakımından Karşılaştırılması Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 10, İstanbul, 133-134.

AYVAZOĞLU, B. (Haziran 2013). "Fâtih, Bellini ve Rönesans" URL: <http://hdl.handle.net/29mayis/115> Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu-I: 29 Mayıs-1, 561 (Son Erişim 25/07/2019).

BAĞCI, S. (1994). "Osmanlı Dünyasında Efsanevi Yönetici İmgesi Olarak Büyük İskender ve Osmanlı İskendernamesi". In Humana Bozkurt Güvenç'e Armağan, Kültür Bakanlığı, Ankara, 111-133.

BAĞCI, S. (2004). Old Images for New Texts and Contexts: Wandering Images in Islamic Book Painting, Muqarnas, Vol. 21, Essays in Honor of J. M. Rogers (2004), s. 21-32

BAĞCI, S., ÇAĞMAN, F., RENDA G., TANINDI Z. (2006). Osmanlı Resim Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 21, 26-28, 34-35, 36.

BEZMEN, P. C. (2018). *Türk Tasvir Sanatında Osmanlı'dan Günümüze Portre ve Kimlik Sorunsalı*. Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, s. 50.

file:///C:/Users/PC2/Downloads/Pamir%20Caz%C4%B1m%20Bezmen%20(2).pdf (Son Erişim:03/08/2019)

CANDA M.Ş. (2005). Türkiye Ekopatoloji Dergisi: 11 (3) s. 96.

CANTAY G. (2002). *Türkler Cilt 12 Osmanlı Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 365.* file:///C:/Users/PC2/Downloads/Turkler_-_Cilt_12.pdf.pdf (Son Erişim:12. 08. 2019)

ÇAĞMAN F. (1976). "Sultan II. Mehmed Dönemine Ait Bir Minyatürlü Yazma: Külliyyat-Kâtibi". Sanat Tarihi Yıllığı (6), s. 333-346.

ÇOBANOĞLU A V, (2007). TDV İslâm Ansiklopedisi C. 33 s. 580-589 İstanbul (<https://islamansiklopedisi.org.tr/osmanlilar>) (Son erişim Tarihi: 25/07/2019).

DARLING, L.T. (2014). 'Political Literature and the

Development of an Ottoman Imperial Culture in the Fifteenth Century', Journal of the Ottoman and Turkish Studies Association, Vol. 1, No. 1-2 (2014), s. 57-69

DERMAN, F. Ç. (2013). "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Bildirileri, 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 497.

EKE B, B. (2014). "Minji'nin Minatürleri Ahmadı İskandar-Nūma: Venedik Geleneğine Göre Bir Değerlendirme", Uluslararası ve Üç Aylık Kültürel Çalışmalar Dergisi, Cilt.13, s. 86.

GÜRTUNA, S. (2005). Sanat Eğitimi Yönünden "Fatih'in Çocukluk Defteri Üzerine Düşünceler" Hasan Ali Yücel Eğilim Fakültesi Dergisi Sayı I, s. 3-4.

IREPOĞLU, G. (1999). "Gelenek ile Yenilik Arasında: İcmal-i Tevarih-iÂli Osman Portreleri", P Dergisi, Sayı 15, s. 72.

İNALCIK, H. (2003). "II Mehmed", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 28, s. 395. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mehmed-ii> (Son Erişim:27/07/2019).

KARAKAŞ, H. S. ve RUKANCI, F. (2008). "Osmanlı Dönemi El Yazmaları Minyatür Sanatı (XV. XIX. Yüzyıllar)." 30. Melcom Uluslararası Konferansı. Oxford Üniversitesi, Orta Doğu Merkezi, Oxford, İngiltere, s.3-4.

KATZ, L. (1963-1964). 'A Persian Manuscript of the Fifteenth Century', The Brooklyn Museum Annual, Vol. 5 (1963-1964), s. 15-48.

KAYADİBİ, F. (2003). "Fatih Sultan Mehmet Döneminde Eğitim ve Bilim" İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi S: 8, s. 5. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/10137> (Son Erişim:27/07/2019)

KILIÇ, A. (2003). "Fatih Devri Türk Edebiyatına Genel Bir Bakış". Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1 / 14 Haziran, s. 85-92.

KONAK, R. (2013). "Osmanlı Minyatür Sanatı'nda Padişah Portreciliğinin İlk Örnekleri ve Geleneğe Katkıları." *Turkish Studies-International Periodical for the Language, Literature and History of Turkish or Turkic* s. 7, 428-431.

MAHİR B. (2012). Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul, s. 43- 47.

MAHİR, B. (2005). Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, Kocabı Yayinevi, İstanbul s.43-44.

NECİPOĞLU G. (2000). "Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış", Padişahın Portresi-Tevasir-i Al-i Osman, s.22-61, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s.28.

NECİPOĞLU G. (2012). Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople', Muqarnas, Vol. 29 (2012), s. 1-81.

OSMANLI (1999). "Fatih Sultan Mehmed", Osmanlı Ansiklopedisi, Cilt 12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 47. (<https://archive.org/details/Osmanli2/page/n45?q=osmanl%C4%B1>)(Son Erişim:26/07/2019)

ÖKMEN, F. (2018). Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde Cülus Törenleri Lisans Tezi Erzurum, s.132.

RABY, J. (2000). "Öncü Girişimler (1450-1550): Oyun Başlıyor" Padişahın Portresi - Tevasiri Âli Osman, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, s. 70, 82, 91.

RENDA, G. (1999). Osmanlı Minyatür Sanatı, Promete Yayıncılık, İstanbul s.62.

TANINDI, Z. (1996). Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 7-8.

TEKİN, B. B. (2014). Venedik Ahmedî İskender-Namesi Mi'raç Minyatürleri: Timurlu Geleneğine Göre Bir Değerlendirme Millî Folklor, Yıl 26, Sayı 104.

ÜNVER, S. (1964). Süheyl Ünver, "İstanbul'un Fethinden Sonra İlim ve Sanat", Fethin 511, Yıldönümü Konferanslarından Ayrı Baskı, İstanbul, s. 18.

YAMAN, A. (2015). Seçilmiş Örnekler Bağlamında Fatih Dönemi Minyatürlerinin Teknik Çözümlemesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, VI.

YOLTAR-YILDIRIM, A. (2005). A 1498-99 Khusraw Va Shirawn: Turning the Pages of an Ottoman Illustrated Manuscript, Muqarnas, Vol. 22 (2005), s. 95-109.

YOLTAR-YILDIRIM, A. (2007). Following the Path of a Nakkash from the Akkoyunlu to the Ottoman Court, *Artibus Asiae*, Vol. 67, No. 1, Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek. Part II (2007), s. 147-172

İnternet Kaynakçası

[http://www.gezikelubu.com/?pnun=108&pt=Bi-marhane-\(Dar%C3%BC%C5%9F%C5%9Fifa\)-/Sambuncuo%C4%9Flu-T%C4%B1p-ve-Cerrahi-M%C3%BC-zezi](http://www.gezikelubu.com/?pnun=108&pt=Bi-marhane-(Dar%C3%BC%C5%9F%C5%9Fifa)-/Sambuncuo%C4%9Flu-T%C4%B1p-ve-Cerrahi-M%C3%BC-zezi) (Son Erişim:27/07/2019)

http://www.theottomans.org/turkce/osmanli_ordu/fatih-sultan-mehmet.asp(Son Erişim:27/07/2019)

<https://www.wikitarh.com/fatih-sultan-mehmet-madalyonlari-portreleri/>(Son Erişim:27/07/2019)

https://www.researchgate.net/profile/M_Serafeddin_Canda2/publication/319245623_Serafeddin_Sambuncuoglu_and_importance_of_Cerrahiyeti%271_Haniye_Tr_J_of_Ecopathol_200511396-100_in_Turkish/links/599da78745851574f4b347eb/Serafeddin-Sambuncuoglu-and-importance-of-Cerrahiyetil-Haniye-Tr-J-of-Ecopathol-200511396-100-in-Turkish.pdf(Son erişim:16/07/2019)

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (2007). C:33, s.580-589. (Son Erişim: 13/08/2019).

<https://islamansiklopedisi.org.tr/osmanlilar> (Son Erişim:27/07/2019)

ZENG FANZHI'NİN RESİMLERİNDE BİR ELEŞTİRİ OLARAK MASKELER

MASKS AS A CRITICISM IN ZENG FANZHI'S PAINTINGS

Öğr. Gör. Evrim ÖZESKİCİ

Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

evrimozeskici@gmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-1491-3487>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Özeskici, E. (2020). Zeng Fanzhi'nin Resimlerinde Bir Eleştiri Olarak Maskeler. Sanat Dergisi, (35),167-174.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Zeng Fanzhi'nin eserlerindeki maskeler, yaşadığı ülkenin toplumsal yapısı ile doğru orantılıdır. Sanatçının eserlerinde; Çin Hükümeti'nin bireyler üzerindeki yaptırımlarını, izole edilmiş yaşamları ve yabancılaşan bireyleri konu alır. Bireyler üzerinden kimlik ve kişilik analizi yapan Fanzhi'nin eserlerindeki maskeler, bir problemin varlığına işaret eder. Bu sebeple araştırmanın amacı; toplumsal bir eleştiri olarak maskelerin altında yatan problemleri araştırmaktır. Aynı zamanda maskelerin anlamsal ve ifadesel yanlarını ortaya koymaktır. Araştırma kapsamında; Zeng Fanzhi'nin maske serilerinin eser çözümlemeleri yapılmıştır. Konuyla ilişkisi olan çağdaşları; Song Yige ve Yue Minjun'un eser analizlerine yer verilerek karşılaştırma yapılmıştır. Böylece resimlerinde uyguladıkları benzer metaforların neler oldukları saptanmış olacaktır. Araştırma konusu, Zeng Fanzhi'nin resimlerinde bir sembol olarak uygulanan maskenin; hem güncel olaylarla özdeşim sağlanmasından dolayı hem de düşünsel ve kavramsal yönlerinin incelenmesi bakımından önem arz etmektedir. Araştırmanın problemleri şu şekilde sıralanabilir: Zeng Fanzhi, eserlerinde neden maskelere ihtiyaç duyar? Fanzhi'nin çağdaşları ile benzer ve ayrılan yönleri nelerdir? Maskeler toplumsal mı yoksa bireysel bir eleştirinin mi yansımasıdır? Fanzhi'nin resimlerindeki maskeler neleri sembolize eder? Resimleri varlık problemi ile ilişkilendirilebilir mi? Bu yüzden resimlerdeki yansımaları, varoluşçu felsefeyle açıklamak mümkün müdür? Eserlerinde izleyiciye yönelik ne gibi mesajlar vardır? Tüm bu soruların yanıtları; Zeng Fanzhi'nin eserlerindeki maskelerin gizemine ışık tutacağı umulmaktadır. Bu araştırma, Fanzhi'nin altında yatan problemler karşısında nasıl bir eleştiri uyguladığına açıklık getirecektir.

Anahtar kelimeler: Zeng Fanzhi, Birey, Toplum, Maske.

Abstract

The masks in Zeng Fanzhi's works are directly proportional to the social structure in the region where he lives. In the works of the artist; it concerns the sanctions on individuals imposed by the Chinese Government as well as, isolated lives, and alienated individuals in China. The masks in Fanzhi's works point to the existence of a problem. Therefore, the purpose of the research is, as a social criticism, to investigate the underlying problems of masks. It is to reveal the semantic and expressive aspects of the masks at the same time. The scope of the research; also includes an artifact analysis of Zeng Fanzhi's mask series in comparison to the works of his contemporaries investigating the same subject, namely . Song Yige and Yue Minjun, in order to identify what similar metaphors they have applied in their paintings. The topic of the research is important since the mask that is used as a symbol in Zeng Fanzhi's paintings is both examined in relation to current events and in terms of intellectual and conceptual aspects. The research questions can be listed as follows: Why does Zeng Fanzhi need masks in his works? What are the similarities and differences between Fanzhi and his contemporaries? Are masks a reflection of social or individual criticism? What do the masks in Fanzhi's paintings symbolize? Can his paintings be associated with the question of existence? Therefore, is it possible to explain the reflections in his paintings with existentialism? What messages are there in his works for the audience? Answers to all these questions are hoped to shed light on the mystery of the masks in Zeng Fanzhi's works. This research will clarify how Fanzhi critically addresses the underlying issues.

Key words: Zeng Fanzhi, Individual, Society, Mask.

GİRİŞ

Maskenin tarihsel süreci dinsel ve kültürel amaçlı olarak ortaya çıkmıştır. İkel toplumlarda maske takan kişinin; maskenin gücüne kavuşacağı inanılmıştır. Maskeler Yunan ve Roma tiyatrolarında ise; izleyiciyi anlatılan olay ve drama karşısında etkilemek için kullanılmıştır. Tiyatro sürecinde maskelerin kendi kişiliği oluşarak, gerçek yüzün önüne dahi geçebilmektedir. Resim sanatında da benzer ifade oluşumları dikkati çekmektedir. Örneğin James Ensor'un The Intrigue isimli eserindeki maskeler; toplumsal gerçekler ile bir metafora dönüşmüştür. Dolayısıyla bu eserde kişilerin yüzlerindeki sahte kişilikler ortaya çıkarılarak bir eleştiri yapılmıştır. Pablo Picasso'nun Avignonlu Kadınlar isimli eserindeki kadınların yüzlerindeki maskeler, bir diğer örnek olarak gösterilebilir.

Çağdaş sanatta durum farklı değildir. Çağdaş Çinli sanatçı Zeng Fanzhi, resimlerinde maskelere yer veren önemli sanatçılardan birisidir. "Zeng, gizemli maskeli figürlerin figüratif tabloları ve ekspresyonist hastane sahneleriyle tanınan, Çin sanat sahnesinin süper starı, onlar tarafından etkilenen sanatçılar içinden sadece en yenilerinden. Ancak, onları 21. yüzyıla göre yeniden işleyerek kendine neredeyse imkânsız bir görev belirlemiştir" (Luke, 2012: 36). Bu görev sanatçının karakterlerinde ve onların maskelerinde gizlenmiştir. Resimlerindeki karakterler, gerçek kimliklerini gizleyen yapay yüzler ile maskelenmiştir. Bu bakımdan onun resimlerindeki yüzler bir metafora dönüşmüştür.

Her figür yüksek sesle, ağızları açık gülümser. Oldukça mutlu ve birbirlerinin arkadaşlığından zevk alıyor gibi görünseler de, yüz hatları böylesine gerçek duygularını gizleyerek maskelenmiş. Maskeler, bu nedenle Zeng'in, Çin'in ortasında Wuhan'daki memleketinden, merkezi Beijing'e taşındığında hissettiği derin bir sosyal soyutlaşma, yabancılaşma, ve çaresizlik hissettiği, kişisel deneyimlerini ima eder. Zeng'e göre herkes maske takmış gibi görünüyordu: yüzeyde size iyi davranıyorlardı; ama bunun altında size hiç aldırış bile etmiyorlardı. Maske serisindeki resimleri böylelikle şehir yaşamındaki ikiyüzlülüğü ve rol yapmaları eleştirir (Jiang, 2010: 844).

Sanatçı güncel olayları ele alarak; kişileri, olayları, yaşamı ve doğayı sorgulamıştır. Resimlerindeki kurgu; ironiktir ve alaycıdır. Bu sayede mizahı bir anlatım aracı olarak kullanarak kişilerin yüzlerine odaklanır. Karakterlerin ifadeleri ruhsuzdur ve donuktur. Bu yüzden Fanzhi, bir düşünceyi anlatıya dönüştürürken çoğu zaman eleştirir. Eserlerinde büyük ebatlı tuvaler ile geniş yüzeylere çalışır. "Zeng'in birçok resmi ihtişamlı boyutlara ulaşır, yaklaşık 10 metre eniyle; insan vücudunun fiziksel kapa-

sitesini limitlerine ve ötesine germeyi gerektirirler. Doğrusal öğelerinin en yaygın olanlarını yaratmak için, Zeng "tersine", 'boyayı çekmek yerine itmek' şeklinde çalışır" (Shiff, 2014: 777). Bu durum sanatçının eserlerinde uyguladığı bir tekniğidir ve plastik etkisidir.

Liu Xiaodong ve Song Yige gibi Çinli sanatçıların eserleri; Fanzhi'nin eserlerindeki kurgusal bütünlüğe benzerdir. Liu Xiaodong resimlerinde; bireylerin yalnızlığına, yaşamın günlük anına, kişilerin hikâyelerine ve Çin ekonomisinin toplum yaşamındaki etkisine odaklanmaktadır. Song Yige ise yapıtlarında; geleneksel toplum yapısındaki izole edilmiş bireylerin yaşamlarına değinir. Fanzhi kişileri maskeleriyle; Yige ise balonlarıyla gizlemektedir. Fanzhi'nin eserlerindeki yapısal çözümlenmeye ulaşabilmek için; Çinli çağdaşları Yue Minjun ve Song Yige'nin eserleri de konuya dâhil edilmiştir. Bu sanatçıların ortak özellikleri; sezgisel düşünceyi, duygusal ifadeleri, insanın varlık problemlerini, gerilimi ve endişeyi irdelemeleridir.

Zeng Fanzhi'nin araştırmaya dâhil edilmesinin sebebi; resimlerinde sezgisel, psikolojik ve anlatımsal bir ifadeyle ele almasından dolayıdır. Bunun yanında, eserlerinde yaşadığı ülkenin sorunlarına değinerek bireysel söylem üzerinden evrensel bir düşünceye ulaşması; araştırma açısından önem arz etmektedir. Araştırmada, sanatçının maskeleme yönteminin ardındaki eleştiriyi ve düşünceyi çözmek amaçlanmıştır. Aynı zamanda eleştirirken düşündürmesi ve izleyiciye mesaj vermesinden dolayı sanatçının eserlerine yer verilmiştir. Sanatçının mesajı; izleyiciyi güncel konuları sorgulamaya itmesi ve izleyiciye farkındalık yaratması olabilir.

Yöntem

Bu araştırmada literatür tarama yöntemine başvurulmuştur. Konuyla ilişkili yerli ve yabancı kaynaklara yer verilmiştir. Bu kaynaklar daha çok Zeng Fanzhi hakkında yazılan yabancı dergi, kitapları ve web sayfalarını içermektedir. Ele alınan kaynaklar; sanatçının 1990'lı yıllardan itibaren yapmış olduğu maskeler ile ilişkilidir.

İlk olarak Zeng Fanzhi'nin Resimlerindeki Maskeler isimli başlığıyla ilgili araştırmaya yer verilmiştir. Bu başlık kapsamında sanatçının maske serilerindeki eserlerin çözümlenmeleri yapılmıştır. Maskelerin altında yatan gizemin ne olduğu, toplum ve bireyle nasıl bir ilişkisi olduğu tespit edilmiştir. Bu sebeple Mask Series No. 1, Hastane Serisi, Portre 08-12-6 ve Son Akşam Yemeği isimli eserler örnek olarak gösterilmiştir.

Zeng Fanzhi ve Song Yige'nin Resimleri Arasındaki Benzerlikler adlı başlıkta ise; sanatçının çağdaş ve yakın arkadaşı olan Song Yige'nin eseri incelenmiştir. Çünkü

her iki sanatçının kullanmış olduğu semboller, benzer yaklaşımlar ile ortaya çıkarılmıştır. Zeng Fanzhi'nin karakterler üzerinde uyguladığı maskeleri ile Song Yige'nin balonları toplumsal içerikli olup kişileri gizlemek için uyguladığı tespit edilmiştir. Bu başlıkta Song Yige'nin Dans Partisi ve Zeng Fanzhi'nin Mask Series No. 6 isimli eserleri örneklenilerek sanatçılar arasındaki benzerlikler açıklanmıştır.

Son olarak Toplumsal Kaygının Sembolleri: Gülen Yüzler ve Maskeler isimli başlıkta ise; Yue Minjun'un eserlerindeki gülen yüzleri ile Zeng Fanzhi'nin maskeleri karşılaştırma yapılarak, eserlerin psikolojik ve kavramsal yönleri sorgulanmıştır. Böylece bağlantılı olan felsefi yönelimler araştırılmış ve temellendirilmiştir.

Zeng Fanzhi'nin Resimlerindeki Maskeler

Zeng Fanzhi'nin maske serileri 1990'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Fanzhi'nin maske serilerine başlamasının altında ilginç gerekçeler yatmaktadır. Bu gerekçelerden birisi, Çin'in Wuhan kentinde doğup uzun bir süre bu şehirde yaşadıkdan sonra Pekin'e taşınmasıdır ve buradaki yaşamına adapte olamamasıdır.

1993'te Zeng Pekin'e yerleştiğinde yabancı bir ortamda olmak onu izole edilmiş hissettirdi. Bu devirde karşısına çıkan, toplumun her kesiminden ani bir çağdaşlaşma döneminden geçen insanın kuvvetle farkına varır oldu. Bu farkındalık onun daha önceki tablolarında görünen öznelerin büyük boş bakan gözlerinin ve iri, sakar ellerinin muhafaza edildiği ve figürler arasında daha da fazla mesafe koyarak yabancılaşma hissi yaratılan Maske (1994-2004) işlerinin yaratılmasına neden oldu. Bu işlerdeki maskeler öznenin hislerini örtbas eder ve hislerinden saptırır ve Zeng'in toplumun hızlandırılmış, sistematik gelişimini kavraması ve reddedişini ima eder. Bu işler bu dönemin derinlemesine sosyal dönüşümüne dair bir kayıt sağlamanın yanı sıra, aynı zamanda bu çağın ortak belleğine de kısa bir bakış açısı sağlar (Gagosian Gallery, 2020).

Mask Series No. 1 isimli eseri bu serilerin ilklerinden birisidir. Sonraki eserlerinde benzer görüntülerin farklı kimliklerini ele alıp yorumlamıştır. Maskeler bireyler üzerinde çift kişiliği vurgulamaktadır. Çünkü bireylerin gerçek kimlikleri maskeler ile örtülmüştür. Bu durum her karakter üzerinde gizem ve çelişki yaratmaktadır. Sanatçı kimi zaman tekli kimi zaman da ikili ve üçlü gruplar halinde kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Fanzhi'nin eserlerinin ilginç yanı; resimlerdeki karakterlerin maskeleri ile elleri arasında bir bağlantı olmasıdır. Dolayısıyla sanatçının ifade yöntemi sadece yüzlerde değil aynı

zamanda ellerde de olduğu tespit edilmiştir. Bu durumu Fanzhi, kendi ifadeleriyle şu şekilde açıklar:

Zeng Fanzhi (çevrilmiştir): Beijing'e, tuhaf bir şehre, ilk taşındığım zamandaki ruh halimi gösteriyor. Bu yeni yere taşındığım ve yeni bir hayata başladığım zaman yalnız ve şaşkın hissediyordum. Elleri insanların ikinci yüz ifadesi olarak görüyorum. İnsanların kalbindekileri ellerinden okuyabilirsiniz. Gerçek yüzleri maske ile saklı. Elleri kalplerini açığa vuruyor (Lateline (ABC), 2016).



Resim 1. Zeng Fanzhi, Mask Series No. 1, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x180 cm, 1996

Sanatçı, Mask Series No.1 isimli eserinde iki farklı bireyin kimliklerini izleyiciye şaşırtıcı bir şekilde yansıtmıştır. Kompozisyonda merkeze alınmış iki çift görünmektedir. İri eller ve zayıf deforme edilmiş vücut hatları; Egon Schiele'nin resimlerini anımsatmaktadır. Karakterlerdeki ifadeler ise ekspresyonist sanatçı Otto Dix'in eserlerinde yansıyan melankolik ve travmatik düşünce yapısına benzemektedir. Eserdeki açık sarı tonlar, hastalıklı bireylerin ruhsal yapısını çağırıştırır. Bunun yanında sık giyimli insanlar ise, resimde tezat bir görüntü oluşturmaktadır. Bu durum toplumdaki bireylerin iç tepkisi ve isyanı olarak algılanabilir. Çünkü resmin genel kurgusunda izleyiciyi şaşkına çeviren bir görüntü sahnelenmiştir. İzleyiciye karşı, tıpkı tiyatro sahnesi gibi anlık ve dramatik bir olayı yaşatmaktadır.

Öyle görünüyor ki Fanzhi, 1990'lı yıllardan itibaren

Çin'in hızlı kentleşmesiyle birlikte toplum yapısındaki bozulmalara; takım elbiseyi bir kamufraj olarak kullanan kişilerin sahtekarlıklarına eleştiride bulunmuştur. Bu ve diğer eserlerindeki yüzler; sanatçının izleyiciye dönük mesajlarını içerir. "Serideki bütün figürler yüz hatlarına yakından birleşmiş olan beyaz maskeler takar. Maskeler bununla birlikte ilginç, rahatsız edici bir güce sahiptir. Figürleri, kendi rollerinin mağdurlarıymışçasına, endişeli veya korkmuş görünürler" (ShanghART Singapore, 2020). Dolayısıyla figürlerin huzursuz edici beden diliyle birlikte, bireylerin topluma karşı açıklamalarını dile getirmiştir. Bu yüzden Mask Series No. 1 isimli eserindeki ve diğer serilerindeki figürlerin elleri ve yüzleri araştırmanın önemli bir parçasını oluşturur.



Resim 2. Zeng Fanzhi, Hastane Serisi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 179.1 x 199.4 cm, 1994.

Sanatçının 1994 yılında yapmış olduğu Hastane Serisi isimli eseri diğer serilerinden biraz farklıdır. Farklılık; karakterlerin yüzlerinde maskelerin olmamasıdır. Ancak bu durum kişilerin yüzlerini ve kimliklerini gizlemediği anlamına gelmez. Çünkü figürlerin yüzleri ve elleri ifadenin odak noktasını oluşturur. Resim; hastane ortamında gergin bir atmosfer içerisindeki endişeli figürlerin anlık görüntüsünden meydana gelmiştir. Resmin sol tarafındaki kişi tıpkı maske takmış gibi gözlüğünü takarak kimliğini gizlemiştir. Mezbaha ve hastane ortamı resimde bir bütün olarak yorumlanmıştır. Sanatçı burada muhtemelen 1992 yılında yapmış olduğu Et isimli eserine atıfta bulunarak; tüm canlılara yönelik şiddete, kıyıma ve katliama dikkat çekmiş olabilir.

Zeng'in Hastane Serisi ilk işlerindedir ve resim ile

psikoloji arasındaki karşılıklı yaklaşımını temsil eder. A&E bekleme salonu bunaltıcı banallik ve travma ile tasvir edilir: yumuşatılmış tonlar kamusal alanın bitkinliğini, tablonun üzerindeki soluk cila ise kan, hüznün, ve öğrenmeyi taklit ederken, arka plandaki değirmenciler bulanık ve uzak görünür (Saatchi Gallery, 2020).

Bu sebeple Hastane Serisi maskeler serisinden farklı gibi görünse de kavramsal yaklaşımı benzerlik gösterir. Çünkü resmin genelinde hareketli bir kompozisyon hâkim olup kişilerin kimliklerini tasvir etmek pek mümkün değildir. Bu da tıpkı maskeler gibi yüzlerde benzer görüntüler oluşturmaktadır. Mekanda bir kaos hali sezilmektedir. Sanki birbirlerinden kurtulurcasına kaçışmaktadır. Bu yüzden eserin, soğuk ve gri bir atmosfer içerisinde oluşturulduğu düşünülebilir.



Resim 3. Zeng Fanzhi, Portre 08-12-6, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151 x 105 cm, 2008.

Serinin bir başka farklı eseri Portre 08-12-6'dır. Bu eser Hastane Serisi isimli eseriyle benzerlik gösterir. Resimdeki kişinin yüzünde bir maske yoktur; ancak kişide maskelenmiş bir yüz etkisi yaratılmıştır. Bu yüzden kişiler birbirlerine benzerdir. Modern toplumdaki bireyin görüntüsünü ele alan sanatçı, eserde karşıt ve psikolojik kavramları da sorgulamaktadır.

Portre 08-12-6 (2008) kırmızı ceket, sarı tişört, bol

pantolon ve spor ayakkabı giymiş aval bir hipster'in sempatik görüntüsü -son derece insancıl bir karakter incelemesi, kişi bütünüyle psikolojik tesirlere dayanıklı sanal bir gizem olarak kalmış olsa da, genç adamın gösterişli, hatta anlaşılmasız, çehresi içsel bir yansıma izlenimini veriyor. Vücudu, normalden büyük elleri ve kafasıyla, moda-ya uygun kıyafetiyle keskin bir zıtlık sunuyor. Zeng, karakterin son moda saç kesiminden yukarı dikine yağlı boya yayıyor ve başka yerlerde, boyanın tuvalden aşağı damlamasına izin veriyor, sınırları kıran şeritler bireyin adeta anlık kişisel yapılaşması için bir benzetme (Galligan, 2009: 168,170).

Eserde, bireylerin hızla adapte olunmaya çalışılan bir şehir hayatına zorlandığı açıkça görülmektedir. Değişim karşısında bir hipsterin izleyiciye karşı kabullenişini aktarılmıştır. Bu nedenle resimde bilinçli olarak zıtlıklar oluşturulmuştur. Sanatçının hemen hemen her resminde olduğu gibi bu resimde de ellerin iri ve kaba bir formda oluşturulması; yüzdeki çaresizliğe bir örnektir.



Resim 4. Zeng Fanzhi, Son Akşam Yemeği, Tuval Üzerine Yağlıboya, 220 x 395 cm, 2001.

Zeng Fanzhi'nin bir başka önemli eseri Son Akşam Yemeği'dir. Bu eser sanat tarihinde Leonardo da Vinci, Domenico Ghirlandaio, Tintoretto, Dieric Bouts ve James Ensor gibi birçok sanatçı tarafından resmedilmiştir. Leonardo'nun Son Akşam Yemeği'nde; İsa Peygamber'in havarileriyle birlikte tutuklanmasından önceki durum ifade edilmiştir. Aynı zamanda Yahuda'nın İsa'ya ihanetinden dolayı eserde, dramatik bir kurgulama oluşturulmuştur. "Fanzhi'nin versiyonunda ise havarilerin yerini kırmızı kravatlı genç komünistler alıyor. İsa Peygamber'e ihanet eden Yahuda'nın bu tavır, 'Batılı tarzdaki sarı kravat'la ifade ediliyor. Resim, Batılı kapitalizme ve Komünist Parti'nin Çin'in geleneksel yapısına ihanetine gönderme yapıyor" (Diken Dergisi, 2019). Leonardo'nun eserine atıfta bulunan Fanzhi, konuyu güncel sanatta Çin'in toplum ya-

pısına uyarlayarak bir eleştiride bulunmuştur. Maskelenmiş yüzler; Fanzhi'nin diğer eserlerinde olduğu gibi gizil bir duruma işaret etmiştir (Yuhada gizlenmiştir). Çünkü maskeleri takan kişilerin kimlikleri ve karakterleri seçilememektedir. Ancak Yahuda, Leonardo'nun resminden farklı olarak, sembolik bir anlamda ele alınmıştır. Resmin kompozisyonunda dikkat çeken bir diğer ayrıntı; karpuzdur. Resimdeki karpuzlar olayın ciddiyetini bozmuş olup Çin'in kültürel değerlerini maddi boyutta eleştirmiştir. Dolayısıyla Fanzhi, Son Akşam Yemeği isimli eseriyle; hem plastik anlamda hem de kurgusal bağlamda yenilik getirdiği iddia edilebilir.

Zeng Fanzhi ve Song Yige'nin Resimleri Arasındaki Benzerlikler

Zeng Fanzhi'nin maske serileri ile Song Yige'nin balon serileri arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Her iki sanatçının konuya yaklaşım biçimleri ve ifade dilleri eleştiri üzerine gelişmiştir. Song Yige, Zeng Fanzhi'den farklı olarak; Çin toplumunun geleneksel yapısını bugünün görsel perspektifiyle sorgulamaktadır. Sanatçı geçmiş yaşamın kültürel değerlerini, günümüzün gri ve puslu metropol şehirleri içerisinde bir sentezleme yapar. Dolayısıyla uyumsuz iki farklı atmosfer ortaya çıkmaktadır. Eserlerinde geçmişe bir özlem ve aidiyet duygusu yoğun bir şekilde ifade edilmiştir. Bu bakımdan Yige'nin eserlerindeki balonlar, bir metafora dönüşmüştür. Renkli balonlar izleyiciyi, geçmiş yaşamın birlikteliğine ve samimiyetine götürmektedir. Götürürken de, iki farklı atmosferin zıtlığı karşısında, düşündürmektedir.



Resim 5. Song Yige, Dans Partisi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203 x 180 cm, 2005

Sanatçının Dans Partisi isimli eseri bu düşünce ile yapılmıştır. Eserde görüldüğü üzere dans eden karakterler yoktur; geçmiş ve modern dünyanın arasında kalan bireylerin çaresizliği vurgulanmıştır. Karakterlerin yüzlerindeki şaşkınlık ve korku anı, balonlar ile gizlenmiştir. Bu durumu kişilerin beden dilinden okumak mümkündür. Birbirlerine sıkı sıkıya kenetlenmiş ve bağılıklarını ortaya koymuşlardır. Resimde karanlık ve puslu bir atmosfer yaratılmıştır. İzleyiciyi, izole edilmiş ve melankolik bir yaşamın varlığına dikkat çekerek bir karşılaştırma durumuna sevk etmiştir. Dolayısıyla sanatçı izleyiciye karşı hem eleştirisini göstermek hem de bir bilinç yaratmak istemiştir.



Resim 6. Zeng Fanzhi, Mask Series No. 6, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 360 cm, 1996.

Fanzhi'nin Mask Series No. 6 isimli eserinde; tek bir noktaya odaklanan kişilerin rahatsız edici bakışları dikkati çekmektedir. Bunun yanında görüntüdeki kişilerin izleyiciyi sorgulayıcı ve endişe verici durumları; yabancılaşan bir toplum yapısına işaret eder. Arka plandaki net sarı renk ve yüzlerdeki beyaz maskeler zıt bir alan oluşturmuştur. Bedenlerin ifadesel duruşları grotesk bir sahne oluşturmuştur. Bu yüzden izleyici bir tiyatro sahnesinde gibi olayın içerisine dâhil olabilmektedir. Dolayısıyla maskeler güldürürken düşündürmüştür. Modern ve iyi giyimli insanların ardında yatan çift karakterli kişi profiline eleştiride bulunmuştur. Aynı zamanda Fanzhi eserinde modernizmin yol açtığı izole edilmiş birey yapısına ve günlük yaşamdaki istikrarsızlığa da vurgu yapmıştır. Öyle görünüyor ki Fanzhi'nin eserlerine bakıldığında; Çin toplumunun güncel yapısı tüm açıklığı ile ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında eserlerindeki kavramsal yaklaşım sürekli bir değişim içerisindedir. "Zeng'in işleri sürekli değişen sanatsal dürtülerin, insan doğasının derin ve detaylı düşüncelerle kaynağı ve indirgendığı, herhangi belirli bir zamanın veya coğrafyanın üstesinden gelen bir damıtma olan, kimyasal bir birleşim olarak görülebilir" (Gagosian

Gallery, 2017). Bu yüzden eserleri belirli bir anın fotoğrafik yansıması gibi algılanabilir. Bu durum Song Yige'nin figürleriyle ortak bir nokta olduğu iddia edilebilir. Sanki figürlerin haberleri yokmuşçasına şaşkın ve kayıtsızdır. Resimdeki kişiler çaresizce duruma kabullenilmiş bir toplumun figüranları gibidir. Kendilerinden ne istenirse yapacakları kimseler olarak resmedilmişlerdir.

Toplumsal Kaygının Sembolleri: Gülen Yüzler ve Maskeler

Sanatın tarihsel sürecinde birçok ifade ve eleştiri yöntemleri kullanılmıştır. Çağdaş sanatta en çok tercih edilen yöntemlerden birisi de sembollerdir. Çağdaş sanat toplumsal eleştiri, kavram ve ifade üzerine gelişim gösterir. Bu yüzden eserlerin birçoğunda sembolik nesnelere kullanıldığı görülür. Yue Minjun, Zeng Fanzhi ve Song Yige'nin eserleri bu kapsamda değerlendirilebilir. Çağdaş sanatçı Yue Minjun'un heykel, suluboya, resim ve baskı çalışmalarında; tekrar eden gülen yüzler yansıtılmıştır. Minjun'un eserlerindeki gülen yüzler, karakterlerin birer maskesi durumundadır. Yue Minjun'un eserlerindeki tema; Çin'in tarihi üzerine kurulmuştur. Çoğu eserinde tarihin gerçek olaylarını yeniden ele alıp kurgular ve yorumlar.

Sanatçı eserini, geçmişten beri süregelen savaşların, katliamların anlamsızlığını, yitirilen akli, yine geçmişte yaşanan savaş betimlemeleriyle bir bağ kurarak ortaya koymuştur. 1989'da gerçekleşen Tiananmen olayları da bunlardan farksızdır. Tarihteki yanlış ve merhamet eksikliklerini yeniden kendine özgü bir şekilde ele almıştır. Tüm bunlar insanlık için utanç verici durumlardır. Sanatçı tüm bunların yanında, üslubuyla Çin hükümetine de alaycı bir dille gönderme yapmaktadır (Cançat, 2015: 71).

Sanatçının tarihi olayları yeniden ele alıp alaycı bir şekilde kurgulaması; tezat bir durum yaratmaktadır. Bu durum olaylar karşısında izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya itmektir. Böylece izleyicinin, kendi tarihi hakkında yeniden düşünüp bir karşılaştırmaya girmesi umulmaktadır.



Resim 7. Yue Minjun, Your Smile Is A Sunny Day, Kâğıt Üzerine Litografi Baskı, 88.9 x 109 cm, 1996.

Minjun'un Your Smile Is A Sunny Day isimli eseri; tıpkı Francisco de Goya'nın The Colossus'u ile benzerlikler görmektedir. Her ikisinde de dev insansı karakterler geniş bir ovanın etrafında yer almaktadır. Minjun'un eserindeki figür alaycı gerçekçi bir durum ortaya koyar. Figür sempatik, mutlu ve eğlenceli bir gülüş sergilese de resmin izleyiciye uyandırdığı duygu oldukça güçlüdür. Sempatik gülüşün altında; huzursuz, gergin ve tedirgin olan bireylerin toplumsal sorunları sezilmektedir. Rahatsız eden gülümsemeye birlikte trajikomik bir ifade oluşturulmuştur. Ancak eserin özünü kavrayabilmek için eserdeki düşünce ve kavramlar önemlidir. "Trajik olanın özünü ilgili öğeleri bulabilmek için, dramatik olay düşünce ile çeşitlendirilmelidir. Trajik olan, başka çağlardan, başka uluslardan ve başka sanatlardan, tarih olaylarından ve belki doğadan da çekip çıkarılmalıdır, onun öz öğelerinin kavranabilmesi için" (Geiger, 1985: 134). Dolayısıyla eserdeki doğa ve insan karşılaştırması birbirlerinden farklıdır; eserin çözümlemesi aşamasında ikisi de ayrı tutulmalıdır. Zeng Fanzhi'nin eserine de benzer çözümleme ile yaklaşılmalıdır. Bu kapsamda her iki sanatçının eserlerindeki figürler ile mekânın atmosferi birbirlerinden bağımsızdır.



Resim 8. Zeng Fanzhi, Mask Series 99 No. A, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 70 cm, 1999.

Zeng Fanzhi, Mask Series 99 No.A isimli eserinde iki farklı kişiliği ele alır. Resimdeki karakterin yüzündeki maske ile Yue Minjun'un gülen yüzlerinde gerçek kişilikler gizlenmiştir. Bu durum resimdeki tabloda yoğun bir şekilde işlenmiştir. Maske takılmış bir yüz, iri ve korku dolu gözler, endişeli ve gergin vücut yapısı resimde öne çıkan görsellerdir. Bu yüzden tablodaki kişi ile resme

bakan kişinin beden dilleri farklıdır; ancak gerçekte aynı kişilerdir. Arkası dönük olan kişinin rahat duruşu ile tablodaki kişinin rahatsız tavırları tezatlık oluşturmaktadır. Sanatçı tarafından bilinçli olarak yapılan bu durum; modern çağın bireyler üzerindeki değişimini ifade etmek için kurgulandığı iddia edilebilir.

Zeng Fanzhi ile Yue Minjun'un eser çözümlemelerinden anlaşıldığı üzere; eserlerinde Kierkegaard'ın varoluşçu felsefesi öne çıkmaktadır. Çünkü sanatçıların ortak söylemi; bireyin toplumdaki varlık problemidir. Varoluşçuluğun bireyi; modern uygarlığın ise kitleleri ele alan yapısı birbirlerinden farklıdır.

20. yüzyıl insanının ve modern uygarlığın kitleye endeksli yapısı bireyselliği ön planda tutan varoluşçu felsefe ile tezat oluşturmaktadır. Kitlenin insanı uyuttuğunu, onu varoluşsal süreçten yoksun bırakıp bireyselliğini ortadan kaldırdığını söyler. İnsan varoluşunu gerçekleştirmek istiyorsa herkesten ve her şeyden kendini üstün kılmalı, kitlenin araçlarıyla yoğrulmamalıdır (Aydemir, 2004: 15).

Sanatçıların eserlerindeki yaklaşımların bu açıklamayla benzer doğrultuda olduğu anlaşılmıştır. Öyle ki eserlerde; farklı semboller kullanılarak yüzleri gizli tutulmuş veya gülen figürlerin tekrarları yapılmıştır. Her iki sanatçı; insanın insana yapmış olduğu zalimliğın, hesaplaşmanın, iyi ve kötü tüm durumların merkezine bireyi koyarak bu durumu desteklemiştir. Sanatçıların ifadesi kitleler üzerine gelişim gösterse de, resimdeki karakterlerin kurgusal yapısı itibarıyla, bireysel söylemler doğrultusunda eserler verdiği anlaşılmıştır.

SONUÇ

Zeng Fanzhi'nin eserlerindeki kavramsal ve eleştirel yaklaşımların; karakterlerin el ve yüzlerinde odaklandığı tespit edilmiştir. Bu yüzden araştırma kapsamında Fanzhi'nin 1990'lı yıllardan itibaren yapmış olduğu çalışmalar seçilmiş ve analizleri yapılmıştır. Sanatçı bu tarihlerde maskeler üzerinde yoğunlaşmıştır. Onun eserlerindeki maskeler, figürler üzerinde teatral bir oluşum gerçekleştirmiştir. Bu da karakterlerin yüzlerinde alaycı, abartılı ve duygusal bir ifade oluşturduğu görülmüştür.

Araştırmada tespit edilen bir diğer unsur; eserlerinde geçmiş ve günümüz arasında bağlantı kurup eleştirmesidir. Çin Hükümetin yanlış politikasını ve bireyler üzerindeki değişimi gözlemleyip eleştiren Fanzhi, Son Akşam Yemeği isimli eserinde bu durumu iyi bir şekilde açıklamıştır. Hem karakterleri maskeler ile gizleyerek hem de masada karpuzlar ile resmederek, izleyiciye sübliminal bir mesaj vermiştir. Bu durum gösteriyor ki, sanatçı eserlerinde sembolik unsurları kullanarak eleştirisini yapmak-

tadır. Fanzhi 2000'li yıllardan itibaren resimlerindeki maskeleri karakterlerin yüzü ile birleştirmiştir. Karakterlerde takılan bir maske yerine maskeleşmiş yüzler ortaya çıkmıştır. Ancak yine de yüzlerde aynı tiplmelerin varlığı sezilmektedir. 2008 yılında yapmış olduğu Portre 08-12-6 isimli eseri bir örnek olarak gösterilebilir.

Fanzhi'nin çağdaşı Song Yige ile eserleri arasında önemli benzerlikler dikkati çekmiştir. Fanzhi sembol olarak maskeyi; Yige ise balonları tercih etmiştir. Yaşadıkları ülkelerin bireyler üzerindeki yaptırımları, değişim ve dönüşümleri her ikisinin ortak noktası olduğu fark edilmiştir. Öyle ki çağdaşları olan Yue Minjun ve Liu Xiaodong; eserlerinde benzer sembolleri kullanılmıştır. Bu sanatçılardan Yue Minjun'un resimlerindeki karakterler kahkaha atarak ifadelendirilmiştir. Tıpkı Fanzhi gibi Minjun da tarihsel olayları güncel taşıyarak izleyiciye farkındalık yaratmak istemiştir. Francisco Goya'nın 3 Mayıs 1808 isimli eserini yeniden yorumlayarak İnfaz isimli eserini yapmıştır. Bu yüzden her iki sanatçının metotları farklı da olsa konuya yaklaşım biçimleri ve eleştirileri; modernizm, Çin Hükümeti, siyaset ve psikolojik yaptırımlar üzerine gelişim gösterdiği anlaşılabilir.

Araştırmada çağdaş sanatçı Zeng Fanzhi'nin halkına karşı duyarlı olup eserlerine dâhil etmesi; aynı zamanda eleştirilerini güçlü bir şekilde ortaya koyması bir izleyici olarak önemli bulunmuştur. Bu nedenle Zeng Fanzhi'nin çağdaşları ile birlikte karşılaştırma yapılmış; benzer ve farklı yönleri ortaya konulmuştur. Sonuç olarak araştırmaya dâhil edilen sanatçıların da Zeng Fanzhi gibi eserlerinde halkına karşı aynı hassasiyeti gösterdiği tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Aydemir, B. (2004). Egzistansiyalist (Varoluşçu) Tiyatro. Sanat Dergisi. Cilt 0 (5), 15.

Cançat, A., K. (2015). Güncel Çin Sanat Ortamı; "Cynical Realizm". Sanat ve Tasarım Dergisi, Aralık, (16), 71.

Galligan, G. (2009). Zeng Fanzhi. Art in America, 97(9), 168.

Geiger, M. (1985). Estetik Anlayış. (Çev. T. Mengüşoğlu). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Jiang, Y. (2010). "Chinese Contemporary Art Market: Challenges and Opportunities". NAAAS & Affiliates Conference Monographs, 844.

Luke, B. (2012). Big pictures make little impact. November 27. Evening Standard, 36.

Shiff, R. (2014). "Ingemination. Art History", 37(4), 777. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12114>

İNTERNET KAYNAKÇASI

Diken Dergisi. (2019). Zeng Fanji - Last Supper. Erişim adresi: <http://www.diken.com.tr/zeng-fanji-last-supper/>

Gagosian Gallery. (2020). Zeng Fanzhi. Erişim adresi: <https://gagosian.com/artists/zeng-fanzhi/>

Gagosian Gallery. (2017). Zeng Fanzhi: The Early Years. Erişim adresi: <https://gagosian.com/quarterly/2017/09/01/zeng-fanzhi-early-years/>

Saatchi Gallery. 2020. Zeng Fanzhi. Erişim adresi: https://www.saatchigallery.com/artists/zeng_fanzhi_china_art.htm

ShanghART Singapore. (2020). Zeng Fanzhi. Erişim adresi: <https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/artists/name/zengfanzhi>

Lateline (ABC). (2016). The Superstar Of Chinese Contemporary Art Charting His Country's Social And Political Changes. Erişim tarihi: <https://www.abc.net.au/lateline/the-superstar-of-chinese-contemporary-art-charting/7941068>

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Resim 1. Mask Series No. 1, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x180 cm, 1996.

Erişim: 24.02.2020. <https://www.phillips.com/detail/zeng-fanzhi/HK010319/6>

Resim 2. Hastane Serisi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 179.1 x 199.4 cm, 1994.

Erişim: 24.02.2020.

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/zeng_fanzhi_hospital_china_art.htm

Resim 3. Zeng Fanzhi, Portre 08-12-6, Tuval Üzerine Yağlıboya, 151 x 105 cm, 2008.

Erişim: 25.02.2020. <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/zeng-fanzhi-60363/>

Resim 4. Zeng Fanzhi, Son Akşam Yemeği, Tuval Üzerine Yağlıboya, 220 x 395 cm, 2001.

Erişim: 25.02.2020.

<https://edition.cnn.com/2013/10/06/business/record-asian-art/index.html>

Resim 5. Song Yige, Dans Partisi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 203x180 cm, 2005.

Erişim: 25.02.2020. <http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/SongYige>

Resim 6. Zeng Fanzhi, Mask Series No. 6, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 360 cm, 1996.

Erişim: 26.02.2020.

http://www.randian-online.com/np_review/re-discovering-zeng-fanzhi-in-paris/

Resim 7. Yue Minjun, Your Smile Is A Sunny Day, Kağıt Üzerine Litografi Baskı, 88.9 x 109 cm, 1996.

Erişim: 26.02.2020.

<https://publicdelivery.org/yue-minjun-self-portraits/>

Resim 8. Zeng Fanzhi, Mask Series 99 No.A, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 70 cm, 1999.

Erişim: 28.02.2020.

https://www.shanghartgallery.com/galleryimage/image/1177_hugex1.jpg

TARTIŞMALI BİR YAPI OLARAK BOLAYIR MERKEZ TABYASI BOLAYIR CENTRAL BASTION AS A CONTROVERSIAL FORTIFICATION

Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ

Adnan Menderes Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
oulku@adu.edu.tr
Orcid ID: <http://orcid.org/0000-0002-2527-3756>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Ülkü, O. (2020). Tartışmalı Bir Yapı Olarak Bolayır Merkez Tabyası. Sanat Dergisi, (35), 175-188.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Bugün kesin olmayan ve yanlış bir değerlendirmeye resmi makamların (Kaymakamlık, Askeriye ve Belediye) Çimpe Kalesi diye adlandırıp Gelibolu'nun fethi yıl dönümlerinde törenler düzenlediği Bolayır Merkez Tabyası, 1853-1855 Osmanlı-Rus Harbi öncesinde Anadolu'nun farklı yerlerinde İngiliz-Fransız işbirliği ve desteği ile yapılan Tabyalı Tahkimat örneklerinden birisidir. Gelibolu Yarımadası'nın en dar yerinde, Bolayır beldesinin, güneybatı tepesi üzerine yapılan tabya, üç tabyadan oluşan (Bolayır Ay Tabya ve Yıldız Tabya) Bolayır İstihkâm Hattının da merkezini oluşturmaktadır. Başlangıçta toprak tabya formunda, derin bir hendek ve siperliklerden oluşan yapı, 93 (1877-1878) Osmanlı-Rus Harbi sırasında yenilenmiş, 1885-1896 yılında bugünkü şekliyle yeniden inşa edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Çimpe Kalesi, Bolayır, Merkez, Tabya, Gelibolu Yarımadası

Abstract

While today it is named Çimpe Kalesi by Public Authorities (District Governorship, Military, Municipality) with an uncertain and false evaluation, and celebrate during the conquest of Gallipoli anniversaries, Bolayır Merkez Tabyası (Bolayır Central Bastion) is one of the Entrenchment with Bastions built with the cooperation and support of British-French in different parts of Anatolia before 1853-1855 Ottoman-Russian War. Built in the narrowest site of Gallipoli Peninsula on a hill south west of Bolayır county, is the center of Bolayır Istihkam Hattı (Bolayır Fortification Line) that consists of three bastions (Bolayır Ay Tabya and Yıldız Tabya). The structure that consisted of deep trenches and shieldings in the form of soil bastion at first, was re-built during 93 War (1877-1878) Ottoman-Russian War to its form today.

Key words: Çimpe Castle, Bolayır, Central Bastion, Gallipoli Peninsula

GİRİŞ

Tabya; kelimesi: istilahi anlamda; donatmak, yığmak, hazırlık yapmak, asker yığmak anlamlarında ve Arapça "Tabiye" kelimesinden türemiştir (Arseven 1993:1895. Pakalın 1993:371, Çam 1993:16, Ali Seydi, 1330:236, Sarı 1972:915) "Tabya"; Müstakil olan, bir istihkâm siperinden dışarıya doğru taşan topçu yerine sahip, "Ok Tabya, "Yay Tabya" ve "Yarım Tabya" gibi değişik biçimlerde inşa edilen savunma yapıları demektir. Tabyalı tahkimatlarda ve kalelerde topun konulduğu yer, savaşta düşmana karşı savunma yapmak için askerlerin toplandığı metris ve top siperlikleri, silahlarla güçlendirilmiş istihkâm savunma yapılarına denilmektedir (Kadri 1943:376. Sami 2005:857. Devellioğlu 2001:1001. Türk Dil Kurumu, 1998:210. Sözen-Tanyeli 1994:228. Doğan 1994:738. Genel Kurmay Başkanlığı 2001:153. Von Klevich 1928:7-10. Berkol 1927:110. Fuat 1928:181). Genel olarak tabyalı tahkimat yapıları; iç kısımlarında belirli sayıda askeri kuvvetin barındırılması, koruganları, bonetleri, (Saraç 1997:167) ve bu birimlerin arkasında bulunan açık top mevzileri ile avcı siperlerinin çevresini boydan boya dolanan hendekle bir bütün olarak inşa edilmektedir. Tabyaların içindeki diğer koruma birimleri, cephanelikleri, toplanma ve eğitim yerleri, nizamiye ve hazır kıta yerleri, bölük, tabur binaları, mescidi, temizlik hücreleri ile bir bütün oluşturacak formda düzenlenmektedirler. Tabyalı Tahkimatlar; kendi kendilerine yeterlilik sağlayan, herhangi bir kuşatmada dahi uzun bir süre direnebilen, hâkim noktalara yapılmış, çevreyi gözetleme olanakları olan, her yöne karşı savunulabilen, taş, kagir veya betondan inşa edilmiş kapalı mevzilere verilen genel isimlendirmeye denilmektedir (Ülkü 2006:32. 2007:249. Genel Kurmay Başkanlığı 1973:176. Büyük Larousse Ansiklopedisi 1986:11132. Keagan 1995:23-29). Tabyalı Tahkimatlar bu özellikleriyle diğer savunma yapıları kalelerden çok daha farklıdır. Kaleler; kale komutanı ve askerlerle birlikte şehir halkının da beraber yaşadığı yerlerdir (Sevigen 1959:2-3). Tabyalı Tahkimatlar ise; yerleşim yerlerinden uzakta önemli stratejik tepeler üzerine kurulmuş, uzaktan fark edilmemeleri için arka cephele kısmen toprağa gömülü savunma yapılarıdır. Bu yönüyle diğer askeri yapılardan farklılık gösteren tabyalı tahkimatlar, Düşman saldırılarına doğrudan karşı koyacak biçimde inşa edildikleri için, bu özellikleriyle de diğer askeri kışla yapılarından yine farklıdır (Calasewitz 1973:179. Keagan 1995:52).

Çimpe Kalesi

Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş aşamasından sonraki dönemde gelişip yayılmasında önemli bir dönüm

noktası olan Rumeli'ye geçişin sembolü olarak tarih içerisinde özel bir yeri bulunan yapı, yeri ve varlığı ile tartışmalı bir durum sergilemektedir. Bizans İmparatoru Kantakuzenos (VI. İoannes) tarafından 1353 yılında Dimetoka'da Sırp ve Bulgarlara karşı yapılan yardıma karşılık Orhan Bey'in oğlu Gazi Süleyman Paşa'ya verildiği tarihi kaynaklarda belirtilen Çimpe Kalesi farklı şekillerde de adlandırılmaktadır. Osmanlı Tapu Tahrir Defterlerinde "Cinbi", Osmanlı tarih kaynaklarında "Cibni, Cimni, Cimbi, Cimbi, Cimbeni, Cinbi, Çin hisarı, Çimnik, Çimlenlik ve Çimenlik" şeklinde vurgulanmaktadır (Başbakanlık Osmanlı Arşivleri Numara 12, s. 3, Numara75 s.190b, 262b, 265b, 273-276. Numara 79, 95-98). Batılı kaynaklarda ise Tzympe, Tsympe olarak yer almaktadır (Aktepe 1993:317-318. Aktepe 1950:286-290) Osmanlıların Rumeli topraklarında ve Gelibolu Yarımadası'nda sahip oldukları ilk kale olarak bilinen Çimpe Kalesi'nin yeri kesin olarak henüz tespit edilememiştir. Çimpe Kalesi'nin yerinin tespiti için yapılan bazı araştırmalarda Gelibolu'nun güneyinde Nağara burnu karşısındaki Sestos harabeleri civarında olduğu ileri sürülmüştür (Dukas 1956:17-23. Ostrogorsky 2011:487. Aktepe 1950:291-302) (şekil 1). Araştırmaların bir kısmında ise Bolayır'ın kuzeyinde, bugünkü Doğanarslan Çiftliği ile Kavak deresi civarında Kazanağzı mevkinde ve Marmara Denizi'nin Rumeli sahilinde, MÖ IV. yüzyıl başlarında yaşayan Lysimakhos tarafından yaptırılan kale kalıntıları civarında bulunduğu belirtilmektedir Çimpe Kalesi'nin yeri için farklı görüşler de vardır (Öden 2010:939-948). XV. yy. ve XVI. yy. Osmanlı Tahrir Defter kayıtlarında Gelibolu kazasına bağlı bir nahiye olarak kaydedilen Çimpe Kalesi'nin Gelibolu Yarımadası'nda yer aldığı görüşü ağır basmaktadır. Osmanlı Döneminde Umurbeylü adıyla da anılan Çimpe Kalesi mevkinin Bolayır'da günümüzde Çimpe Kalesi olarak gösterilen yerle bir ilgisi bulunmamaktadır (Sezgin 1998:155). Asıl Çimpe kalesi'nin bu yerden dört kilometre ileride, deniz kıyısında, Namaztepe mevkinde yer aldığı üzerinde durulmaktadır. Namaztepe; Gazi Süleyman Paşa ile komutasındaki arkadaşlarının Lapseki ile Çardak arasında ki bir noktadan sallarla geçerek Rumeli yakasında ilk ayak bastıkları alan olarak kabul edilmektedir. Gazi Süleyman paşa ve arkadaşlarının karaya ilk çıktıkları ve şükür namazı kıldıkları yer olduğu için mevkiye Namaztepe denilmektedir (Emecen, 1996:1-5.). Araştırmacıların bir kısmı ise aslında ilk fethedilen Çimpe Kalesi'nin Eceabat taraflarında aranması gerektiğini belirtmişlerdir (Jorga 2012:190-192. Ostrogorsky 2011:487. Dukas 1956:17 - 23. Uyar - Erickson 2014:565. Öden 2010:940). Gelibolu'nun fethedilmesinde önemli bir rolü

olan Çimpe Kalesi, Osmanlı Devleti için bu bölgedeki ilk askeri üs olması bakımından da önemlidir. Çimpe Kalesinin Osmanlılara bırakılması ise Bizans kaynaklarında farklı anlatılmaktadır (Dirimtekin 1973:577. Sarıdikmen 2019:381. Emecen 1996:1-5. Hammer 1991:19-21). Bizans'ın kendi içindeki taht kavgalarının yanı sıra Sırp ve Bulgarlar ile olan mücadeleleri nedeniyle Osmanlı askerleri sık sık Rumeli topraklarına geçmişlerdir. Kaynaklarda; İmparator Kantakuzenos, Çimpe Kalesi'ni Bizans Devletine iade etmesi ve içindeki Türk askerlerini geri çekmesi için Orhan Bey'e 10.000 altın ödemeyi ettiği teklif tartışılırken Trakya'da meydana gelen şiddetli deprem sonucu Gelibolu ve çevresinde çok büyük yıkımlar olmuştur. Gazi Süleyman Paşa; bu durumdan faydalanarak beraberindeki birliklerle yeniden yarımada geçerek bölgeyi kesin ve tamamen Türk yerleşimine açmıştır. Deprem nedeniyle çok sayıda can kaybına uğramış Gelibolu halkından sağ kalanlar ise Türklerin saldırısından korktukları için kenti terk ederek Tekirdağ tarafına çekilmişlerdir. Gazi Süleyman Paşa; Anadolu'nun çeşitli yerlerinden kalabalık grupları Gelibolu'ya getirtmiş, yıkılan binalar ve surları yeniden inşa ettirmiş ve Gelibolu'ya kesin olarak Türk yerleşimini gerçekleştirmiştir (Uzunçarşılı 2011:137. Jorga 2012:191. Zachariadou 2005:346, 349, 377, 382. Gibbons 1998:84). Günümüzde Gelibolu Belediye Başkanlığı ve Kaymakamlığı tarafından Çimpe Kalesi diye adlandırılıp, her yıl Gelibolu'nun fetih yılı dönümünün kutlandığı yer olan (Resim 1). Bolayır Merkez Tabyası; ilk olarak 1853-1855 Osmanlı-Rus Savaşı (Kırım Savaşı) öncesinde 1848 yılında İngiltere ve Fransa'nın Rus saldırılarına karşı Osmanlı sınır topraklarında yaptırılmaya başlanan çok sayıda toprak ve kagir mevzi-tabya örneklerinden birisidir (Ülkü 2007:258. Acioğlu 2016:5). 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi sırasında daha önce yaptırılan Tabyalı Tahkimatların yeniden elden geçirilmesi ve alelacele tahkim edilmesinden sonra gerekli verim alınamamıştır. 1885 yılında Sırp-Bulgar Savaşında Bulgarların güçlü çıkmasından sonra, Bulgar tehlikesi baş göstermiştir. Rus İmparatorluğu'nun desteğinde güçlü bir Bulgar Devleti'nin Osmanlı Devleti sınırları için yeni bir tehdit oluşturacağından endişe eden Sultan II. Abdülhamit 1885 yılından itibaren doğuda Ruslara, batıda hem Rus hem de Bulgar tehdidine karşı önlem almak amacıyla, eski tabyalı tahkimatların yenilenmesi ve gerekli olan yerlere yenilerinin yapılması programı çerçevesinde geniş kapsamlı bir inşaat faaliyeti başlatmıştır (Çağan 1993:199 Karakoyunlu 1971:14-16. Türkmen 1995:483). Bolayır Merkez Tabyası'da bu program çerçevesinde kagir malzemeyle yeniden inşa edilmiştir. Çanakkale Savaşları sırasında bu böl-

gede görev alan İngiliz askerleri arasında bulunan şair ve yazar subaylardan birisi Bolayır Merkez Tabyası'nı görmüş ve hatıralarında anlatmıştır (Güllübağ 2016:17). Gelibolu ve Keşan-Koru Dağları arasında Saroz Körfezine hâkim ve paralel uzanan tepe sırasının orta bölümünü oluşturan Bolayır yükselteleri üzerine kurulan tabya (Resim 2) sahasının güneybatısında, ana girişin önünde bulunan, cephanelik binasına ait ve Gelibolu Mevlevihane'sinde sergilenen kitabe; H.1303-M.1885 tarihi ve Sultan Abdülhamit II tarafından yenilediği ibaresi bulunmaktadır (Resim-3). Bolayır Merkez Tabya; "Yay Tabya" formunda düzenlenmiş, arka cephesi boyunca uzanan, uç kısmında iki ve orta bölümünde karşılıklı yerleştirilmiş yirmişer basamaklı birer merdivenle inilen derin ve genişçe bir hendekle kuşatılmıştır (Şekil 1). Üç bölümden hendeğe inişi sağlayan karşılıklı 2.16m. genişliğinde, yirmişer basamaklı merdivenlerin ortasında 4.00m. genişlik, 0.85m derinlikte ve yüksek yarım daire kemerli birer niş açılmıştır (Resim 4, 5). Her üç bölümün merdivenlerinin altında 3.00m x 3.50m. genişliğinde birer oda vardır. Bugün büyük bir bölümü ayakta olan tabyanın; on dört boneti, ikisi uç bölümlerde diğeri ortada olmak üzere üç pusu odası ile bonetler arasında bulunan on bir adet topçu mevzi ve karargâh binasından oluşmaktadır (Resim 6). Tabyanın kuzeydoğu ucunda bulunan pusu odasına, 35.00m. uzunluk ve 1.53m genişlikte üzeri beşik tonozla örtülü uzun bir koridor ile geçilmektedir (Resim 7). Pusu odası ile koridorun birleştiği yerde karşılıklı duran 1.75m. ölçülerindeki küçük girintili birimden sonra 6.25m x 3.55m. genişliğindeki dikdörtgen planlı pusu odası gelmektedir (Resim 8, 9) Ortasında kalın, dikdörtgen destek ayağı bulunan Pusu odasının; hendeğe bakan doğu ve batı duvarlarında altışar, kuzey duvarında ise dört tane 0.50m x 0.55m. ölçülerinde mazgal pencere açılmıştır (Resim 10, 11). Orta bölümde ve doğu ucunda bulunan diğer iki pusu odası da aynı ölçekte ve formda düzenlenmişlerdir. Tabyanın ortasındaki pusu odasının ortasında 2.15m.x 1.40m. kalınlığında büyükçe bir ayak vardır (Resim 12) Bu bölümde; on tane doğu, on tane batı ve iki tane de kuzey duvarında olmak üzere yirmi iki adet mazgal pencere vardır. Kuzeybatı ucundaki pusu odasının üst örtüsünün çökmesi ve tahrip olması nedeniyle, koridorun pusu odasına birleşen bölümü örülerek odaya dönüştürülmüştür. Pusu odaları, yapılış amaçlarına uygun, biçimde tabyanın bütün hendeğini ve girişini kontrol altında tutacak biçimde yerleştirilip, mazgallı siperliklerle donatılmışlardır. Pusu odalarının aralarına yerleştirilen bonetler ortalama 6.40m x 8.50m. genişliğinde, dikdörtgen planlı olup üzerleri beşik tonozlarla örtülüdür (Resim 13)

Bonetlerin girişlerinde 2.25m ile 175m arasında değişen koridor geçişleri bulunmaktadır. Bonetlere ve pusu odalarına açılan kapılar basık kemerli formda 1.10m. ile 1.21m. arasında değişen ebatlardadır (Resim 14). Tabyanın pusu odaları ve bonetlerinin duvarlarında birbirleri ile bağlantılı olarak açılan havalandırma delikleri, yapının üst kısmındaki bacalara ulaşarak yapının havalandırmasını sağlamaktadır. Tabyanın karagah binası; dikdörtgen planlı iki büyük oda, ince bir koridor ve köşelerdeki birer nöbetçi odasından oluşmaktadır. İki köşede bulunan nöbetçi odalarının üzeri düz tavan, koridor ve diğer iki büyük odanın üzeri beşik tonozla örtülmüştür. Ağırlıklı olarak düzgün kesme taş işçiliği ile inşa edilen tabyanın içte ve dışta duvar yüzeyleri kalın sıva ile sıvanmıştır. Yapının üstünde bulunan bacalar tuğla ile örülmüş dış yüzeyleri duvarlar gibi sıvayla kaplanmıştır (Resim 15). Düzgün kesme taşla örülmesi, ortalama 1.25 m. kalınlığındaki sağlam duvarlarının üzerine örtülen kalın beşik tonoz örtüsü, dıştan yine kalın bir toprak örtüsü ile kaplanmıştır. Tabya mimarisinde, diğer savunma yapıları kalelerin mimarisindeki gibi, temel hedef sağlamlık ve kullanım amaçlı olduğu için, estetik tasarım ve tezyini donanım endişesi, hep ikinci planda tutulmuştur (Von Klevich 1928:7-10. Von Gagern 1938:17-19. Cengiz ve Diğerleri 2005:215).

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Tabya mimarisi ve planlamasında etkili olan faktörlerden biriside, yapının kurulacağı alanın (tepe, boğaz gibi) yeri, derinlik ve genişliği, kontrol altına alabileceği stratejik alanın durumu, önemi ve bu alanın savunulması için hazırlanmasıdır (Ülkü 2007:258). 16.yüzyıldan itibaren sürekli bir gelişim içerisinde bulunan tabyalı tahkimat mimarisinde, inşa edilen yapıların birçoğu, plan ve mimari özellikler bakımından genelde bir birlerini tekrar etmemişlerdir. İnşa edilen her tabyalı tahkimat, kurulduğu alanın yerleşim özelliklerine göre planlanıp şekillendirilmiştir (Ülkü 2006:43. 2007:258). Şehrin yaklaşık on ile yirmi kilometre dışında, şehre gelen yollara hâkim tepelerin, dağların üzerine inşa edilen tabyalar, genellikle "Dairevi", "Yarım Ay" (hilal), "Yay" ve "U" plan formunda yapılmışlardır (Ülkü 2007:262). Bolayır Merkez Tabyası: Bir yay etrafına sıralanan on dört boneti, üç pusu odası ve bonetler arasında kalan topçu yuvaları ile; "Yay Tabya" formunda düzenlenerek arka cephesi derin ve genişçe bir hendekle kuşatılmıştır. Tabyanın ön cephesi geniş bir avluya bakan Bolayır Merkez Tabyası; Edirne Çaytepesi Abdurrahman Ağa Tabyası (1885-1896), Kırklareli Taş Tabya (1885-1896), Kars Hafız Hakkı Paşa, Gaziler, ve Fevzi Paşa tabyaları (1885-1896) ile Erzurum Sivişli, İlave ve Büyük Palandöken tabyaları (1884-1896) for-

munda ve aynı dönemde inşa edilmiştir (Çam 1993:83, 120, 176. Ülkü 2006:108, 103, 135). Tabyaların ön cephele-ri düşmanın geliş yönünün tam tersine (iç avluya) doğru bakmaktadır. Tabyaların pusu odaları, yapılış amaçlarına uygun, tabyanın bütün hendeğini ve girişini kontrol altında tutacak biçimde yerleştirilip, mazgallı siperliklerle donatılmışlardır. Buldukları tabyanın veya hendeğin arazi durumuna göre şekil alan pusu odaları, genellikle "Dikdörtgen", "Üçgen", "T", "U", "Çokgen" ve "L" plan formunda düzenlenmişlerdir (Çam:1993 7. Ülkü 2006:41). Bolayır Merkez Tabyası'nın pusu odaları "T" planlı ve dikdörtgen formdadır. Tabyaların önemli birimlerinden birisi olan pusu odaları; uzun menzilli topçu ateşinin etkisiz kalması durumunda, düşman tarafından yapılacak yakın dövüş saldırısını engellemek için, pusu odalarında saklanan askerlerin tüfek ateşi ve diğer silahlarla, savunma yapabilmesi için geliştirilmişlerdir. Büyük boyutlu tabyalarda birden fazla pusu odası olduğu için, askerlerin birbirlerini çapraz ateş ile vurmalarını engellemek amacıyla, mazgal delikleri ve atış pencerelerinin yerleştirilmesi farklı açılarla düzenlenmiştir (Keagan 1995:53). Bonet ve koruganlar; Tabyalı Tahkimatların diğer önemli bölümlerindedir. Kışla binasının çevresinde ve düşmanın geliş yönüne göre yerleştirilen bu birimler savunma işlevinden çok depo ve cephanelik amacıyla kullanılmıştır (Keagan 1995:64. Çam 1993:12). Bolayır Merkez Tabyası'nın bonetleri Çanakale Tabyalarının genelinde olduğu gibi yapının ana gövdesinin içine yerleştirilmiştir. Kars, Erzurum, Ardahan tabyaları ile Edirne tabyalarının genelinde bonetler ve koruganlar ana gövdenin çevresine belirli açılarla yerleştirilmiştir (Ülkü 2006:187). Savaş sanatının en eski ve vazgeçilmez uygulamalarından birisi olan savunma hendekleri; şehirlerin, kalelerin ve önemli mevki-lerin etrafına açılan, derin ve geniş çukurlardan oluşturulmuş, yapılış amaçlarına göre ya mazgallı siperliklerle takviye edilmiş veya içleri suyla doldurulmuş mimari unsurlardır (Sevgen 1959:6). Savaş kültüründe ve silahlardaki gelişmeye paralel ortaya çıkan Tabyalı Tahkimatlarla beraber, hendek mimarisinde de paralel değişimler olmuştur. Bolayır Merkez Tabyası'nın hendeği Çanakale ve diğer bölge tabyalarının hendeklerinden, düzgün kesme taş duvar işçiliği ve tabyanın formuyla bütünleşmesi bakımından ayrılmaktadır. Ancak Erzurum Çakmak Tepesi Doğu Kışla Tabyalı Tahkimatlarını çevreleyen hendekle (İngiliz Hattı), form ve inşaat özellikleriyle benzer özellikler taşımaktadır (Ülkü, 2006:188). Tabyalı Tahkimatların bir başka önemli birimi de Topçu Odalarıdır. Ateşli silahların gelişimiyle birlikte (özellikle uzun menzilli olan silahların) kentin ya da bir bölgenin savunulmasında, kale burçlarına konulan kısa menzilli topların yerini almaya

başlamıştır Ortalama 17 - 20 mil menzilli toprakların devreye girmesiyle şehir surları veya kaleleri önemini yitirmişlerdir. Tabyalı Tahkimatın gelişmesi ile farklı yöntemler geliştirilmiş 1863-1874 yıllarında, İkinci Anadolu İstihkamı Komisyonu tarafından yeni planlanan tabyalarla beraber, eski sistemdeki diğer tabyaların topçu birimlerinin yerleşmesi için müstakil topçu odaları yaptırılmıştır (Çam 1993:187. Ülkü 2006:43. 2007:263. Gazi Ahmet Muhtar Paşa 1996:11. Karal 1940:451). Çanakkale Tabyalarında ise topçu odaları, bonetlerle beraber, kışla ve karargâh binalarından ayrı bölümlerde konuşlandırılmıştır. Çanakkale Tabyalarının topçu odaları, Anadolu'da bulunan örneklerden geniştir (Ülkü 2006:188). Merkez Tabyasında topçu odaları yerine bonetlerin arasındaki boşlukları topçu yuvası olarak kullanılmıştır. Metrelerce kalınlıkta toprak içine gömülen bonet, korugan gibi Tabyalı Tahkimat birimlerinin havalandırılması ve ısıtılması önemli bir problemdir. Odaların duvarlarında açılan ocak nişleri, havalandırma delikleri ve bacaların bir arada kullanıldığı, klasik ısıtma sistemiyle ısıtılan tabyalar gibi Bolayır Merkez Tabya'da bu sistemle ısıtılıp havalandırılmış (Resim 16), Ortalama 0.30 ile 0.40 m. genişliğinde kare dikdörtgen formunda baca delikleri kullanılmıştır. Bugün birçoğu kapatılan bu havalandırma deliklerinin benzer uygulamaları, Erzurum Kars, Ardahan ve Edirne ve Çanakkale Tabyalarının kışla ve karargâh odalarında da uygulanmıştır. Tabyalı Tahkimatların diğer önemli bir özelliği de kışla ve karargâh binalarının zemin döşemeleri, genellikle büyük kesme taşlar ile döşenmiştir. Ancak bazı tabya örneklerinde karargâh odaları ve mutfak kısımlarının taş zemin üzerine ahşap ile döşendiği görülmüştür (Erzurum Hamidiye ve Mecidiye Tabyaları gibi). Bolayır Merkez Tabyanın zemini ise kesme taş kaplama üzerine sıvama ile tamamlanmıştır. Tabyalı Tahkimatların inşaatında genellikle taş ve toprak kullanılmakla beraber, üst örtüde top mermilerinin basıncını emmek, etkisini azaltmak için tuğla ve toprak birlikte kullanılmıştır (Resim 17). Tabyaların üst örtüsü tuğla ile örüldükten sonra bir buçuk iki metre kalınlığında toprakla örtülerek koruması güçlendirilir. Tabyaların bacaları ve ısıtma havalandırma sistemleri de tuğla malzeme ile yapılmaktadır. Merkez Tabyanın inşaatında da ağırlıklı olarak taş, tuğla ve toprak kullanılmıştır.

SONUÇ

17. yüzyılın sonlarına kadar savunma stratejisi gütmeyen, en iyi savunmanın güçlü bir ordu ile yapılan saldırı olduğuna inanan ve her yönüyle gelişmiş mükemmel bir ordu sistemi kuran Osmanlı İmparatorluğu. 1699 Karlofça Antlaşması'yla ilk kez toprak kaybına uğrayarak gerileme dönemine girmiş, eski gücünü de kaybetmeye ve bir

çöküşü yaşamaya başlamıştır (Özcan2001, 504 - 507). Özellikle doğu sınırlarında ki İran Devleti ve kuzeyinde gittikçe güçlenen Rusya İmparatorluğu, Osmanlı Devleti'ne karşı yayılcı bir siyaset gütmüşlerdir. Osmanlı İmparatorluğu bu çöküşü yaşarken, Avrupa devletlerinin askeri ve teknolojik alanlardaki gelişme ve yeniliklerini yakından takip edememiş, orduda ve savunma sistemlerinde gereken modernizasyonları yapamamıştır (Beydilli 1977:81. Ülkü 2007:269). Bu dönemlerde kuzey komşusu Rusya Devleti ise birliğini tamamlamış, büyük bir İmparatorluk olarak tarih sahnesine çıkmış ve Akdeniz'e doğru bir genişleme siyaseti izlemeye başlamıştır. Akdeniz'e inmesinde önündeki en büyük engel olarak gördüğü Osmanlı Devleti'ni bertaraf etmek için önce Kırım ve diğer Karadeniz sahil kentlerini ele geçirmiş ve Osmanlı'nın sınırlarına gelip dayanmıştır. Osmanlı Devleti, bu tehlikeye karşılık 1728 yılından itibaren İngiliz ve Fransız Devletleriyle işbirliğine giderek, Balkanlar'da, Rumeli, Doğu ve Batı Anadolu kentlerinde birçok istihkâm yaptırmıştır (Ülkü 2007:268). Bolayır Merkez Tabyası da iki defa yeniden inşa edilmiş, 1884-1896 yılında son halini almış, günümüze kadar gelebilmiş savunma yapılarından birisidir. Yerel yönetimler tarafından Türk Tarihinin dönüm noktalarından birisi olan ve Rumeli'ye çıkışın sembolü konumundaki Çimpe Kalesi ile özdeşleştirilen Bolayır Merkez Tabyası; bugün kaderi ile baş başa bırakılmış, büyük ölçüde tahribata uğramış, define arayanlar tarafından sık sık içerisi ve hendeği kazılarak tahribat hızlandırılmıştır (Resim 18, 19, 20, 21). Yalnızca Gelibolu'nun Fethi yıldönülerinde tören için yılda bir kez temizlenip kullanılan Merkez Tabya'nın fiziksel ve tarihi kimliğinin korunarak, geleceğe aktarılması çok önemlidir. Kültür ve Turizm Bakanlığı, yerel yönetimler, askeri makamlar ve üniversitenin işbirliği çerçevesinde geliştirilecek projelerle, milli, mahalli ve otantik kültürlerin yaşatılabileceği bir mekân biçiminde değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Acioğlu, Yusuf; "Çanakkale Tabyaları", Sanat Tarihi Dergisi, CXXV, S. 1, Nisan 2016, İzmir,1-52.

Aktepe, Münir; "Çimbi Kalesi" Maddesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.8, İstanbul 1993, s.317-318,

-----, "Osmanlıların Rumeli'de İlk Fethettikleri Çimbi Kal'ası", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, C.1, S.2, İstanbul 1950, s.286-290.

Cengiz Albay Mehmet ve .Diğerleri., İstihkamların Tarihçesi, Kara Kuvvetleri Komutanlığı, İzmir İstihkam Okulu Yayını, İzmir 2005

Ali Seydi, Resimli Kamus-i Osmani, İstanbul 1330,

Arseven, Celal Esat; "Tabya" Maddesi, Sanat Ansiklopedisi, IV.İstanbul 1993,, 1895

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, Numara 12, s. 3, Numara75 s.190b, 262b, 265b, 273- Berkol, İsmail; Tabiye-i Esasiye, Harbiye Mektebi Matbası, İstanbul 1927

Beydilli Kemal, *Küçük Kaynarca'dan Yıkılışa Osmanlı Tarihi*, İstanbul 1977

Büyük Larousse Ansiklopedisi; "Tabya "Maddesi, XVIII,İstanbul 1986, 11132.

Calausewitz, Carl Von. Harp Üzerine Notlar, Ankara 1991

Çağan, Nazmi;"*Balkan Harbinde Edirne*", Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı, Ankara 1993, 190-217

Çam, Nusret; Erzurum Tabyaları, Ankara 1993, Devellioğlu, Ferit; "Tabya" Maddesi, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, İstanbul 2001, 1011.

Dirimtekin, Feridun; "*Muasır Bizans Kaynaklarına Göre Osmanlıların Rumeli'ye Geçiş ve Yerleşmeleri*", VII. Türk Tarih Kongresi 25-29 Eylül 1970 Kongreye Sunulan Bildiriler, C.II, Ankara 1973, s.577-592.

Doğan, Mehmet; "Tabya" Maddesi, Temel Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul 1994. 738.

Dukas, Mihail; Bizans Tarihi, (Çeviren. V. L. Mirmiroğlu), İstanbul 1956

Emecen, Feridun; "*Gelibolu*", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C.XIV, İstanbul 1996, s.1-5.

Emin Fuat, İstihkam Notları, İstanbul Harp Akademisi, İstanbul 1928.

Gelibolu Sancağı Tapu Tahrir Defteri; İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Yazmaları, Numara 79, s. 95-98.

Genel Kurmay Başkanlığı Kara Kuvvetleri Komutanlığı; İngilizce-Türkçe Askeri Terimler Sözlüğü, Ankara 2001.

Genel kurmay Başkanlığı, Tabya ve İstihkamlar, Harp Dairesi Başkanlığı Yayını, Ankara 1973,

Güllübağ, Mustafa; Gelibolu'nun İngiliz Yazarları, Kayseri 2016,

Gibbons, Herbert Adams; Osmanlı İmparatorluğu'nun Kuruluşu, (Çeviren. Ragıp Hulusi Özdem), Ankara 1998, Jorga, Nicolae; Osmanlı İmparatorluğu Tarihi (1300 - 1451), C.I, (Çeviren. Nilüfer Epeçeli), İstanbul 2012

Karal, Enver Ziya; "*Erzurum Valisi M. Zarif Paşa; Hatıratı*", Belleten, S.IV, 1 Nisan 1940, , 448-494

Kazım Kadri, Türk Lügati, III, İstanbul 1943, 376

Keagan, John; Savaş Sanatı Tarihi, İstanbul 1995,

Sözen, Metin- Tanyeli, Uğur; "Tabya" Maddesi, Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, Ankara 1994, 228.

Uyar Mesut -.Erickson, Edward J, Osmanlı Askeri Ta-

rihi, İstanbul 2014

Ostrogorsky, Georg, Bizans Devleti Tarihi, (Çeviren. Fikret Işıltan), Ankara 2011

Öden, Zerrin Günal, "*Çimpi (Tzympe) Kalesi'nin Yeri*", XV. Türk Tarih Kongresi 11-15 Eylül 2006, C.IV, Ankara 2010, s.939-948.

Özcan, Abdülkadir, "Karlofça Antlaşması" Maddesi Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, XXII, İstanbul,2001, 504-507.

Pakalın, Zeki, "Tabya" Maddesi, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1993. 371.

Saraç, Tahsin; "*Bonette*" Maddesi, Adam Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük, İstanbul 1997, 167.

Saray, Mehmet; Rusya'nın Asya'da Yayılması" İ.Ü. Tarih Enstitüsü Dergisi, 10-11, İstanbul 1980, 272-287.

Sarı, Mevlüt; " Tabya" Maddesi, Arapça-Türkçe Lügat, İstanbul 1972, 915.

Sarıdikmen; Gül; "*Türk Resminde Hamasi Konulu Resimler: Şehzade Süleyman Paşa'nın Rumeliye Geçışı*", Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, Bahar 2019, Yıl 17, Sayı 26, s. 381-383

Sevgen, Nazmi; Anadolu Kaleleri, Ankara, 1959.

Sezgin, İbrahim ;"*XV ve XVI. Asırlarda Gelibolu Kazasının Sosyal ve Ekonomik Tarihi*", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1998: 155

Şemsettin Sami, "Tabya" Maddesi, TKamus-i Türkî (Hazırlayan. Şaban Kurt), İstanbul 2005, 857.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, "Tabya" Maddesi, II, Ankara 1998, 1210.

Türkmen, Zekeriya, "II. Abdülhamit Döneminde Osmanlı OrdusununModernizasyonu İçin Kurulan Teçhizat-ı Askeriye Nezareti ve faaliyetleri" Prof. Dr. Hakkı Dursun Yıldız Armağanı, İstanbul, 1995, 479-488.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı; Osmanlı Tarihi,C.1, Ankara 2011

Ülkü, Osman; "*Kars ve Ardahan Tabyaları*" Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2006.

-----, *Osmanlı İmparatorluğunda Savunma Sistemi Olarak Tabya Mimarisi*"Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 27,Erzurum 2007, 245-273.

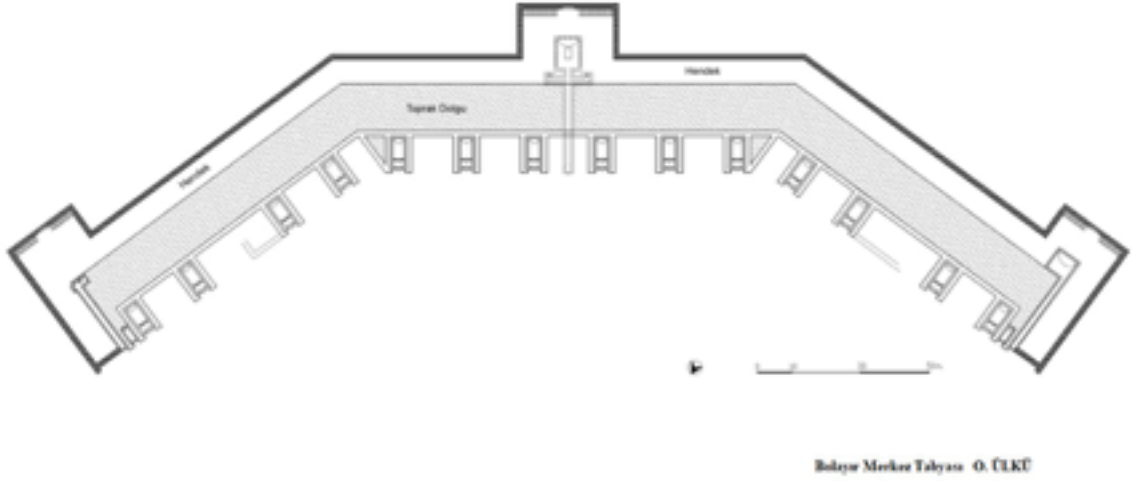
Von Klevich; Tabiye, Askeri Akademiler Komutanlığı, İstanbul 1928,

Von Gagern, Tabiye Notları, Askeri Harp Akademileri Komutanlığı, İstanbul 1938.

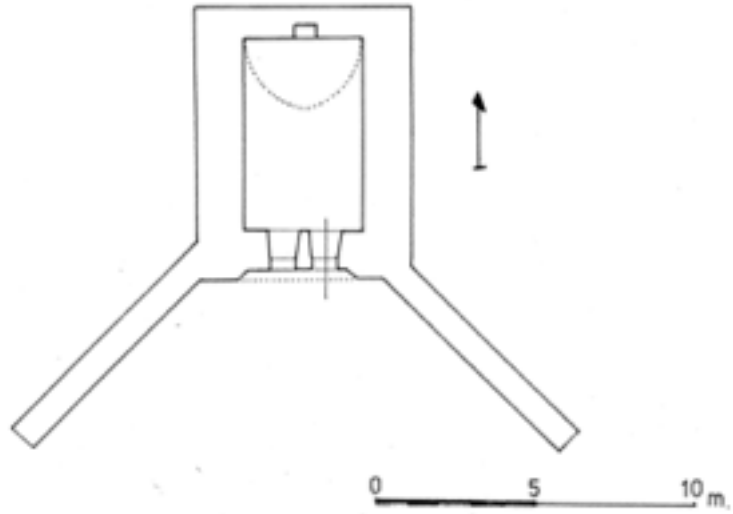
Zachariadou, Elizabeth A ; "*Osmanlılara Dair Tarih ve Efsaneler*", (Çeviren. Yunus Koç), *Söğüt'ten İstanbul'a Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu Üzerine Tartışmalar*, (Derleyen. Oktay Özel - Mehmet Öz), Ankara 2005.

ÇİMPE KALE-TABYASI

40 29 44 K
26 43 28 D



Şekil 1 Bolayır Merkez Tabyası Planı (O. ÜLKÜ)



Şekil 2 Bonet Plan Örneği(O. ÜLKÜ)



Resim 1. Gelibolu Belediyesinin Ziyaretçiler için Koyduğu Yönlendirme Tabelası



Resim 2. Google Earth Üzerinden Bolayır Merkez Tabyasının Görünümü



Resim 3. Karagah Binasının Gelibolu Mevlevihanesinde Muhafaza Edilen Kitabesi



Resim 4. Tabyanın Hendeğinden Genel Görünüm



Resim 5. Tabyanın Hendeğinin Kuzeydoğu Ucunda Bulunan Merdiveni



Resim 6. Tabyanın Hendeğinde Merdivenlerin Altında Açılan Odalardan Birisi



Resim 7. Tabyanın Kuzeydoğu ucunda bulunan Pusu Odasının Koridoru



Resim 9. Pusu Odasının ortasında bulunan kalın destek ayağı



Resim 8. Tabyanın Kuzeydoğu ucunda bulunan Pusu Odası ortadaki kalın ayak



Resim 10. Tabyanın Bonetlerinden İçerisinden Görünüm



Resim 11. Tabyanın Bonetlerinden İçerisinden Görünüm



Resim 12. Pusu Odasının Mazgal Penceresi



Resim 13. Pusu Odasının Önünde Bulunan Karşılıklı Girintili Bölümlerden



Resim 14. Tabyanın Pusu odasının Dış Duvarı ve Mazgal Pencereleri



Resim 15. Tabyanın Üst örtüsü ve Ayakta Kalan Bacalarından Bir örnek



Resim 16. Tabyanın İnşaatında Kullanılan Tuğla ve Sıva Örneği



Resim 17. Bolayır Merkez Tabyasının Dış Cephe Tahribatından Görünüm



Resim 18. Bolayır Merkez Tabyasının Dış Cephe Tahribatından Görünüm



Resim 19. Tabyanın İçerisinden Görünüm



Resim 20. Tabyanın İçerisinden Görünüm



Resim 21. Tabyada Yapılan Kaçak Kazı Tahribatından Görünüm

KİLİS İLİ YEMENİ SANATI KILIS PROVINCE YEMENI ART

Dr. Öğr. Üyesi Semra KILIÇ KARATAY

Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
semra.kilic@hotmail.com
Orcid ID: <http://orcid.org/0000-0002-0773-5021>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Kılıç Karatay, S. (2020). Kilis İli Yemeni Sanatı.
Sanat Dergisi, (35), 189-196.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

El sanatlarımızın her alanında her biri ayrı ayrı el emeği göz nuru isteyen ve zahmetli olup her ürünün göz ardı edilemeyecek bir değere sahiptir. Yemeni sanatı el sanatlarımızdan olup tamamen el emeği isteyen uzun ve zahmetli sanatlarımızdan biridir. Ülkemizin kültürel öğelerinden olan yemeni sanatı günümüzde bazı yörelerimizde devam etmektedir.

Tarihi bir geçmişi olan ve büyük öneme sahip olan yemeni sanatı Kilis'in kültür belgelerinden biridir. Yemeni sanatı ile uğraşan ustaların sayısı günümüzde azalsa yemeni yapımına son yıllarda ilginin arttığı görülmektedir. Yemeni sanatı da diğer sanatlarımızda olduğu gibi usta çırak ilişkisiyle öğrenilen bir sanattır. Yıllarca verilen emek sonrasında alanında uzman ustalar ve sanatçılar yetişmektedir. Yemeni sanatçısı olabilmek için bu sanatın özelliklerinin en ince ayrıntısına kadar bilinmesi gerekmektedir.

Yapılan bu alan araştırmasında sesli ve görüntülü kayıtların yanı sıra sorulu cevaplı sözlü görüşmeler yapılarak Kilis yemeni sanatı, yapımı, yemeni çeşitleri ve günümüzdeki durumu hakkında bilgi toplanarak elde edilen bilginin paylaşımı amaç edinilmiştir.

Anahtar kelimeler: Yemeni, Kilis, El Sanatı, Kültür

Abstract

In every area of our handicrafts, each of them is demanding and laborious, and every product has a value that cannot be ignored. Yemeni art is one of our handicrafts and one of our long and troublesome arts which demand completely hand labor. Yemeni art, which is one of the cultural elements of our country, continues in many regions today.

It is one of the cultural documents of Kilis, which has a historical background and is of great spiritual importance. Although the number of masters engaged in yemeni art is decreasing today, it is seen that interest in this art has increased in recent years. Yemeni art is an art that is learned with master apprentice relation as in our other arts. After many years of labor, expert craftsmen and artists are growing. In order to become a Yemeni artist or master, the features of this art must be known to the finest detail.

In this field research, in addition to audio and video recordings, oral interviews with questions and answers were aimed to collect information about Kilis yemeni art, construction, yemeni varieties and today's situation.

Key words: Yemeni, Kilis, Handicraft, Culture

GİRİŞ

Yemeni, kısa kenarlı, kırmızı, siyah ya da sarı sahtiyan-dan (Tabaklanarak cilâlanmış ve boyanmış deri) yapılan, üstü deri, tabanı köseleden dikilen, çok sıhhatli, ökçeli, üstü açık, hafif kaba bir ayakkabı çeşididir. Yemeni, yüz-yıllar boyunca asker ve halk tarafından giyilmiştir. Yemenicilere “köşker”, yemeni ustalarına da “köşker ustası” denilmektedir. Köşker kelimesi Farsça “keşfger” kelimesinden gelmiş olup, ayakkabı yapan anlamına gelmektedir. Yemeninin ilk defa Yemen’de Yemen-i Ekber adında bir kişi tarafından yapıldığı ve bu nedenle bu kişinin adını aldığı söylenmektedir. Daha sonraları yemeni yapımının, Yemen’den Halep’e ve Halep’ten de Güneydoğu Anadolu’ya intikal ettiği belirtilmektedir. Gaziantep, Şanlıurfa, Kahramanmaraş, Diyarbakır, Antakya ve Adana’ya kadar yayılmış olan yemeni yapıcılığı zaman içerisinde Gaziantep, Kilis haricindeki diğer illere de yayıldığı bildirilmektedir (Tobbaş, 1991, s. 13; Özen, 1982, s. 19; Doğan, 1999: 82;).

Türkiye coğrafi konum itibarıyla birçok medeniyetle baş kurmuş olması ve kurmaya devam etmesi açısından oldukça zengin motif ve el sanatlarına sahip bir ülkedir. Sadece Türkiye değil birçok ülke 1990 yıllarının başlarından beri turizm faaliyetlerini çeşitlendirerek ülkelerinin ziyaret edilme oranlarını arttırdığı görülmektedir (Öter, 2010:176).

Türkiye’de son yıllarda alternatif turizm çeşidi olarak geleneksel el sanatlarının ön plana çıktığı görülmektedir. Geleneksel el sanatları turistler tarafından ilgi ve beğeni odağı olup, bölgenin ve şehirlerin turizm faaliyetlerini etkilediği ortaya konmuştur (Bayazit ve Ceylan, 2012:900).

Geleneksel el sanatlarını geliştirilmesi ve tanıtılması açısından yapılan faaliyetler turistlerin ziyaret ettiği yerlerdeki anıt, ören yerlerinin ziyaretinin yanı sıra o bölgenin el sanatları ve kültürünü tanımasına da katkı sağlamaktadır (Aliağaoğlu, 2004:62).

Kilis’te üretimi yıllar öncesine dayanan ve bugün hala devam eden el sanatlarımız mevcuttur. Bu sanatlardan bir tanesi de yemeni sanatıdır. Yemeni kelimesi farklı bölgelerde başörtü yazma anlamına gelse de Kilis bölgesi ve çevresinde elle yapılmış deri ayakkabı anlamına gelmektedir. Yemeni sanatının adından da anlaşıldığı gibi Yemen’de ortaya çıktığı ve daha sonrasında Halep’e, oradan da Kilis’e geldiği düşünülmektedir. Tamamında farklı derilerden yapılan Yemeni ayak sağlığı için oldukça önemlidir.

Günümüzde Kilis’te Yemeni sanatı yeniden canlanırken modernleşmeye uyum sağlama içinde olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin eskilerde düz kırmızı ya da siyah olan

Yemenilerin günümüzde hemen hemen her rengine ulaşmak mümkündür. Ayrıca günümüzde üretilen yemenilerin üzerinde yakma tekniği ile desenlendirme yapılmakta, dikişleme tekniği ile farklı desenler üretilmekte ve farklı deri parçaları ile de farklı tasarımlar ortaya konulmaktadır. Kilis’te yaşanan bölgenin toprağına ve havasına uygun olarak farklı yemeni kullanılmaktadır. Kilis Yemeni sanatı Gaziantep Yemeni Sanatının gölgesinde kalmış ve Gaziantep yemenisi kadar bilinmemektedir.

Yemeni sanatı da diğer sanatlarımızda olduğu gibi usta çırak ilişkisinde öğrenilen bir el sanatımızdır. Yıllarca verilen emek sonrasında alanında uzman ustalar ve sanatçılar yetişmektedir. Deneyimli yemeni sanatçısı veya ustası olabilmek için bu sanata dair kullanılan malzemelerin iyi bilinmesi, emek verilmesi ve tamamında el emeği olduğu için verilen önem ve özenin yapılan ürünün kalitesini ve yapan sanatçının değerini göstermesi bakımından önemli olduğu unutulmamalıdır.

Kilis Yemeni Ustası Ahmet Özuslu yemeni yapımını babası aynı zamanda ustası olan Mehmet Özuslu’dan öğrenmiş ve günümüzde bu sanatı yaşatma çabası içinde olan sanatçılardandır. Kilis’te Yemeni sanatının başlangıç tarihi kesin olarak bilinmemektedir.



Resim 1. Mehmet ve Ahmet Özuslu (Özuslu Arşivinden, 2018)

Ahmet Özuslu babası Mehmet Özuslu’nun 1950’li yıllarda bu sanata başladığını ve hatta bu sanata ilk icra ettiği zamanlarda evinin yolunu bilemeyecek kadar küçük yaşta olup ailesinden yardım aldığını, ilk postacı olarak sonrasında yemeni yapmaya başladığını belirtirken, yemeni yaparken kenar dikişini de babasının icat ettiğini ifade etmektedir. Şimdilerde emekli olup dinlenmeye çekilen Mehmet Özuslu 16 yıl boyunca Gaziantep Üniversitesi El Sanatları Bölümünde ders vermiş ve bu alanda eğitimli ustalar yetiştirdiğini ifade beyan etmiştir.

Kilis Yemeni Sanatında Kullanılan Malzemeler

Kalıp Çekeceği: Yemeni kalıplarını çekmek için kullanılan alettir.



Fotoğraf 1. Kalıp Çekeceği (Kılıç Karatay, 2019)

Masat: Yemeni bıçaklarını temizlemek ve bilemek için kullanılmaktadır.



Fotoğraf 2. Masat (Kılıç Karatay, 2019)

Bileği: Keskinliğini kaybetmiş bıçak veya makasların ucunu açmak için kullanılmaktadır.



Fotoğraf 3. Bileği (Kılıç Karatay, 2019)

Çekiç: Yemeni yapılırken taban ve üst derisinin yerleşmesi için kullanılmaktadır.

Örs: Yemeni yapılırken kalıp olarak kullanılmaktadır. Örsün alt kısmı ceviz ağacından yapılmış özel bir kütükle sabitlenmektedir.



Fotoğraf 4. Örs(Kılıç Karatay, 2019)

Kör bıçak: İplerin ucunu inceltmek için kullanılmaktadır.



Fotoğraf x Kör bıçak (Kılıç Karatay, 2019)

Dişli (Danalya): Ağız kısmı yassı olup Yemeni yapılırken deriyi çekmek için kullanılmaktadır.



Fotoğraf 5. Kör bıçak (Kılıç Karatay, 2019)

Kerpeten: Yemeni yaparken yanlış çakılan çivi ve benzer parçaları yemeniden ayırmak için kullanılan iki kesici tarafı ve makas şeklinde olan alettir.



Fotoğraf 6. Kerpeten (Kılıç Karatay, 2019)

Kösele: Camız derisinin işlenmiş hali olan ve yemeninin tabanı olarak kullanılmaktadır. Teri emme özelliğinden dolayı terleme yapmamakta ve bu nedenle sağlık açısından önemli olmaktadır.



Fotoğraf 9. Kösele Örneği (Kılıç Karatay, 2019)

Muşta: Kalıba çakma ve deri dövme işleminde kullanılmaktadır.



Fotoğraf 7. Muşta (Kılıç Karatay, 2019)

Balmumu: Yemeni yapılırken dikiş atma da kullanılan ilk ve arka ipinin derilerden geçişini kolaylaştırması adına balmumu ile yağlanmaktadır.



Fotoğraf 10. Balmumu (Kılıç Karatay, 2019)

Deri: Keçi, koyun ve oğlak gibi hayvanların derilerinin işlenmiş hali olup genelde Yemeni yapımında üst ve iç kısımlarında kullanılmaktadır.



Fotoğraf 8. Deri Örneği (Kılıç Karatay, 2019)

Biz: Yemeniyi dikerken delik açmaya yarayan sivri uçlu, ince, sapı tahta ve ucu demir olan alettir.



Fotoğraf 11. Biz (Kılıç Karatay, 2019)

Arka İpi: Yemeniyi dikerken kullanılmaktadır. Genellikle iç tabanı dikerken 14 ve 16 katlı olanı, kenarını dikerken ise 12 ve 10 katlı olanı kullanılmaktadır.



Fotoğraf 12. Arka İpi (Kılıç Karatay, 2019)

İlk İpi: Yemeniyi başlarken taban derisi ve iç kısımdaki derinin birbirine tutturmak için kullanılmaktadır. Yemeniyi atılan ilk dikiş ipliği olduğundan ilk ip denilmektedir.



Fotoğraf 13. İlk İpi (Kılıç Karatay, 2019)

Çuvaldız: Dikiş atılırken iplerin takıldığı metal büyük iğnedir.



Fotoğraf 14. Çuvaldız (Kılıç Karatay, 2019)

Keski: Deri uçlarını kesmek için kullanılmaktadır. Sap kısmı daire şeklinde uç kısmı ise yassı olan demir bir malzemedir.



Fotoğraf 15. Keski (Kılıç Karatay, 2019)

Kilis Yemenisi Yapım İşlem Basamakları

- Kilis'te yemeni yapımında kullanılan koyun, keçe veya oğlaktan elde edilen ve işlenmiş tabaka deri kullanılmaktadır. İşlenen derinin üzerine kartonlardan elde edilen ayak numarasına göre kesilmiş kalıplar yerleştirilmektedir. Kesilen bu deri yemeni de üst kısmı oluşturduğu için üstlük diye de geçmektedir.
- Daha sonra üstlük derisi ile tabak derisi olarak kullanılan kösele birbirine birleştirilerek, çuvaldız ve arka ipi kullanılarak ökçesiz bir şekilde dikilerek parçalar birbirine tutturulmaktadır.



Fotoğraf 16. Kösele ile üstlük kısmının dikilerek birbirine Tuturulması (Kılıç Karatay, 2019)

• Dikme işlemi bittikten sonra derilerde fazlalık olan kısımlar Fotoğraf 17’de olduğu gibi keski aracı ile kesilerek temizlenerek düzeltilmektedir.



Fotoğraf 17. Fazla derilerin kesilmesi (Kılıç Karatay, 2019)

• Düzeltme işleminden sonra yemeni iç kısımdan dış kısma doğru çevrilmektedir.



Fotoğraf 18. Yemeninin içten dışa çevrilmesi (Kılıç Karatay, 2019)

• Dışa çevrilen yemeninin kenar dikişleri yapılarak temizlenmesi yapılır ve örse takılarak çekiçle dövülerek düzeltmeler yapılarak kalıpta bir müddet bekletilir.



Fotoğraf 19. Yemeninin dıştan dikilmesi (Kılıç Karatay, 2019)

Yemeni mevsimlik ayakkabı olduğu kışın giyilmemektedir. Çünkü tabanında kullanılan camız derisinin suyu emme özelliği bulunmaktadır.

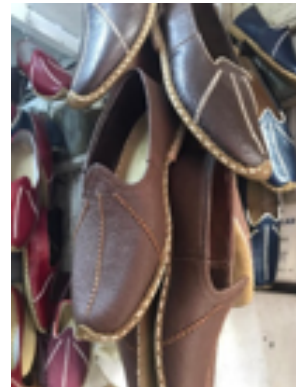
Kilis'te Yapılan Yemeni Çeşitleri

• **Kilis Yemenisi:** Klasik Kilis yemenisinin yüzünde keçi derisi, içinde dana astar iç zeminde manda ve alt tabanda camız derisi kullanılmış desensiz düz yemeni çeşididir.



Fotoğraf 20. Klasik Kilis Yemenisi (Kılıç Karatay, 2019)

• **Kulaklı Yemeni:** Klasik Kilis yemenisi ile aynı malzeme kullanılmış olup tek farkı üst kısmında bulunan kulak kısımlarıdır.



Fotoğraf 21. Kulaklı Kilis Yemenisi (Kılıç Karatay, 2019)

• **Örgülü Yemeni:** Genelde iki farklı renkte deriden yapılan yemeni örneğinde farklı derilerden bir tanesi ile yemeni üzerinde desen oluşturulmakta ve bu nedenle örgülü yemeni denilmektedir.



Fotoğraf 22. Örgülü Yemeni (Kılıç Karatay, 2019)

• **Saraçlı Yemeni:** Yüz kısmında mumlanmış saraç ipi ile önceden yüzünde açılan deliklere çaprazlama desenlendirme yapılan yemeni örneğidir.



Fotoğraf 23. Saraçlı Yemeni (Kılıç Karatay, 2019)

• **Yakmalı Burunlu Yemeni:** günümüz yemenilerinde yemenilerin yüzü yakma aleti ile yakılarak istenilen desen yemeni üzerine işlenmektedir. Bunun yanı sıra yemenilerin burnu ister düz ister ise çıkmalı olarak yapılmaktadır. Burunlu olarak bilinen yemeniler çıkmalı olan yemenilerdir.



Fotoğraf 24. Yakmalı Yemeni (Kılıç Karatay, 2019)



Fotoğraf 25. Burunlu Yemeni (Kılıç Karatay, 2019)

Yemeniler günümüz modasına renk ve desen bakımından uyum sağlamaktadır. Örneğin eskiden sadece nar kırmızısı, siyah ve boz renk diye üç renk olan yemeni günümüzde hemen hemen her renkte üretilmektedir. Teknoloji yemeni sanatında da etkili olmuştur. Günümüzde yemeni yapımı için kullanılan derilerin renklendirilmesinde kimyasal boyalarda kullanılmaktadır.



Fotoğraf 26. Farklı renklerde yemeni örnekleri (Kılıç Karatay, 2019)

SONUÇ

Kilis yöresinde yıllardır icra edilen yemeni sanatı alanında uzman sanatçılar tarafından halen sürdürülmektedir. Kilis yemenilerin geleneksel olarak yapımı devam etmektedir. Keçi, camız vb hayvan derilerinin kullanıldığı sanatta ustalar tek tek çuvaldız ile yemeninin başlangıcından bitişine kadar kendi elleri ile dikerek el emeği ürünler üretmektedir.

Kilis'te yemeni sanatı yıllardır var olup, ikamet edilen bölgenin toprağına göre yemeni kullanılmaktadır. Kışları suyu emmesinden dolayı genelde yaz veya mevsimlik olarak kullanılmaktadır.

Genel özellikleri arasında terleme yapmaması ayakta oluşabilecek mantar veya diğer hastalıklardan korumaktadır. Tabanda kullanılan dana derisi teri emdiği için zamanla koyu bir renk almaktadır.

Tamamen el emeği olan yemeni sanatında yeniden canlanma olduğu görülmektedir. Yemenilere ilgisi olan turistlerin de Kilis'i ziyaret etmeleri ayrıca Kilis ilinin turizmine de katkı sağlamaktadır.

Kilis'te üretilen yemeniler zamanla değişen teknoloji ve modernleşmeye uyum sağladığı da yine üretilen farklı ürünlerden anlaşılmaktadır. Örneğin öncesinde belli renk sayısı olan yemeni de günümüzde renk zenginliği görülmektedir. Çeşitli olarak yakma makinesinin kullanımı kompozisyon olarak zenginleştiğini göstermektedir. Derilerin işlenirken renk çeşitliliğini artırmak için kimyasal boyalar kullanıldığı görülmektedir.

Yemeni sanatı gelişen teknoloji ile zamanla malzeme ve yapımında kullanılan bazı malzemelerde değişim yaşamıştır. Örneğin Yemeni sanatının ilk örneklerinde taban ve iç kısımlar birbirine dikilerek tutturulduğundan iç kısımda üç sıra dikiş bulunurken, günümüzde çivi ile tutturulduğundan dikiş sayısı azalmıştır.

Yılların sanatı olan yemeni sanatı eski önemini yitirse de günümüzde hala tercih edilen sanat ürünlerimizdendir. Kilis'te el emeği ile üretilen yemeniler sadece Kilis de değil ülkemizin birçok yerine de özel sipariş olarak da gönderilmektedir. Talebe göre özel tasarım yemenilerde üretilmektedir.

KAYNAKÇA

ALİAĞAOĞLU, Alpaslan (2004). Sosyo-Kültürel Miras Turizmi ve Türkiye'den Örnekler: Gazi Üniversitesi. Coğrafya Bilimler Dergisi, 2(2):62.

BAYAZİT Murat, CEYLAN Uğur (2012). Geleneksel El Sanatlarının Bölge Turizmine Katkısı: Güneydoğu Anadolu Bölgesi. Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu, 1(1): 900.

DOĞAN Mehmet KAYA Şemsettin (1999) Gaziantep Ev

ve El Sanatları Kitabı. Gaziantep İl Turizm Müdürlüğü Yayinevi, Gaziantep

ÖTER, Zafer (2010). Türk El Sanatlarının Kültür Turizmi Bağlamında Değerlendirilmesi. Milli Folklor, 22(86): 176.

ÖZEN Kutlu, (1982)"Divriği İlçesinde Köşker Esnafı", Türk Folkloru,4/37-38 s.19-21.

TOBBAŞ Ahmet (1991)"Afyonkarahisar Yemenciliği" II. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri Zafer Matbaası, Afyon

Sözlü Görüşmeler

ÖZUSLU Mehmet, Yemeni Ustası, Sözlü Görüşme, 26 Ekim 2019

ÖZUSLU Ahmet, Yemeni Ustası, Sözlü Görüşme, 26 Ekim 2019

SANAT VE TERAPİ'DE ANTİK KENT OLGUSU: HADRIANOUPOLIS ANTİK KENTİ'NDE ALTERNATİF ZENTANGLE VE POURING ATÖLYE ÇALIŞMALARI

ANTIQUÉ CITY IN ART AND THERAPY: ALTERNATIVE ZENTANGLE AND POURING
WORKSHOP IN THE ANTIQUÉ CITY OF HADRIANOUPOLIS

Dr. Öğr. Üyesi Eda ÖZ ÇELİKBAŞ

Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
edaoz@karabuk.edu.tr
Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-5243-7242>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Öz Çelikbaş, E. (2020). Sanat ve Terapi'de Antik Kent Olgusu: Hadrianoupolis Antik Kenti'nde Alternatif Zentangle ve Pouring Atölye Çalışmaları. Sanat Dergisi, (35), 197-203.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Sanat ve Terapi Avrupa ve Amerika'da 1940'lı yıllarda ortaya çıkan alternatif tıp yöntemlerinden de kabul edilen alan, Ülkemizde 2000'li yıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Türkiye' de 2012 yılında dernek ve akademik atölye çalışmalarına başlanmıştır. Sanat ve Terapi kendi içinde alt başlıklara ayrılır. Dans, resim, edebiyat, tiyatro gibi çok çeşitli uygulama alanlarına sahiptir. Sanat terapisindeki teknikler geçmişte Kam öğretileri ve ilkel toplumların pratiklerinde terapötik süreçte yer aldığı gibi günümüzde de psikoterapi alanında kullanılmaktadır. Bu bağlamda zentangle, mandala, doodle ve pouring atölyeleri yapılan grup ve bireysel sanat uygulamaları ile sanat terapisinde yeni bir repertuar sunmaktadır. Antik kentler taşıdıkları mistik değerleri ve döneminin toplumunun estetik ve sanatsal değerleri hakkında önemli veriler elde etmemizi sağlar. Antik kentlerin bu eşsiz ve açık görüşü sağlayan mistik havasında geçmişle ister istemez bir bağ kurarak tedavi edici bir süreç yaşarız. Bu çalışmada Karabük-Eskipazar, Hadrianoupolis Antik kenti kazısında bulunan çeşitli mozaiklerin tema olarak seçildiği Sanat ve Terapi çalıştayına yer verilmiştir. Bu çalıştayda katılımcı olarak grup çalışmasından hareketle sosyal ortamlarda bulunamayan çocuklar ve yetişkinlere yer verilmiştir. Zentangle ve Pouring uygulamaları Sanat ve Terapi alanına alternatif sunmak için seçilmiştir. Ayrıca antik kent olgusunda ören yerlerinin ve mekânlarının çeşitliliğine öneri sunmak amaçlanmıştır. Sanat, tek başına kültür olmadığı gibi kendini farklı olgularla ve duygularla besleyen oldukça kıymetli bir alandır, dışavurumdur ve terapötiktir. Bu çalışma ile de yapılan çalıştayla aslında bireylerin mekân ve yapıt olgusu bağlamında dışavurumlarının gerçekleşmesi ve her şeyde sanatın bağıntısının olduğuna değinmek amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Sanat ve Terapi, Kam Öğretileri, Antik Kent, Zentangle, Pouring.

Abstract

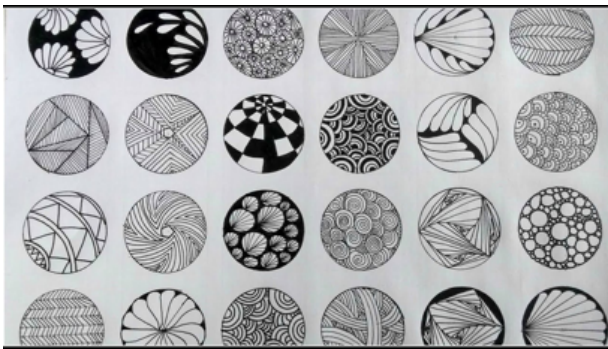
Art and Therapy The area, which is also accepted from alternative medicine methods that emerged in Europe and America in the 1940s, started to appear in our country in the 2000s. Turkey was initiated in 2012 to associations and academic workshops. Art and Therapy are divided into subtitles. It has a wide range of applications such as dance, painting, literature, theater. Techniques in art therapy have been used in the field of psychotherapy today, just as they have been involved in the therapeutic process in the practice of Kam teachings and primitive societies. In this context, zentangle, mandala, doodle and pouring workshops offer a new repertoire in art therapy with group and individual art practices. Ancient cities enable us to obtain important data about the mystical values they carry and the aesthetic and artistic values of the society of their time. In this mystical atmosphere of ancient cities, which provides a unique and clear view, we have a curative process by establishing a bond with the past. In this study, Art and Therapy workshop, in which various mosaics found in the excavation of the ancient city of Karabük-Eskipazar, Hadrianoupolis were selected as the theme. In this workshop, children and adults who could not be found in social environments based on group work as participants were included. Zentangle and Pouring applications have been selected to offer an alternative to the Arts and Therapy field. In addition, it is aimed to offer suggestions for the diversity of sites and sites in the ancient city phenomenon. Art is not a culture alone, it is a very precious field that nurtures itself with different facts and emotions, is expression and therapeutic. In this workshop, it was aimed to realize the expressions of individuals in the context of the phenomenon of space and artwork, and to point out that there is a relation of art in everything.

Key words: Art and Therapy, Kam Teachings, Ancient City, Zentangle, Pouring.

GİRİŞ

Sanat, alet yapabilme yetisini kazanan insanın kendini dışavurduğu andan itibaren var olmuştur. Bu sanat görüşü gerçekliğini Gombrich, insanın bilinçli ya da bilinçsizce dışavurduğu düşüncelerinin meta olarak ortaya çıkması olarak dile getirir (Gombrich, 2004). Bu dönüşümde geçmişten günümüze kültürel imgelemine oluşturan insanoğlu, pek çok alanda kendini ve kültürel imgelemine dışavurmak için sanattan, el sanatlarından ve el becerilerinden faydalanmıştır. Aslında ihtiyaç ve tesadüften doğan sanatsal dışavurumları, aslında onların sanatsal repertuarlarını da oluşturmuştur. Bu bağlamda dışavurumsal yönüyle sanat ve terapi bağıntısı oldukça eski bir yöntem olarak karşımıza çıkabilir. Eski toplulukların, yerel halkların ilkel diye adlandırdığımız pratikleri; metaforlar, tabular, totemler kendisini resimle, çamurla, törenlerle, maskelerle; farklı malzemelerle biçimler yaratarak sanat ve terapi pratiklerine örnek oluşturabilir ve tarihte eski zamanlarda da var olduğunu düşünebilirler (Filiz, 2016:169).

Kendini farklı biçimlerde ve disiplinler üstü bağlamda da birçok alanda gösterebilen sanat, geçmişten günümüze çeşitlilik arz etmiştir. Bu çeşitlilik alt dallardan, yan dallara ve konulara bölünmüştür. Resim sanatı da nokta ile başlar, ardından çizgi ile kendini gerçekleştirir. Desen, eskiz, etüt vb biçimlerde kendini gösterir. Desen bağlamında, yüzeyde doku oluşturan akış halinde otomatik biçimlenen çizimlere de Zentangle denebilir. Bu temel sanat eğitiminde çizgi çalışmaları kapsamında gerçekleştirilir. Günümüzde zentangle diye adlandırılan teknik, tekrarlayan desenlerden oluşturulmuş soyut bir çizimdir. Genellikle belirli bir şekil çerçevesinde yapılandırılmıştır. Zentangle çizmeye genellikle bir çerçeve ya da şablon çizerek başlanır. Ardından o şablon ya da çerçeve yavaş yavaş ardıl ya da ayrı çizgiler ve şekillerle doldurulur (Resim 1).



Resim 1: Geleneksel Teknikle Zentangle Örnekleri (Bunlar da bireyin o anki ruh haline göre kompozisyon anlamında değişiklik yaşayabilir).

Bu teknik bir şablon ya da çerçeveden oluşan kompozisyonun dışında, birbirini tamamlayan ve sonucunda ortaya çıkan çizgisel bir kompozisyondan da oluşabilir; tıpkı telefonda birisiyle konuşurken elimizdeki kalemle kâğıt parçasına o anda aklımıza gelen çizgileri aktarmak, karalamak gibi (Resim2).



Resim 2: Bir konuşma esnasında aklıya girerek farkında olmadan çizilen zentangle.

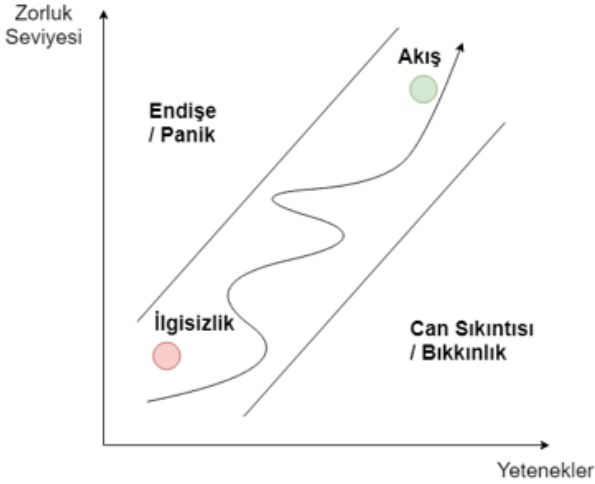
Bu duruma psikolojide akışta olma durumu denebilir. Akış psikolojisini Mihaly Csikszentmihalyi ortaya koymuştur. O, akışı anda olmak, tamamen olgunun ve duygunun içinde olmak anlamında tanımlar. Birey egosundan arınarak tüm bedeni ve ruhuyla tüm yeteneklerine erişerek akışta onu uygular ve dışavurur. Csikszentmihalyi, akış halinde bazı durumların ortaya çıkabileceğini de belirtir (<https://aklinizikesfedim.com/mihaly-csikszentmihalyi-ve-akis-en-iyi-deneyimlerin-psikolojisi/>):

1. Birey, yeteneğini kullanmak istemezse zorlanır, fakat birey yeteneklerini sonuna kadar sergilemek istediği an akışa girebilir.

2. Konsantre ve odaklanabilme önemli konulardandır. Akışta odak oldukça güçlüdür; işte o noktada egodan söz edilemez. Birey anını dondurmuşçasına konsantre olmuştur.

İşte bireylerin, aşırı konsantre oldukları noktada, kişi kendisiyle baş başa kalır. Kendisiyle baş başa kaldığında bilinçaltını, gizlediği duygularını, düşündüğü konuyla alakalı duygusunu, ruh halini saf bir şekilde direk olarak elindeki kalemle çizgi ya da karalama halinde yansıtmış olur. En genel tanımıyla Akış (Flow); bireyin uğraştığı aktiviteyle başka hiçbir şeyle uğraşmadan ve hiçbir şeyden etkilenmeden o şeyle uğraşma halidir. Farkında olarak ya

da olmayarak birçok kez akış anına gireriz. Telefonda konuşurken, kağıt ve kalem ile bir şeyler karalamak, yemeği düşündüğünüz probleme göre hep aynı taraftan çiğnemek, yapmakta olduğunuz bir resmi taşıyarak boyamak, vb. Akış durumu kendi içinde bir diyagram oluşturur (https://www.dahaiyisen.com/flow-mihaly-csikszentmihalyi-akıs-mutluluk-bilimi) (Resim 3).



Resim 3: Mihaly Csikszentmihalyi - Flow / Akış Diyagramı

Sanatla terapidaki en önemli unsurlardan birisi de budur. Bireyin bilinçaltını direk olarak hiçbir koşulda etkinlemeden aktarabilmesi durumudur bu.

Zentangle, eğlenceli, dinlendirici ve zihni boşaltıcı bir aktivitedir. Kişi zentangle yaptığı anda, kendi terapötik sürecinde rahatlar ve sağaltımını yaratmış olur. Zentangle, aynı zamanda zihni çalıştırdığından odaklanmayı, yaratıcılığı ve artistik yetileri geliştirmeye yardımcı olan bir yöntemdir. Her yerde, en az malzemeyle uygulanabilir. Profesyonel bir Zentangle uygulamasında malzemeler çeşitlenebilir (Resim 4).



Resim 4: Zentangle Atölyelerinin Markalaştırdığı Profesyonel Zentangle Setine Bir Örnek

Zentangle ile çizilen şekiller desenleri oluşturur. Bu desenler alışlagelmiş desenler de olabilir, o anda zihni- nizden gelen şekiller de olabilir. Türkiye'de Zentangle ve Mandala Atölyesi bulunmaktadır. Kurucusu ve ilk eğitimci- ni de Banu Öztürk'tür (Resim 5).

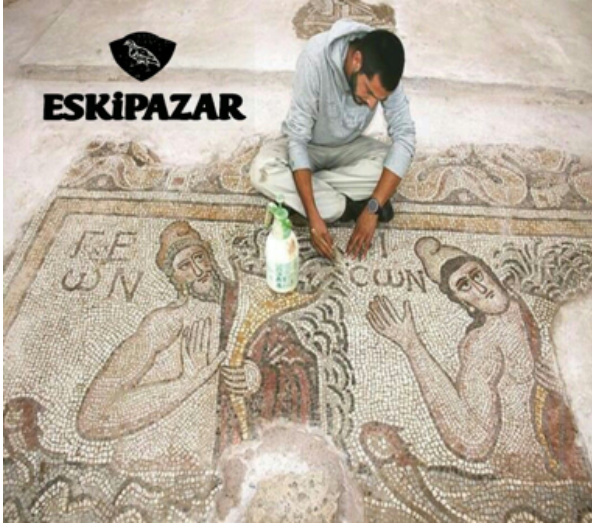


Resim 5: Mandalakid-Mandala ve Zentangle Akademi Kurucusu ve Sanatçısı Banu Öztürk

Banu Öztürk, Türkiye'de açmış olduğu akademi ile kendi eğitim modülünü oluşturarak, Zentangle ve Mandala eğitimleri vermeye, eğitimciler yetiştirmeye devam etmektedir. Türkiye'de böyle bir akademinin varlığı, sanatla terapi bağlamında bireylerin giderek sağaltım sağlayabilecekleri eşsiz bir imkandır.

1.1. Antik Kent Hadrianopolis'te Gerçekleştirilen Zentangle Çalıştayı

Mistik dokusu ve açık hava müzesi özelliğiyle çalıştayı gerçekleştireceği yer olarak antik bir kent, seçilmiştir. Etkinlikler de bu tema üzerinden belirlenmiştir. Etkinliğin gerçekleştirildiği antik kentin eşsiz bir mozaik kenti olması da süreci olumlu etkilemiştir. Çalışma teması ve mekanı ile Karabük ilinde yer alan Eskipazar ilçesinde bulunan Hadrianopolis Antik kentinde gerçekleştirilmiştir. (Öz Çelikbaş, 2019:268) (Resim 6).



Resim 6: Karabük İli Eskişehir İlçesi Hadrianopolis Antik Kenti Mozaik Restorasyonundan Bir Görüntü



Resim 7: Hadrianopolis Antik Kenti Zentangle Çalışması

Antik Kentler, her zaman kendi mistik çerçevesinde cazip noktalar olmuşlardır. Her şehrin bir enerjisi vardır ve antik kentler genel bağlamda oldukça yüklü enerjileriyle günümüzde de yaşamaya devam etmektedirler. Yaşanmışlıkları, psikolojik ve sosyolojik boyutuyla oldukça özel mekanlar olmakla birlikte, turizm bağlamında da kültürel ve sanat turlarında ilk sıralarda yer alırlar. Hadrianopolis Antik kentinde yapılan Zentangle Çalışması, Sanat Terapisi Çalıştayı kapsamında yetişkinlerle gerçekleştirilen bir çalıştay olmuştur (Resim 7-8).

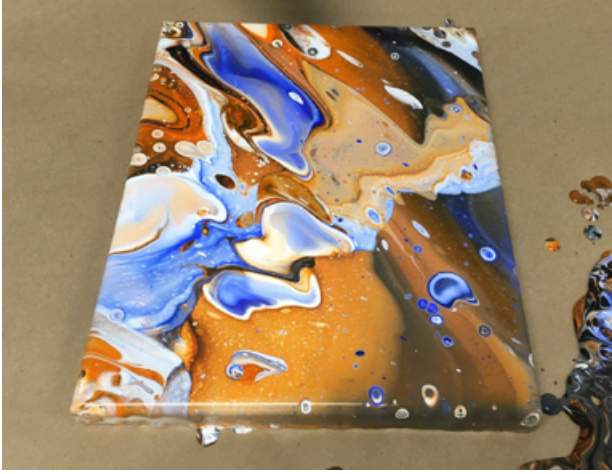


Resim 8: Hadrianopolis Antik Kenti Zentangle Çalışması Yetişkinler Atölyesi Zentangle Örnekleri



1.2. Pouring/Pouring Effect (Akıtma/Dökme Tekniği)

Pouring (En.), sel gibi, aşırı yağmurlu, döküm, dökme, boşaltma gibi anlamlara gelir (<https://tr.dictionarist.com/pouring>). Akrilik boyalarda kullanılabilen bir medumdur (bağlayıcı, ara baz). Akrilik boyalar ile kullanılır. Akrilik boyaların kimyasal yapısına zarar vermez, oldukça akışkan bir görüntü sağlayan su bazlı ara elemandır. Aslında Pouring medium, günümüz Ebru sanatının gelişmiş ve daha kolay elde edilen halidir. Yani Ebru sanatındaki şekil verebilme, kaydırma, akıtma işlemlerini kolaylıkla Pouring effect ile de gerçekleştirebilirsiniz. (Resim 9-10).



Resim 9: Pouring Tekniği ile Yapılmış Soyut Bir Tuval Resmi

Pouring sanatına, pouring effect, acrylic pouring art da denmektedir. Türkçe'ye dökme akrilik diye çevirebileceğimiz sanat aslında 1930'lu yıllarda başlamıştır. David Alfaro adında Meksikalı bir sanatçı çalışmalarında pouring tekniğini kullanmıştır. Aslında o, duvar resmi sanatçısıdır. David Alfaro, akrilik dökme sanatını tesadüf eseri keşfetmiştir (Öten, 2018).

Pouring mediyumu, özel alkollü ve silikon yağından oluşan bir tür kimyasal karışımdan oluşmaktadır.

Akrilik boyaya 1/4 ölçüsünde su ve 1/3 ya da 1/2 ölçüsünde de pouring mediyumu eklenerek akrilik boya akışkan hale getirilir. Bu akışkanlık etkili şekilleri oluşturabileceğiniz bir akışkanlıktır. Tıpkı Türk Sanatlarından Ebru sanatında olduğu gibi, kaydırarak; fırça ve çubuk ile boya akıtılır. Akıtılan boya rastgele ya da bazen bilinçli hareketlerle akışkan bir şekilde zeminde yerleşir. Yağlıboya-dan daha kısa sürede de kurur.

1.4 Antik Kent Hadrianopolis'te Gerçekleştiren Pouring Yetişkinler Atölyesi

Antik kentler mistik dokusu, açık hava müzesi olma özelliğiyle sanat ile iç içe geçmiş kültürel repertuarlarımızın en önemli mekânlarından. Antik kentlerde bulunan mozaikler de tıpkı insan zihni gibidir; bireyin psikolojisi hakkında bilgi verebilir. Jung'a göre bunu kişi kendi sağaltımıyla sanat yoluyla da yapabilir. Zaten sanat terapisinde en önemli noktalardan ilki bireyin kendi kendisini tedavi edebiliyor olmasıdır.

Hadrianopolis Antik kentinde, rehber öğretmenler, stajyer çocuk gelişimciler ve sanat terapisti sanat eğitimcisi tarafından gerçekleştirilen bu çalıştay, alanında bir ilk sayılabilir. Çalışma, Karabük ilinde ilk kez gerçekleştirilmiştir. Antik Kent Hadrianopolis'teki Sanat Terapisti Çalıştayı kapsamında gerçekleştirilen Zentangle ve Pouring atölyelerinde, diğer atölyelerin dışında yetişkinlerle etkinlik gerçekleştirilmiştir. Çalışmada yaş aralığı 18-50 yaş olmuştur. Farklı mesleklerden, öğrencilerden, ev hanımlarından ve öğretim üyelerinden oluşan bir ekiple çalıştay gerçekleştirilmiştir. Yapılan atölye sonucunda yetişkinlerden, oldukça rahatladıkları ve gerek antik kent gerekse yapılan çalıştaydan oldukça zevk aldıkları geri dönüşü alınmıştır. Yetişkinler, antik kentin büyüğünden, doğasından ve çalıştayın konularından oldukça etkilenmiştir. Zentangle atölyesi ve sanatla terapi bağıntısından oldukça memnun olmuşlardır. Tüm katılımcılardan ortak bir ortaya çıkmıştır: "Terapi gibiydi." Bu da çalışmanın sanat ve terapi ile sağaltım boyutunda amacına ulaştığını göstermektedir.



SONUÇ

AATA, sanat terapisini, bireylerin kendilerini ruhen ve fiziken iyileştirebildikleri ve geliştirdikleri sanatsal bir yaratıcı süreç olarak değerlendirmektedir. Bu yaratıcı süreçte birey, kendini ifade etmekten, anlatmaya, becerilerini geliştirmekten onları yeniden ve ilk kez kullanmaya kadar birçok süreci stresini azaltarak ve davranışlarını kontrol ederek sağlamış olur. Sanat Terapisi, psikoterapistler ya da sanat terapisi sanat eğitimcileri tarafından ruhsal iyi oluşlarını gerçekleştirmek isteyen bireylere uygulanan bir terapi yöntemidir. Sanat terapisinin bireyin iyi oluş haline olumlu etki ettiği ve kendini iyi hissetmesine hızla katkıda sağladığı araştırmalarla kanıtlanmıştır ve kanıtlanmaktadır (American Art Therapy Association AATA, 2009).

Sanat Terapisi Çalıştay Karabük Hadrianopolis Antik kentinde gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar çeşitli atölyelerde yaşlarına göre yerleştirilmiştir. Pouring ve zentangle atölyesi 18-50 yaş arası bireylerden oluşmuştur. Eğitim seviyeleri de birbirlerinden farklıdır. Bu çalışma sanat ve terapi alanında olması ve antik kentte gerçekleştirilmesi açısından Karabük ilinde bir ilktir. Antik kentte gerçekleşmesiyle de belki de Türkiye genelinde ilk olma özelliğine sahip olabilir. Katılımcılarla çalıştayın ikincisinin düzenlenmesi planlanmıştır. Bu makalede örneklerine yer verilen yetişkinler atölyesinde de çalıştay kapsamındaki diğer atölyelerde olduğu gibi, bireylerin iç dünyalarını dışavurmaları sanatsal etkinlikler yolu ile sağlanmıştır. Bu çalışmada amaç bireylere kendi katarsislerini yaşatarak hiçbir şey düşünmeden akış halinde sanatsal aktivitede bulunmalarını sağlamak ve onlara terapötik (tedavi edici) bir süreç yaratmak olmuştur. Sanat ve terapide iki kural oldukça önem arz etmektedir: bireye asla müdahale etmemek ve kendi iç sesleri ve onları bilinçaltı duygularıyla baş başa bırakmak. Yetişkin grubuyla yapılan zentangle ve pouring atölyeleri sanat terapisi alanına alternatif sunmak için oldukça önemlidir. Sanat ve terapi bağlamında birçok alternatif sanat atölyesi oluşturulabilir fakat kil ile heykel çalışmalarında olduğu gibi, pouring ve zentangle tekniklerinde de bireyin iç dünyasına direk ve en derin biçimde, akışı uzun süre sağlayarak erişilebilir. Akış beynin otomatik olarak kendini bilinçaltı ile bağlantı kurarak psikolojik ve gizil boyutunu ortaya çıkarmasını sağlar. Bu noktada, sanat ve terapi bağlamında Akış ve otomatizm olguları da ayrıca önem taşır. Zentangle çalışmalarında da sanat terapisi bağlamında bilinçaltı erişimi ve bireyin kendini sağaltımı kolaylaşmış olur.

Bu çalışmada yer alan çalıştay hem Sanat Terapisi alanında olması hem de antik kentte gerçekleştirilmesi bağlamında bölgede ilk ve tek, Türkiye’de de Antik kent

kapsamında gerçekleştirilen belki de ilk çalıştaylardan- dir. İnsanoğlu tarihi boyunca sanatla iç içe olmuştur. İlkel çizimlerinden, sembollerine, totemlerinden, geleneklerine ve kültürel imgelemelerine kendilerini sanatla ifade etmişlerdir. Sanat, insanla var olan ve onunla da son bulacak olan bir olgudur (Acar-Düzakın, 2017:7).

KAYNAKÇA

About Art Therapy, American Art Therapy Association. (2009). Erişim Tarihi: 14.11.2019, (<http://www.americanarttherapyassociation.org/aata-aboutarttherapy.html>).

Acar, S. Şebnem. ve Düzakın, Sibel. (2017). Sanatla Terapi ve Yaratıcılık Bir Eğitim Modeli Olabilir mi? (1. Baskı). Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık.

Filiz, Ş. (2016). “Sanat Terapisinin Felsefi Boyutları”, MJH VI/1, ss.169-183.

Gombrich, E. (2004). Sanatın Öyküsü, (çev. Erol - Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Internet Adresi: <https://aklinizikesfedin.com/mihaly-csikszentmihalyi-ve-akis-en-iyi-deneyimlerin-psikolojisi/>, Psikoloji, “Mihaly Csikszentmihalyi ve Akış: En İyi Deneyimlerin Psikolojisi”, Erişim Tarihi:06.02.2020.

Internet Adresi: <https://www.dahaiyisen.com/flow-mihaly-csikszentmihalyi-akis-mutluluk-bilimi>, Daha İyi Sen, “Flow - Mihaly Csikszentmihalyi (Akış - Mutluluk Bilimi)”, Erişim Tarihi: 06.02.2020.

Öten, Ş. (2018). Kutuda Sanat Var, “Nereden Çıktı Bu Akrilik Dökme?” Internet Adresi: <https://kutudasanatvar.com/blogs/kutublog/nereden-cikti-bu-akrilik-dokme>, Erişim Tarihi: 06.02.2020.

Öz Çelikbaş, E. (2019). *Sanat Ve Terapi’de Renk: Hadrianopolis Mozaikleri Ve Renkleri*, Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük Ve Çevresinde Dini İlmi Ve Kültürel Hayat Sempozyumu, Edt. Ayhan Işık, Tuğba Aydeniz, İbrahim Hakkı İmamoğlu, 30.12.2019, ISBN: 978-605-9554-46-6, s.266-275.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Resim 1: <https://i.ytimg.com/vi/HJcscODMhzY/maxresdefault.jpg>

Resim2: https://st3.depositphotos.com/1672846/18427/v/1600/depositphotos_184276544-stock-illustration-seamless-pattern-of-scribble-in.jpg

Resim 3: <https://www.dahaiyisen.com/flow-mihaly-csikszentmihalyi-akis-mutluluk-bilimi>

Resim4:<https://sandhyamane.com/wpcontent/uploads/2019/07/zentanglekit11719.1lowResJPG600x600.jpg>

Resim 5: <https://i.ytimg.com/vi/oP2MGGQX2VM/maxresdefault.jpg>

Resim 6: <https://i.pinimg.com/originals/c3/15/60/c315606540ba152070a63db00ae47166.jpg>

Resim 7: Kişisel Görsel-Çalıştay Medya Ekibi

Resim 8: Kişisel Görsel-Çalıştay Medya Ekibi

Resim 9: Kişisel Görsel-Çalıştay Medya Ekibi

Resim 10: Sanat Terapisi Çalıştayı Kapsamında Pouring Yetişkinler Atölyesi Pouring Örnekleri

ÂDEM İLE HAVVA'NIN YARATILIŞI VE CENNETTEN ÇIKARILIŞ ÖYKÜSÜNÜN MİNYATÜR SANATINA YANSIMALARI*

REFLECTIONS OF TALES OF "CREATION OF ADAM AND EVE AND BEING EXPELLED
FROM EDEN" ON MINIATURE

Öğr. Gör. Dr. Elif BAYRAK KAYA

Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Gönen Meslek Yüksekokulu,

El Sanatları Programı

elifbayrakkayaart@gmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0241-3805>

Atıf (APA 6)/To cite this article: Bayrak Kaya, E. (2020). Âdem ile Havva'nın Yaratılışı ve Cennetten Çıkarılış Öyküsünün Minyatür Sanatına Yansımaları. Sanat Dergisi, (35), 204-224.
Araştırma makalesi/Research article

Öz

Hız. Âdem'in yaratılışı hakkındaki hikâyeleri, resim ve minyatürleri, İlahi dinlerin kutsal kitaplardan edinilen bilgiler ve bu bilgiler ışığında, alanında uzman bilim ve din adamlarının yorumları şekillendirmiştir. Yani ilk kaynak kutsal kitaplarda geçen metinler, ikinci kaynak ise bu metinlerin yorumları olmuştur. İslam da, Kur'an-ı Kerim 'deki ayetler, Hz. Muhammed'in hadisleri ve bu hadislerin tefsirleri ilk kaynakları oluşturmuştur. Bu ayet ve hadislerden edinilen rivayetler doğrultusunda oluşan Âdem kıssasının algısı ve minyatür sanatına yansımaları, birbirinden farklı birçok örneğin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Hız. Âdem'in yaratılması ve Allah'ın Âdem'e ruh üflemesi, Havva'nın yaratılışı gibi konular, Avrupa resim sanatında oldukça fazla örneği karşımıza çıkarken, Osmanlı resim sanatında bu konuların yorumuna pek rastlanmaz. Osmanlı resmi diye adlandırılan minyatür sanatında işlenen konu çeşitliliği şu şekildedir: Minyatür kompozisyonlarda Hız. Âdem'e meleklerin secdesi, İblis'in, Âdem ve Havva'yı yanıltması, Hız. Âdem ile Hız. Havva'nın cennetten çıkarılması, yasak meyve gibi konular, sıklıkla tasarlanarak yorumlanmıştır. Bu yorumların bir kısmı Kur'an-ı Kerim ayetleri ve Hız. Peygamberin hadisleri ışığında yorumlanırken, pek çoğunda bu bilgilerin yanı sıra, Tevrat ve İncil'den aktarılan metinler ve kıssalardan edinilen bilgiler de minyatür yorumlara girmiştir. Konu ile ilgili görsel yorumlara baktığımızda genel anlamda çıplak veya yarı çıplak bir biçimde resimlenen Hız. Âdem ile Hız. Havva'nın cennette çıplak olduklarını bize kanıtlayan herhangi bir bilgi yoktur. Bu makalede Hız. Âdem'in yaratılışı, Hız. Âdem'e secde, yasak meyveyi yemeleri, İblis'in oyunu, yılan, tavus ve ejderhanın rolü ve cennetten çıkarılış ile ilgili yazılı kaynaklar taranarak görsel sanatlar açısından nasıl yorumlandığı irdelenmiştir. Araştırmada incelenerek yorumlanan minyatür eserler; Kısasü'l-Enbiya, Külliyyat-ı Tarih, Menafi El-Hayavan, Asarül-Bakiye, Hadikatüs's-Süedâ, Falnâme, Gülbenkyan koleksiyonu, Elif Bayrak Kaya Koleksiyonu ve birkaç özel koleksiyondan seçilmiştir.

Anahtar kelimeler: Hız. Âdem ile Hız. Havva, Cennetten çıkarılma, Yasak meyve, İblisin oyunu, Tasarım, Minyatür Sanatı.

* Makale ile ilgili katkılarından dolayı hocalarım Prof. Dr. Bahattin Yaman 'a ve Öğretim Görevlisi Hattat Âdem Sakal 'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Abstract

The tales, drawings as well as miniatures on the creation of Prophet Adam constitute the core of this study along with the knowledge obtained from the sacred books of divine religions as well as the views of the scientists and religious experts. Thus, the primary sources are the texts in the sacred books while secondary sources could be regarded as the interpretations of these texts. The verses in Quran, hadiths (sayings and deeds of Prophet Muhammad) and interpretations of these hadiths are the primary sources. The understanding of Adam's Tale based on the verses and hadiths as well as their interpretations in the art of miniature have led to a number of different samples of work. While we come up with a great number of works regarding the creation of Adam and embodiment of Adam with spirit by God as well as the creation of Eve in European painting art, we do not come across the interpretations of these themes in Ottoman art of painting. The frequently interpreted themes that are closely related with these in the art of miniature - Ottoman art of painting - are as follows: grovels of angels to Prophet Adam, Adam and Eve gullied by the demon, expel of Adam and Eve from Eden and forbidden fruit. These interpretations in the miniatures were excessively based on the verses of Quran and hadiths of Prophet Muhammad while some of these interpretations were also based on the texts and anecdotes identified in Torah and Bible. As for the visual interpretations regarding Adam and Eve, we do not have any evidence proving Adam and Eve are nude in the Eden while they were generally illustrated nude or half-nude in drawings. This article explores the creation of Prophet Adam, grovel to Prophet Adam, forbidden fruit, the trick of the demon, the role of snake, peacock and dragon and their being expelled from Eden as well as the interpretations of these within the framework of visual arts. The miniature works analysed within the scope of this study are as follows: Kısasü'l-Enbiya (Anecdotes of Prophets), Külliyyat-ı Tarih (The Corpus of History), Menafi El-Hayavan (Drawings and Miniatures of Animals), Asarül-Bakiye (The Chronology of Ancient Nations), Hadikatüs's-Süedâ (The Garden of Those who reached Happiness), Falnama, Gülbenkyan Collection, Elif Bayrak Kaya Collection and a number of other special collections.

Key words: Prophet Adam and Eve, Expel from Eden, Forbidden Fruit, The Trick of Demon, Design, Art of Miniature.

GİRİŞ

Minyatür, su bazlı boyalar ile yapılan, kendine özgü bir boyama üslubu ve tarzı olan, kökeni Uygur Türklerine kadar dayanan bir resim sanatı olarak adlandırılır. Kitap resim sanatı diye de bilinen minyatür, eski el yazması kitaplarda, metni açıklayıcı resimler olarak karşımıza çıkarken günümüzde daha çok tek başına bir levha olarak uygulanmaktadır.

Fırça resminin yer aldığı ilk kitaplar, doğa bilimi kitapları olmuştur (Tez, 2018: 87). En eski minyatürlere Orta Asya'da ve Sasanilerde rastlanmıştır. Minyatür tekniği, Suriyeli tüccarlar aracılığıyla İrlanda'ya ulaşmış, İrlandalı keşişlerin yazdıkları İncil kitaplarıyla da Avrupa'ya yayılmıştır (Tez, 2018: 61).

Bilinen örnekler Anadolu resim sanatının ilk örneklerinin bilimsel içerikli olarak Diyarbakır ve yöresinde Artuklu emirlerin ve Konya'da seçkin sınıfın desteğinde 12-13.yüzyıllarda ortaya çıktığını göstermektedir (Tanındı, 1996: 7).

Minyatür, özellikle din dışı konuları işlemek üzere İran, Hindistan ve Türkiye'de uygulanmıştır. Dinsel boyutta sözü edilen tasvir (suret) yasağı nedeniyle Kur'an'ın resimli hiçbir elyazması yoktur. Çoğu zaman Hz. Muhammed, yaşama öyküsüne ilişkin eserlerde yüzü örtülü biçimde betimlenmiştir. Ressamlar kimi bilimsel el yazmaları, vekâletnameleri, masalları ve özellikle de şiir kitaplarını minyatürlere süslemişler ve bu kitaplarda destansı ya da lirik, savaşçı ya da erotik konuları işlemişlerdir (Tez, 2018: 84).

Cahiliye dönemine ait tasvir yasağının etki ve nüfuzu nedeniyle figüratif desenlere çok girilmemiş veya figüratif çalışan nakkaşlar (minyatür sanatçısı) çoğu kez imzasız veya bir takma isim ile eserlerini ortaya çıkarmışlardır. Zamanının dışına taşan figür yasağı ve etkileri, zaman içerisinde büyük ölçüde aşılabilmiş olsa da, tamamen izleri silinmemiştir. İnsanoğlu sözlü sanatın yanında, görsel sanata da önem vermiş ve bu alanda da pek çok eser bırakmıştır. En çok tartışılan ve merak edilen konular arasında ilk insan Âdem'in yaratılışı, peygamberler ve yaşamları gibi konular olmuş ve her toplum kendi inanç sistemindeki öğretiler doğrultusunda bu bilgileri çeşitli görsel sanatlar aracılığı ile ifade etme fırsatı bulmuşlardır.

Bu çalışmada alan araştırması ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini, Âdem ile Havva'nın yaratılışı, cennetteki hayatları, İblis'in aldatması ve cennetten kovuluş gibi hikâyeleri konu alan minyatür eserler oluşturmaktadır. Evreni temsil edecek bir biçimde toplam 16 minyatür yorum üzerinde çalışılmıştır. Minyatür kompozisyonlarda anlatılan sahnelerin aktardığı olay-

lar üzerinde durularak, nakkaşların eseri yorumlarken yansıttığı bakış açısı ve dikkat çekmek istediği ayrıntılar yakalanmaya çalışılmıştır. Minyatür eserlerde kullanılan, figürler, mimikler, kılık kıyafet ve motiflerin yanı sıra renk ve kompozisyon kurguları incelenerek yorumlanmıştır. Ayrıca incelenen minyatür eserler arsında kıyaslamalar biçiminde analizlere yer verilmiştir.

1. Hz. Âdem'in Yaratılışı

İnsanoğlunun atası Âdem ile Havva'nın yaratılış hikâyesi, cennetten kovulmaları, yasak ağaç (meyve), İblis'in oyunu ve yeryüzüne gönderilmeleri, muhtemelen tarih boyunca en çok yazılıp çizilen konular arasında olmuştur. Âdem'in yaratılışı nasıl olmuştur? Allah Âdem'i neyden yaratmıştır? Âdem'in yaratılış maksadındaki amaç nedir? Havva'nın yaratılışı ve yaratılışındaki sebep nedir? Melekler Âdem'e secde ettiler mi? Meleklerin secdesinin manası nedir? Elma, incir ve buğday hangisi yasak ağaçtır? Yasak meyveyi İblis nasıl Âdem ve Havva'ya yedirdi? Havva Âdem'i yasak meyveyi yemeye zorladı mı? Âdem ile Havva cennetten nasıl çıkarıldılar? Yeryüzünde birlikte miydiler? Yaratılış, cennet, İblis, melekler, Âdem ve Havva ile ilgili merak edilen ve en çok cevabı aranan sorular olmuştur. Tek tanrılı ve çok tanrılı dinlerin yanı sıra, pagan, putperest, ateşe tapan, şeytana tapan, inanan, inanmayan her insanın ve her medeniyetin kendine göre inandığı ve yorumladığı bir ya da birkaç yaratılış hikâyesi vardır.

İnsanoğlu bu soruların cevabını tek tanrılı ilahi dinler çerçevesinde bulabilmiştir. Tek tanrılı dinlerde, tek yaratıcı olan Allah inancı mevcuttur. Yüce yaratıcı insanlara yine kendi içlerinden peygamberler yollamıştır. Yüce Allah bu peygamberlerle vahiy yoluyla iletişim kurmuş, bu vahiyleri Cebrail aracılığıyla ulaştırmıştır. Tek tanrılı ilahi dinlerin kutsal kitaplarında, Âdem ile Havva ve yaratılışlarıyla ilgili bilgi ve kıssalar mevcuttur. Kutsal metinlerdeki bu kıssalarda, Âdem'in yaratılışı ve yaratılış maksadı açık bir biçimde aktarılmıştır.

Kur'an'da yaratılışla ilgili yer alan bilgiler, aynı zamanda insanın yaratılışına yönelik amaca vurgu yapmakta ve insana bir görev yükleyerek hayatını anlamlı kılmaktadır. Öyleki Kur'an-ı Kerim'e göre yaratılan her şeyin insanın hizmetine sunulması ve yaratılışın son halkasında onun olması, yaratılışın gayesinde insanın olduğunun göstergesidir. Mesela "O, yeryüzündeki her şeyi sizin için yaratmıştır" (Bakara 2/2) ayetini, insanın yaratılışını ifade eden "O ki, hanginizin daha güzel davranacağını sınamak için ölümü ve hayatı yaratmıştır. O, mutlak galiptir, çok başlıdır." (Mülk 67/2) ayetiyle açıklayan alimler, bu ayetlerde doğrudan yaratma da insanın amaç edinildiğini

ve insana misyon verildiğini belirtmektedirler. Bu misyon insan hayatının bir gayeye sahip olmasını ve hayatını anlamlı kılmasını sağlamaktadır (Can, 2018:70-71).

Bu durumda; Âdem'in yaratılış amacını kavramak ve anlamlandırmak, insanı anlamak ve bir nevi çözümleyebilmek anlamı içerir diyebiliriz.

İnsanın en temel yaratılış nedeni yönünden söyleyecek olursak, bu bağlar ilahi suretin zahir olması gerçeği ile ilgilidir. Bu noktada, "Allah Âdem'i kendi suretinden yaratmıştır" hadisi tekrar aklımıza gelir. Hadiste zikredilen "Allah" ismi "toplayıcı, cem edici" bir isimdir, çünkü Allah'ın diğer isimleri hep bu isme işaret eder. Bu sebeple, "Allah" ismini zikreden birisi dolaylı olarak Afüvv, Adil, Hâlık, Kerim, Kadir, Muizz, Müzill gibi diğer ilahi isimleri de zikretmiş olur. Başka hiçbir isim diğer tüm isimleri kendinde toplayamaz, çünkü "Allah" ismi dışında her ismin kendine has ve sınırlayıcı nitelikleri olup bununla diğer isimlerden ayrılır. Allah insanı kendi suretinde yaratmıştır. Bunun anlamı ise, insan bütün ilahi isimlerin suretinde yaratılmıştır. Bu, Kur'ân'da "Allah Âdem'e bütün isimleri öğretti" ayetinin bir yorumudur. Böylece insan, ilahi yönlerin veya "yüzlerin"(vech) sonsuz çeşitliliğini sergiler. Eğer, tüm insanlık tarihi boyunca gözlenen insanı sıfatların ve eylemlerin tümü bir zamana ve bir yere toplansa, bütün ilahi isimlerin sergilenmesinin ne anlama geldiği hakkında az çok bir fikir elde etmeye başlarız. Tam olarak insanın toplayıcı (cem edici) oluşu ise her tür insan mümkünatının, hayale sığan her tür sıfatın, iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin, adil ya da zalim, merhametli ya da acımasız her tür eylemin varlığına izin verir. Eğer Âdem Allah'ın suretinde değil de Rahman'ın suretinde yaratılmış olsaydı, hiçbir insan öfkeli ve zalim olmazdı. Müntekim suretinde yaratılmış olsaydı, hiç kimse düşünmanını affedemezdi. Melik ve Aziz suretinde yaratılmış olsaydı, hiç kimse Allah'a veya başka birine boyun eğmezdi. Fakat insanlar bütün ilahi isimlerin suretinde yaratıldığı için, herhangi bir sıfatı görünür kılabilirler. Zaten ilahi isimler vücudun zahir ve batın mümkün biçimlerini ifade ederler (Chittick, 2003:50-51).

Hakk'ın varlığı kâinata nispetle bir ayna mesabesinde olup, akdedilen ve hissedilen bütün eşya onda zahir olur. Kâinat Hakk'ın vücuduyla kaim ve Hakk'ın vücûd aynasında zahir olan bir takım itibari varlıklar, fâni ve geçici suretlerden ibarettir. Cenab-ı Hak zatı itibariyle değil, sıfat ve fiilleri itibariyle bütün suret ve şahıslarda mutlak olmaktan çıkmaksızın, tezahür ve tecelli etmektedir. Bu açıdan eşya O'na ayna olur. Kâinatın bütünü Hakk'ın vücudu ile kaimdir (Tabakoğlu,2016: 61).

Âdem, varlığın ziddi, yokluk, hiçlik ve varlığın yaratılmadan önceki halidir. Hariçte bir varlığı bulunmayan sırf

zihni bir kavram olup, bilinmesi varlığa bağlıdır. Vahdet-i vücud açısından Âdem, varlığın yaratılmadan önceki halidir (Tabakoğlu, 2016: 64).

Öncelikli soru, insanoğlunun yaratılışı ve yaratılışın amacı gibi zihinleri kurcalayan derin düşüncelerin ardından, insanoğlu (Âdem) nasıl ve neyden yaratıldı? sorusu üzerinde duracak olursak Kur'an'ın bize aktardığı bilgiler ışığında bir yön bulabiliriz.

Âlimlerin Kur'an-ı Kerim'den edindiği bilgiler doğrultusunda halkla paylaştıkları ve sıkça telaffuz ettikleri yaratılışın hammaddesi topraktır. İnsan neyden yaratıldı sorusu kime sorulsa hemen hemen büyük çoğunluk toprak demektedir. Peki, Kur'ân'da yaratılış ile ilgili hangi madde isimleri aktarılmıştır. Yaratılış birden mi oldu, belli bir süreç içerdi mi? gibi soruların cevabını yine Kur'ân-ı Kerim'den ve âlimlerin aktardığı bilgilerden ediniyoruz.

Öte yandan Kur'ân-ı Kerim'in farklı ayetlerinde insanın sudan, toprak vb. farklı maddelerden yaratıldığına dair bilgilerin sunulması, âlimlerin konuyla alakalı farklı yorumlar geliştirmelerine sebebiyet vermiştir. Bu farklı yorumlara sahip olan âlimlerden biri de hem felsefi hem de kelimâ kimliğiyle tanınan Fahreddin er-Razi'dir. Onun bu iki yöne sahip olması, diğer âlimlerden birçok yönde farklı fikirler ortaya koymasını sağlamıştır. Günümüz insanın da halen arayışta olduğu yaratılış anlamı noktasında Fahreddin er-Razi'nin Kur'an ayetlerine yönelik tefsiri oldukça mühimdir (Öztürk, 2010:147-149).

Râzî'ye göre; Kur'ân'ın bütününe yayılan insanın yaratılış maddelerini bütüncül bir yaklaşımla ele alarak bunların insanın tesviye (düz duruma getirme) sürecine kadar ki aşamaları olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Yani o, (turab) toprak ve su ana maddelerden müteşekkil olarak yaratılan insanın sırasıyla ilk etapta birçok ayette geçen 'çamur'(tin)'dan yaratıldığını belirtir. Bu aşamadan sonra sırasıyla 'süzme çamur', (sülaletin min tin), 'yapışkan çamur'(tinin lazıp), 'kurumuş çamur' (salsalin) 'çömlek gibi ses çıkaran çamur' salsalin (kelfehhar), 'renği kararmış kokusu bozulmuş çamur', (hemein mesnun) gibi farklı aşamaların geldiğini ortaya koyar. Terkiplerden oluşan bu durumlar insanın ilk yaratılış hakkındaki tesviye sürecine kadarki aşamaları ifade etmektedir diyebiliriz. Bu anlamıyla Râzî, aynı zamanda insanın yaratılışının belirli bir süreç içerisinde oluştuğunu kabul etmektedir (Can, 2018 :74).

Fahreddin er-Razi'nin aktardığı, bilgilerin ışığında; Kur'ân'da bahsedilen yaratılış ve aşamaları, altı biçimde gerçekleşmiştir. Bahsi geçen altı aşamanın ismi; 'çamur', 'süzme çamur', 'yapışkan çamur', 'kurumuş çamur' 'çömlek gibi ses çıkaran çamur', 'renği kararmış kokusu bozulmuş çamur' dur.

Âdem'in yaratılışında bahsi geçen toprak isimleri ve tipleri, adeta toprağın pişmiş bir çömleğe dönüşme aşamalarını anımsatmaktadır. Birinci aşamada toprak ve suyun bir araya gelmesiyle oluşan karışım, çamuru meydana getirmektedir. Demek ki bir çömleğin hammadde- si gibi, insanın özü ve yaratılışı toprak artı sudur. İkinci aşamayı ise; çamurun içindeki taş vb. maddelerin arındırılması sonucu meydana getirilen 'süzme çamur' oluşturmaktadır. Çömleği tornasına giren çamurun, öncesinde süzülerek içindeki sert ve yabancı maddelerin tamamen arınması gerekmektedir. Yabancı maddelerden arınan çamurun, uygun kıvama gelerek çömleği tornasına girmesi için çamurun kıvam alması yani 'yapışkan çamur' biçiminde koyulaşması gerekmektedir. Koyulaşıp 'yapışkan çamur' haline geldikten sonra dönen çarkta şekil verilir. Dördüncü aşamada şekil verilen 'yapışkan çamur' kurumaya bırakılır. Şekillendirilip kurutulan çömlek 'kurumuş çamur' bir formdur. Beşinci aşamada; kurutulan biçimlendirilmiş çömlek, yüksek bir derecede fırınlanarak pişirilir. Fırınlanma işleminden sonra çömlek kullanıma hazır sert ve dayanıklı bir hal alır. Çömleğe elle vurulduğunda akustik tok bir ses çıkarır. Pişmiş çömlek 'çömlek gibi ses çıkaran çamur' su ile yoğrulup süzülen, şekil verilerek kurutulan, fırınlanarak pişirilen ve çömlek halini alan çamur, elle veya benzeri bir cisimle vurulduğunda ses çıkarır. Altıncı aşamada; fırın pişirimi ile kuruyan formun (kurumuş çamur) mukavemeti artırılır, sıkılaşıp rengi daha koyu bir görünüme kavuşur. Rengi koyulaşan pişmiş çömlek artık toprak kokusunu nispeten kaybetmiş yani 'renge kararışmış kokusu bozulmuş çamur' halindedir diyebiliriz. İnsanoğlunun ilk atası olan Hz. Âdem'in Kur'an-ı Kerim'de Allah tarafından yaratılma süreci ile bir avuç toprağın çömleğe dönüşme hikâyesi birbirini gerçekler nitelikte ve inceliktedir.

Yani insanın yaratılışı, bir çömleğin oluşturulması gibi, aşamalı bir biçimde gerçekleşmiş olabilir. İnsan ve çömlek arasındaki aşamaların ve hammaddenin benzerliği bize her şeyin bir düzen ve sıra içinde gerçekleştiği gerçeğiyle yüzleştirir.

2. Secde

Allah Hz. Âdem'i belli bir süreç içerisinde çamurdan yaratmış ve ona ruh vererek meleklerin Âdem'e secde etmesini emretmiştir. İblis dışındaki tüm melekler Allah'ın emri ile Âdem'e secde etmiş fakat o rabbine başkaldırmıştır. Kur'an-ı Kerim'de meleklerin Âdem'e secde etmeleri açık bir biçimde aktarılmıştır.

Kur'an'da meleklerin Hz. Âdem'e secdesi, yedi ayrı surede anlatılmaktadır. Konunun anlatıldığı ayetleri, yer aldıkları surelerin indiriliş sırasına uygun olarak şu şekilde

de sıralayabiliriz: "Hani Rabbin meleklerle şöyle demişti: 'Muhakkak ben çamurdan bir insan yaratacağım.' Onu şekillendirip içine ruhumdan üflediğim zaman, derhal onun için secdeye kapanın! Derken bütün melekler topluca secde ettiler. Ancak İblis secde etmedi. O büyüklük tasladı ve kâfirlerden oldu. Yine bu ayetlerden Hicr ve Sad surelerindeki ifadelerde, meleklerin secde ile emir olundukları kimse için, Âdem ismi zikredilmemiş, bunun yerine beşer ifadesi kullanılmış; Bakara, A'raf, İsrâ, Kehf ve Taha sûrelerinde ise açıkça Âdem ismine yer verilmiştir (Keskin, 2002:113-114).

Kur'an'da Hz. Âdem'in yaratılmasından sonra meleklerin Âdem'in üstünlüğünü kabul etme kıssası, farklı ayetlerde anlatılmaktadır.

Mushaf tertibine göre ilk olarak Bakara 2/30-38. ayetlerinde şöyle geçmektedir: Hani, Rabbin meleklerle, "Ben yeryüzünde bir halife görevlendireceğim." buyurmuştu. Onlar da şöyle demişti, "Orada bozgunculuk yapacak, kan dökecek birine mi görev vereceksin? Oysa biz seni her daim övmekte ve seni tesbih ve takdis etmekteyiz." Bunun üzerine Allah da, "Ben sizin bilmediğinizi bilirim." demişti. Allah Âdem'e bütün varlıkların isimlerini öğretti. Sonra onları meleklerle göstererek, "Eğer doğru söyleyenler iseniz, haydi bana bunların isimlerini bildirin" diye buyurdu. Melekler, "Seni bütün eksikliklerden uzak tutarız". Senin bize öğrettiklerinden başka bizim hiçbir bilgimiz yoktur. Şüphesiz her şeyi hakkıyla bilen, her şeyi hikmetle yapan sensin" diyerek karşılık verdiler. Allah, "Ey Âdem! Onlara bunların isimlerini sen söyle." buyurdu. Âdem, meleklerle onların isimlerini bildirince Allah şöyle buyurdu: "Göklerde ve yerde sizin için kavranamaz ve bilinemez olan her şeyi ben bilirim, yine dışa vurduklarınızı da, gizli tuttuklarınızı da ben bilirim demedim mi? Hani meleklerle, "Âdem'in üstünlüğünü kabul edin." diye emretmiştik de İblis hariç tüm melekler Âdem'in üstünlüğünü kabullenmişlerdi. İblis ise (bundan) kaçınmış, büyüklük taslamış ve nankörlerden olmuştu (Şola, 2015:205).

Kur'an'da kâinatta bulunan her şeyin (insanlar, melekler, cinler, hayvanlar, bitkiler, ağaçlar, güneş, ay, yıldızlar, dağlar; bunların gölgeleri vs.) isteyerek ya da istemeyerek Allah'a secde ettiklerinden söz edilmektedir. Bu ayetlerde geçen secdenin, Allah'ın emrine boyun eğmek, O'nun iradesine teslim olmak ve O'nun hükümrانlığını kabullenmek anlamında olduğu görülmektedir (Keskin, 2002:110).

3. Hz. Havva'nın Yaratılışı

Havva'nın yaratılışı hakkında yaygın bilinen ve inanan yargı, Âdem'in kaburga veya leğen kemiği olan eğri kemiğinden yaratıldığı hikâyesidir. Bu konu hakkında

Kur'ân'da ve Tevrat'ta verilen bilgiler birbirinden farklılık gösterir.

Havva'nın yaratılışıyla ilgili Tevrat'a başvurulduğunda onun Âdem'den alınan bir kaburga kemiği ile yaratıldığı açıkça belirtilmiştir. Buna mukabil Kur'ân'da Havva'nın ne yaratılışına ne de adına açık bir şekilde değinilmemiştir. Ancak Nisâ 4/1. ayette Allah'ın insanları bir tek nefisten yarattığı ve o nefisten de eşini (zevc) meydana getirdiği (yâ eyyü-he'n-nâsuttekû rabbekümüllezî halakaküm min nefsin vâhidetin ve halaka minhâ zevcehâ) ifade edilmiştir. Müfessirlerin büyük çoğunluğu tarafından bu ayette geçen "nefs" in Âdem "ve halaqa minhâ zevcehâ" ifadesindeki "zevc" in de Havvâ olduğu belirtilmiş ve söz konusu zamirin de "nefs" e raci edildiği söylenerek Havva'nın da o "nefs" ten yani, Âdem'den yaratıldığı ileri sürülmüştür. Abdul'a göre söz konusu müfessirlerin ileri sürdüğü bu görüş isabetli değildir. O, Kur'ân'da Havva'nın Âdem'in eğri kaburga kemiğinden yaratıldığına dair bir ifadenin geçmediğine değinerek, 'Sizi bir tek nefisten yaratan ve ondan da eşini yaratan' ayetindeki ifadeyi, Tevrat'ın Tekvin bölümünde geçen ifadelerle örtüştürmek maksadıyla, Havva'nın yaratılışı olarak yorumlamak zorunda olmadıklarını belirtmiştir (Şola, 2015:212).

Âdem ile Havva yaratıldıktan sonra, cennete yaşadıkları olağanüstü hayat ve İblis'in oyunu, Kur'ân'da açık bir biçimde beyan edilmiştir.

Kur'ân'da: Âdem'e de şöyle buyurmuştuk: "Ey Âdem! Sen ve eşin cennete yerleşin. Oradaki ürünlerden dilediğinizi bol bol yiyin, ama şu ağaca yaklaşmayın, yoksa kendinize yazık edenlerden olursunuz (Sola,2015:205).

Allah'ın buyruğuna uymayıp, isyan eden ve Âdem'i kiskanarak, Âdem'in üstünlüğünü reddeden İblis, Allah tarafından lanetlenmiş ve cennetten kovulmuştur. İblis iblisliğini yapacak ya! bir yolunu bulur ve sonunda Âdem ile Hava'ya ulaşarak kurduğu hain tuzağı uygular.

İblis, Âdem ve eşinden intikam almak için cennete girip onları ayartmak istiyordu. Bu isteğini gerçekleştirmek için cennete girme teşebbüsünde bulundu. Ancak cennet bekçileri onun içeri girmesine izin vermediler. Bunun üzerine İblis, yılanın yanına gitti ve kendisini ağzına alarak cennete sokup Âdem'in yanına götürmesini teklif etti. O zamanlar deve gibi dört ayaklı ve en güzel hayvanlardan biri olan yılan, bu teklifi kabul ederek onu cennet bekçilerinin yanından gizlice cennete sokarak Âdem'in yanına götürdü (Şola, 2015:208).

İblis, Âdem'le konuşmaya çalıştı ancak Âdem karşılık vermedi. Bunun üzerine Havva'nın yanına giderek onu ayartmaya çalıştı. İblis'in ayartma tuzağına düşen Havva, yasak meyveden yedi ve Âdem'e bu meyvenin bir zararının olmadığını söyleyerek Âdem'i ikna etti ve yemesini

sağladı. Bunun üzerine her ikisinin de avret mahalleri gözüktü (Şola, 2015:208-209).

Tevrat'ın her iki nüshası da beş kitaptan oluşmaktadır. Bunlar vahye dayandırılan geleneksel sırasıyla Tekvin (Bereşit), Çıkış (Şemot), Levililer (Vayikra), Sayılar (Bemidbar) ve Tesniye'dir (Dıvarım). Bu kitaplarda yaratılıştan Hz. Mûsâ'nın vefatına kadar geçen dönemde cereyan eden olaylar kronolojik sırayla anlatılmakta, dinî, hukukî ve ahlâkî ahkâm ayrıntılı biçimde verilmektedir (<https://islamansiklopedisi.org.tr/Tevrat>).

Tevrat'ın parçalarından olan Tekvinin üçüncü bölümünde; İlk kez çıplaklıklarından utanç duyarlar, cinselliğin farkına varmışlardır. Buldukları incir yapraklarıyla edep yerlerini kapatırlar. Akşam serinliğinde bahçede gezintiye çıkan Tanrı, Âdem'i ve eşini göremez ve onları arar. Ağaçların arasına saklanan Âdem, nerede olduğunu soran Tanrı'ya çıplak olmasından dolayı utandığını ve saklandığını söyler. Tanrı, Âdem'in yasak meyveyi yediğini anlar (Batuk, 2009: 33-56).

Âdem ile Havanın Cennetten çıkarılışı, Kur'an'da şu şekilde anlatılır.

Ne var ki şeytan onları orada ayarttı. Böylece onları içinde buldukları konumdan çıkardı. Bunun üzerine biz de, "Birbirinize düşman olarak inin. Sizin için yeryüzünde belli bir süre barınak ve yararlanma vardır" diye buyurduk. Derken, Âdem rabbinin ilhamıyla nasıl af dileceğine dair birtakım sözler öğrendi ve af diledi. Allah da onun tövbesini kabul buyurdu. Şüphesiz o, tövbeleri çok kabul edendir, çok başışlayandır (Şola, 2015: 205). Olup bitenlerin ardından Âdem, Havva, İblis ve yılan Allah tarafından yeryüzüne indirildiler. (Şola, 2015: 208-209).

Hz. Âdem ile Havva'nın kaybettikleri nimetlerden dolayı iki yüz sene ağladıklarına dair İbn Abbas' tan bir rivayet nakledilmektedir (Sarrafıoğlu, 2019:213).

İbn Kuteybe "Hz. Âdem, Allah tarafından kendisine nasihat edilmesine rağmen şeytanın tuzaklar kurması, Allah adına yemin etmesi ve Hz. Âdem'in ayağını kaydırmak istemesi neticesinde nehyedildiği ağaçtan yemiştir. Şeytan da böylelikle onları aldatarak gaflete düşürmüştür (Kurt, 2013:201).

Âdem'i de Havva'yı da kandırmanın şeytan olduğu aşikârdır. Yalnız her ne kadar Kur'ân'da söz konusu fiil Hz. Âdem ve Havva'ya izafe edilmişse de Tevrat nazarında bu gerçek göz ardı edilmiş ve günah keçisi olarak sanki Havva seçilmiştir. Ancak Âdem (a.s.) ve eşi Havva'nın af dilemesi aynı zamanda her ikisinin pişmanlıklarına Tevrat'ta hiç değinilmemiştir (Sarrafıoğlu, 2019:216).

4. Hz. Âdem

İlk peygamber olan Hz. Âdem, insanlığın ilk atası aynı zamanda, tüm insanoğlunun babası olarak da bilinir.

Künyesinin Ebu Muhammed ya da Ebül-Beşer olduğu ifade edilir. Peygamber olarak gönderildiği yıl kesin olarak bilinmemekle birlikte, onunla diğer peygamber arasında geçen sürenin yaklaşık olarak dokuz yüz otuz yıl olduğu iddia edilmektedir (Sarraf, 2019:213).

5. Hz. Âdem Kıssası'nın Minyatür Sanatına Yansımaları

Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yaratılış öyküleri, cennette İblis ile başlarından geçen kıssa, Kur'an'da pek çok ayette geçmekte ve önem arz etmektedir. Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yaratılışı ve cennetten kovulma öyküleri, ilk tarihlerden günümüze kadar görsel sanatlar açısından oldukça fazla irdelenmiştir. Âdem ile Havva'nın sayısız Avrupalı yağlı boya tablo ve ikonaları süslediği görülür. Minyatür sanatında da bu kıssanın yorumlarına, sıkça rastlanmaktadır. Kur'an'da anlatılan kıssa, minyatür sanatçıları (nakkaş) tarafından yorumlanarak, beğeniye sunulmuştur. Aynı kıssa birbirinden farklı kompozisyon kurgusu ve birçok teknik kullanılarak defalarca yorumlanmasına rağmen özünde her biri birbirine benzerlik göstermesi bakımından da önemlidir.

Görsel sanatlar alanında yapılan yorumlarda, her bir nakkaş ilahi dinler ve kutsal kitaplardan edinilen bilgiler doğrultusunda, kendi iç dünyalarını ve hayal güçlerini de işin içine katarak eserlerini yorumlamışlardır. Eseri tasarlayıp yorumlayan nakkaşların bir birinden farklı beğeni ve bakış açıları bu yorumları özgünleştiren temel unsurlardır diyebiliriz. Bu çalışmada, bu eşsiz yorumlardan birkaçı seçilerek incelenmiş, analiz, kıyaslama ve resim okuma yapılmıştır.

6. Hz. Âdem'e Meleklerin Secdesini Anlatan Minyatür Örnekler



Resim:1 Hz. Âdem'e Meleklerin Secdesi ve Hizmeti, Kısasü'-I - Enbiya, SK Hamidiye 980. (And, 1998: 93).

Türkçe telif edilmiş ilk mensur Kısas-ı Enbiya Burhanolu Kadı Nâsirüddîn Rabgûzî'ye (VII-VIII/XIII-XIV. asır) aittir. Harezmi Türkçesi ile 710 (1310)'da kaleme alınıp Nâsirüddîn Tok Buğra (Tokbuğa) Beg adında bir emire sunulan eser Kısas-ı Rabgûzî adıyla meşhur olmuştur (Karataş, 2013:120).

Resim 1: Kısasü'- I -Enbiya'da bulunan bu minyatürde, Hz. Âdem'in yaratılışının ardından, Allah'ın emri ile tüm meleklerin Âdem'e secde etmeleri anlatılmaktadır. Dış mekân betimlemesi yapılan minyatür tasarımda, Hz. Âdem, beş melek ve İblis ile görüntülenmiştir. Hz. Âdem merkezde altıgen planlı geniş bir taht üzerinde, sağa dönük, diz üstü oturur bir vaziyette görülmektedir. Âdem'in sol eli kucağında, sağ eli ise sağ dizi üzerinde, başında şemse formu altın bir taç ve boynu hafif eğik tevazu içinde betimlenmiştir. Hz. Âdem, melekler ve İblis'in kıyafetleri yaşadıkları döneme ait cennet kıyafetlerinden çok, resmedildikleri dönemin tarzı olan geleneksel kıyafetler içerisinde, içlik üzerine ayağa kadar uzanan uzun etekliklerle betimlenmişlerdir. Hz. Âdem ve ona hizmet eden iki meleğin başlarında şemse biçiminde altın taç görülürken, Hz. Âdem'in başı ve tacı kutsallığı simgeleyen alevli hareketlerle çevrilmiştir.

Hz. Âdem, beş melek ve İblis görkemli cennet bahçesinde resmedilmiştir. Koyu yeşil zemin üzerine yerleştirilen figürlerin araları, çeşitli çiçek, ot ve ağaçlar ile zenginleştirilmiştir. Çeşitli renklerde bahar dalları ile süslü cennet bahçesinde yeşil yapraklı fidanlar ve bir selvi ağacı görülmektedir. Selvi ağacının Hz. Âdem'in hemen arkasından, göğe yükselmesi, insanlığın atası olan ve soyun başlangıcını simgeleyen, Hz. Âdem'e vurgu yapmak amacıyla sanatçının izleyicisine aktarmak istediği güçlü bir mesajdır diyebiliriz.

Tahtta oturan Hz. Âdem'in önünde kanatlı iki melek Âdem'e secde ederken betimlenmiştir. Hz. Âdem'in üstünlüğü karşısında, secde eden her iki meleğin başları yere temas etmezken, diz, dirsek ve elleri yere yapışık bir biçimde resmedilmiştir. Âdem'in her iki yanında, başlarında taç takılı ve kanatlı iki melek ona hizmet ederken görüntülenmiştir. Âdem'in sağındaki melek, ellerinde tuttuğu kırmızı zeminli bir kır lent üzerinde, tepesi mavi taşlı büyük bir altın tacı taktim ederken, Âdem'in solunda bulunan melek ise, içi cennet meyveleri ile dolu altın bir kabı sunarken görülmektedir. Âdem ve dört meleğin içinde bulunduğu tepe biçimindeki koyu renkli zeminin bitiminden başlayan gökyüzü, arka plan olarak verilmiştir. Tasarımın sağ üst köşesinde yeşil tepenin ardında, olayları izleyen, saçları ince belik örgülü ve kanatlı bir melek tasvir edilirken, tasarımın sol üst köşesinde Allah'a isyan ederek başkaldıran İblis görüntülenmiştir. İblis'in sol kolu

dirsekten bükülü, sağ eli çenesinde, derin düşünceler, kıskançlık ve öfke içerisinde görüntülenmiştir. İblis'in boynuna takılı siyah organ ise kendi ipini çektiğinin göstergesi olarak, yine nakkaş tarafından, izleyicisine yansıttığı güçlü bir mesaj niteliğindedir.

Cennet bahçesinden uzanan bahar dalları ve selvi ağacı ile süslü gökyüzünün zemini, altın varakla kaplıdır. Tasarımın ön cephesinde, secde eden iki meleğin arasında bulunan altın çeşmeli küçük bir havuz tasvirine yer verilmiştir. Havuz suyunun rengi mavi tonlarından ziyade grimsi olduğu görülür. Bunun sebebi tasarımın yapıldığı Osmanlı döneminde, su vb. alanların renklendirilmesinde sıkça kullanılan gümüş'ün zaman içerisinde kararması ve parlaklığını yitirerek gri tonlarına dönüşmesidir diyebiliriz. Hz. Âdem'in üzerinde oturduğu altıgen planlı tahtın, iç kısmı açık mavi zemin üzerine, sağdan sola doğru dönen bir helezon üzerinde hatalı motifleri ve saz yaprakları ile bezendiği görülür. Helezon, damla biçiminde, yön belirten minik yapraklarla zenginleştirilmiştir. Tahtın altın ayaklı, eflatun zeminli alt yüzeyinde, altın ile doldurulmuş, stilize motiflerin çizildiği görülür.

Sözlükte "eğilmek, boyunu eğmek, tevazu ile alını yere koymak" anlamındaki sūcūd mastarından gelen secde fıkıh terimi olarak namazda alın, burun, el ayakları, dizler ve ayak parmakları zemine değecek şekilde yere kapanmayı ifade eder (<https://islamansiklopedisi.org.tr/secde>).

Bu tasarımda meleklerin Âdem'e secdesini tekrar gözden geçirmek gerekir ise; secdenin şekli ve mahiyeti konusu çok tartışmalıdır. Âlimler ve uzmanlar bu konu üzerinde iki farklı fikir arasında ayrılığa düştüğü görülmektedir. Âlimlerin bir kısmı, Allah'ın emri üzerine Âdem'e melekler tarafından yapılan secdenin 'terim' anlamı olan, alını yere koyarak yere kapanmak olduğunu düşünürken, büyük çoğunluğu ise bunun manevi bir saygı, hürmet ve yüce Allah'a itaatın gereği, hafif baş eğerek selamlama şeklinde olduğu fikrindedir.

Melekler bizim göremediğimiz gaybî ve latif varlıklardır. Onların secdelerinin şeklini bizim kavramamız zordur. Bu anlamda söz konusu secde, terim anlamında gerçekleşmiş olabileceği gibi, lügavî anlamda veya daha farklı bir şekilde de gerçekleşmiş olabilir. Bizim böyle bir şeyi tespit imkânımız yoktur. Bu konuda Hz. Peygamberin herhangi bir açıklamasına da rastlamamaktayız (Keskin, 2002:122).

Kıyasü'l -Enbiya'da bulunan bu minyatürde, Allah'ın emri ile tüm meleklerin Âdem'e secde etmeleri, terimsel anlamla, manevi anlam arasında bir yerdendir. Melekler diz ve dirsekleri ile yere kapanmış, fakat alınlarını yere koymamış bir biçimde betimlenmiştir. Her ne kadar melekler secde sırasında alınlarını yere koymamış olsalar da

bu tasarımda, secdenin terimsel anlamının ön plana çıktığı görülmektedir.



Resim:2 Meleklerin Hz. Âdem'e Secdesi, Külliyyat-ı Tarih, TKSM, B. 282,16r.(İnal, 1995:58)

(Resim 2-'de; Minyatürde Hz. Âdem'e Allah'ın emri ile meleklerin secde etmeleri anlatılmaktadır. Dış mekân betimlemesi yapılan tasarımda, Hz. Âdem, dört melek ve İblis ile görüntülenmiştir.

Hz. Âdem tasarımın sol köşesinde, basamaklı, dörtgen planlı altın bir taht üzerinde ayakta betimlenmiştir. Âdem figürünün vücudu sağa doğru dönük, her iki elinin işaret parmağı öne uzanmış bir biçimde görüntülenmiştir. Hz. Âdem'in işaret parmağını uzatması, Allah'ın varlığı ve birliğine şahadet ettiğinin göstergesi olarak yine sanatçının izleyicisine aktardığı güçlü bir mesajdır. Hz. Âdem bakışlarını, secde eden melekler ve başkaldıran İblis'e yöneltmiş, dimdik ayakta durmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde, Âdem'in betimlendiği altın tahta doğru yönelmiş, secde eden kanatlı dört melek çizilmiştir. Arka arkaya, ikili sıralanan meleklerin vücutları ve elleri yere kapanmış başları ise tevazu ile eğik bir biçimdedir. Meleklerin yere kapanan vücutları aksine başları toprakla temas etmemektedir. Sağa dönük bir hareket planı ile çizilen yüzleri açık bir biçimde görülmektedir. Tasarımın sağ köşesinde, meleklerin hemen arkasında ayakta isyan eden şeytan (İblis) betimlenmiştir. Yarı çıplak ve ten rengi siyah olan İblis'in, kanat boyutu da diğer meleklerin kanat boylarından oldukça kısa olduğu görülür.

İblis'in melekten çok, bir hayvanı andıran başında, inek boynuzunu anımsatan iki sivri boynuz, köpeği anımsatan basık bir burun ve kedi bıyığını anımsatan seyrek tel bı

yıkların yanı sıra keşisakalını anımsatan uzun cılız bir sakal ve kuyruk ile görüntülenmiştir. İblis'in koyu renkli göz çukuru içinden görülen ateş kırmızısı gözleri ve sol elinin işaret parmağından çıkardığı ateş ile sanatçı; İblis'in ateşten yaratılmış olduğuna vurgu yapmaktadır. Sağ eli ile sakalını yolan İblis, sol eli ile de Hz. Âdem'e meydan okuyan bir tavır içerisindedir.

Hz. Âdem, melekler ve İblis'in kıyafetleri yaşadıkları mekâna ait cennet kıyafetlerinden çok, resmedildikleri dönemin tarzı olan geleneksel kıyafetleri yansıtmaktadır. İçlik üzerine, ayağa kadar uzanan uzun eteklikler ve bellerinde kuşaklar ile betimlenmişlerdir. Hz. Âdem başında, üçgen formlu ihtişamlı, altın bir taç taşırken, melekler dendanlı ve aynı tip, altın taçlar ile resmedilmiştir. Bu tasarımda Âdem figürünün başında, bir önceki minyatür tasarım (Resim:1) 'de gördüğümüz kutsallığı simgeleyen, aevli harelere görülmemektedir. Cennet bahçesi tasviri; tasarımın sol alt köşeden başlayıp, ağaca kadar uzanan şirin bir göl ve sağ alt köşede cetvelin hemen üzerinden başlayıp, gökyüzünü kaplayan heybetli bir ağaç ile resmedilmiştir. Gölün etrafındaki minik taşlar ve çeşitli renklerdeki çiçekler zemini doldururken, atmosfere de canlılık katmıştır. Arka plan çizilmeyen tasarımda, zeminin bir kısmı ve tüm gökyüzü altın ile kaplanmıştır.



Resim:3: H. 1226'ya Kayıtlı, Metni Nişaburi'ye Ait Olan, vr. 8b' deki Minyatür de Meleklerin Hz. Âdem'e Secdesi. Kısas-ı Enbiya, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.vr. 8b. (Yaman,2008:156)

Resim 3'de Kısas-ı Enbiya'da bulunan minyatürde, Allah'ın emri üzerine, meleklerin Âdem'e secde etmeleri anlatılmaktadır. İç mekân betimlemesi yapılan minyatür tasarımda, Hz. Âdem, dört melek ile görüntülenmiştir. Hz. Âdem ön cephede, altıgen planlı bir taht üzerinde, sağa dönük, bağdaş kurmuş oturur bir vaziyette tasvir edilmiştir. Âdem sol eli dizi üzerinde, sağ eli ise karşısındaki meleklerle doğru uzanmış, söz söylerken, aynı zamanda vücudu ve başı dimdik kendinden emin bir biçimde betimlenmiştir. Hz. Âdem ve meleklerin kıyafetleri, yaşadıkları döneme ait cennet kıyafetlerinden çok, resmedildikleri dönemin geleneksel kıyafet tarzını yansıtmaktadır. Hz. Âdem ve meleklerin vücutlarında, eteklik üzerine çeşitli boylarda kaftanlar giydirilmiştir. Hz. Âdem'in başında, dendanlı altın bir taç bulunur iken, Hz. Âdem'in çevresindeki meleklerin başlarında taç görülmez. Kısas-ı Enbiya'da bulunan bu minyatür tasarımda, Hz. Âdem'in başında kutsallığı simgeleyen herhangi bir hare çizilmemiştir.

Hz. Âdem'in bitkisel motiflerle bezeli halı üzerine yerleştirilen tahtının, hizasında arka cephede, köşkün açık kapısından selvi ve bahar dalı ile süslü cennet bahçesi görüntülenmiştir. Kapı çerçevesinin etrafındaki duvar yüzeyinde, mavi noktalı, geniş bir altın bordürün içerisinde, beyaz zemin üzerine, pembe tonlarda akıtma tekniği kullanılarak yapılan bahar dalları, minyatüre zenginlik ve boyut katmıştır. Genel anlamda Hz. Âdem ve melekler, orta Asya Türk tipini andırırken, meleklerin saçlarının, tepeden toplanarak bağlanması oldukça dikkat çekicidir. Yine Orta Asya Türk tiplerinde gördüğümüz bu toplama tarzı, savaşçı kişilerin sıklıkla kullandığı bir bağlama biçimidir diyebiliriz.



Resim:4- Ms. T-7. Meleklerin Hz. Âdem'e Hizmet ve Secdesi. (Milstein, Rachel, Rührdanz, Karin, Schmitz, Barbara, 1999: resim:57)

Resim 4; Kısas-ı Enbiya'da bulunan minyatürde, meleklerin Âdem'e secde etmeleri anlatılmaktadır. Dış mekân betimlemesi yapılan minyatür tasarımı, Hz. Âdem, sekiz melek ile görüntülenmiştir. Hz. Âdem merkezde, altıgen planlı ve sanduka'lı bir taht üzerinde, sağa dönük, sağ eli dizinde, sol eli kucağında, diz üstü oturmuş bir biçimde betimlenmiştir.

Âdem başında şemse biçiminde altın bir taç ile boynu hafif eğik, tevazu içinde görülürken, Hz. Âdem ve meleklerin kıyafetleri yine resmedildikleri dönemin tarzı olan geleneksel kıyafetler içerisinde, içlik üzerine, ayağa kadar uzanan uzun etekliklerle betimlenmişlerdir. Kompozisyondaki beş meleğin toplu saçları, altın zincirler ile süslenirken, ikisinin başında altın yaprak biçiminde şapka, Hz. Âdem'in sağında, ayakta durarak ona hizmet eden meleğin başlarında ise, dendanlı altın bir taç vardır. Meleklerin başlarındaki farklı aksesuarlar, aralarında kıdem veya görev farklılıklarının olabileceğini düşündürmektedir. Hz. Âdem'in başı ve tacı, kutsallığı simgeleyen alevli harelere çevrilirken, gökyüzüne uzanan harenin uzunluğu dikkat çekicidir.

(Resim 4) Tahtta oturan Hz. Âdem'in önünde, kanatlı iki melek Âdem'e secde ederken betimlenmiştir. Secde eden meleklerin arasından akan ve yaşamı simgeleyen hayat suyu, minik bir havuz oluşturmaktadır. Allah'ın emri üzerine, Hz. Âdem'e secde eden her iki meleğin başı yere temas etmezken, diz ve dirsekleri yere yapışık biçimde resmedilmiştir. Âdem'in karşısında, elinde tepsi ile ikram yapan ve gökyüzünde uçan meleğin dışındaki tüm melekler yerde; diz üstü, oturur veya yere kapanmış bir biçimde tasvir edilmiştir. Âdem ve sekiz meleğin içinde bulunduğu koyu renkli zeminin bitiminden başlayan gökyüzü, arka plan olarak verilmiştir. Tasarımın sağ üst köşesinde, gökyüzünde Hz. Âdem'e doğru uçmakta olan, kanatları açık bir melek tasvirine yer verilmiştir. Âdem'in tahtı arkasından gökyüzüne uzanan geniş gövdeli, ağaç çizimiyle mekân zenginleştirilmiştir.



Resim:5 Hz. Âdem e Meleklerin Hizmeti. (Milstein, Rachel, Rührdanz, Karin, Schmitz, Barbara, 1999: resim:27)

Resim 5; Kısas-ı Enbiya'da bulunan minyatür, meleklerin Âdem ile sohbet ve hizmetlerini konu almıştır. Dış mekân betimlemesi yapılan minyatür tasarımı, Hz. Âdem, dört melek ile görüntülenmiştir. Hz. Âdem yine merkezde, altıgen planlı ve sandukalı bir taht üzerinde, sağa dönük, sağ eli dizinde, sol eli kucağında, diz üstü oturmuş bir biçimde görülmektedir. Kompozisyon kurgusu, duruş, tipler ve uygulama teknikleri bakımından, (Resim:1-4-5)'in minyatür tasarımlarının birbirine benzerliği dikkat çekicidir.

Üst kısımda incelenen minyatür tasarımların aksine; bu kompozisyonda tahtta oturan Hz. Âdem'in sağ ve solunda bulunan iki meleğin, kanatlarını Âdem'in üzerine uzatarak, onu kuşatmış olmaları, meleklerin Hz. Âdem'e olan muhabbetlerini simgelemektedir. Aynı zamanda Hz. Âdem'in tahtı arkasında, gökyüzünü aşarak kompozisyon dışına taşan, iki selvi ağacından biri Hz. Âdem'i diğeri Hz. Havva'yı ve soyun başlangıcını simgelemek için, nakaşın izleyicisine aktarmak istediği güçlü bir yorumdur diyebiliriz.

Kur'an-ı Kerim'de Allah Âdem'i yarattıktan sonra; Âdem'e şu tembihte bulunur: "Ey Âdem! Eşin ve sen cennete yerleşin, orada kolaylıkla istediğiniz zaman her yerde cennet nimetlerinden yiyin; sadece şu ağaca yaklaşmayın. Eğer bu ağaçtan yerseniz her ikiniz de kendine kötülük eden zalimlerden olursunuz." (Yaman, 2008:143).

7. Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın Cennetteki Yaşamları ve İblis'in Oyununu Anlatan Minyatür Örnekler



Resim 6: XIII. Ms. N-2 Âdem ve Havva Cennet Bahçesinde. (Milstein, Rachel, Rührdanz, Karin, Schmitz, Barbara, 1999).

Hz. Âdem ile eşi Hz. Havva Allah'ın izni ile cennet bahçelerindedirler. Hz. Âdem ve eşi Hz. Havva'nın cennette tam olarak ne kadar kaldıkları bilinmemektedir. Fakat Allah tarafından, kaldıkları süre içerisinde, cennetin tüm nimetlerinden faydalanma imkânları, kendilerine verilmiştir.

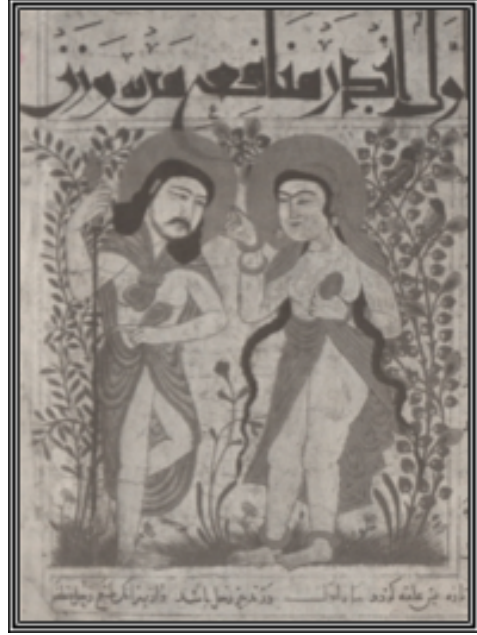
Resim 6; Kısas-ı Enbiya'da bulunan minyatürde, bu defa Hz. Âdem ve Hz. Havva kompozisyonun merkezinde, altıgen planlı geniş bir taht üzerinde ve birbirlerine dönük bir hareket planında betimlenmiştir. Dış mekân betimlemesi yapılan minyatür tasarımı, Hz. Âdem ve Havva'ya dört melek eşlik etmektedir. Başdaş kurmuş bir biçimde oturan Âdem sol eli dizinde, sağ elini Havva'nın uzattığı çiçek benzeri bir cismi almak üzereyken resmedilmiştir. Havva ise sol eli ile etekliğini tutarken, sağ eli ile de eşine çiçek uzatmaktadır. Göz göze ve diz dize âşıkları anımsatan çiftin muhabbeti, müthiş bir titizlik ile verilmiştir.

Hz. Âdem, Hz. Havva ve meleklerin kıyafetleri resmedildikleri dönemin tarzını yansıtırken, Âdem, Havva ve meleklerden birinin başında, altın taç görülmektedir. Çifte hizmet eden melek figürleri ayakta ellerindeki tepesilerle cennet meyveleri ve nimetlerini ikram eder bir hareket planında çizilmişlerdir. Hz. Âdem'in başında, kutsallığı simgeleyen alevli hanelerle görülürken, Hz. Havva'nın

başında hareye yer verilmemiştir.

Tahtın üzerindeki bitkisel bezemeler; altın zemin üzerine rumi motifleriyle süslenmiş geniş bir bordür, bordür içi, koyu zemin üzerine "çift tahrir" tekniğiyle yapılmış, bulut ve peç motiflerinden oluşan bir desen ile bezenmiştir. Altıgen planlı tahtın her köşesine bu terkip zemin renkleri birbirinin zıddı olacak biçimde uygulanmıştır. Koyu yeşil zemin üzerine yerleştirilen figürler den kalan boşluklar, çeşitli çiçek, ot ve ağaçlar ile zenginleştirilmiştir. Pembe ve beyaz renklerdeki bahar dalları ile süslü cennet bahçesinde yeşil yapraklı bir fidan ve bir selvi ağacı da görülmektedir. Selvi ağacı diğer minyatür kompozisyonlarda olduğu gibi, Hz. Âdem'in tahtı arkasından gökyüzüne uzanmaktadır. Altın zeminli gökyüzü, münhanî tekniği ile boyanmış bulutlarla süslenmiştir.

Ünlü Âdem ile Havva (Resim:7) resminden izlenebileceği üzere insan figürleri, Selçuklu resim ilkelerine karşılık gelecek şekilde büyük bir ölçülülük içinde yarı çıplak halde gösterilmiştir. (Tez,2018:103)



Resim 7: İbn Bahtîşu'nun Menâfi' El-Hayavan (Meraga, 1298) adlı Elyazmasından Adem ile Havva (Pierpont Morgan Library, New York) (Tez, 2018:103)

“ Menafi el- Hayavan” adlı el yazmasında bulunan bu minyatür tasarım; tam sayfaya dikdörtgen planlıdır. Minyatür tasarımda, Hz. Âdem ve Hz. Havva yarı çıplak, ayakta resmedilmiştir. Bir cennet bahçesi içerisinde, yemiş ve ağaçlar arasında sohbet ederken görüntülenen, Âdem ve Havva'nın üzerine sarılı kumaşlar, akıtma ve tarama tekniğinin yoğun görüldüğü kıvrımlı, kat kat kumaşlar içerisinde Selçuklu resim geleneğinin izlerini taşımaktadır. Figürlerin tipleri ve yüzleri Orta Asya Türk tipi diye bilinen, yuvarlak ay yüzlü, minik ağızlı, çekik badem gözlü ve gür saçlıdır.

Âdem sağ elinde esasını tutarken, sol eliyle boynuna bağlı, omuzlarından ayaklarına inen kumaşı, bel hizasında tutarken resmedilmiştir. Havva göğsü açık bir biçimde, başından omuzlarını sararak diz altına inen, beline sarılı kumaşı, sol eliyle tutarken görüntülenmiştir. Havva dirseğinden büküldüğü sağ kolunu Âdem'e uzatmış, bir şeyler anlatır tarzda yorumlanmıştır. Yüzündeki hafif tebessüm ile, halinden memnun görünen Havva'nın aksine, Hz. Âdem düşünceli ve dalgın bir hal içerisinde verilmiştir (Resim:7).

Havva'nın her iki kolunun altından dizlerine kadar uzanan örgü saçları oldukça dikkat çekicidir. Havva'nın küpeleri, bileklerini süsleyen ikiye kalın halka bilezikleri ve ayaklarda halka biçimindeki halhali ile çizildiği dönemin, kadın ve takı tutkusunu göstermesi açısından oldukça önemli bir bilgi oluşturmaktadır. Aynı zamanda Havva'nın Âdem'e uzattığı sağ elini tutuş biçimi ve serçe parmağın havada bırakılması, daha sonraki dönemlerde, Osmanlı resim sanatında, özellikle Levni 'nin tek kadın portrelerinde sıklıkla görüldüğümüz bir detay olması bakımından da çok kıymetli bir örnek oluşturur.

Hz. Âdem ve Hz. Havva başlarında kutsallık ifade eden hareler ile görüntülenmiştir. Bu kompozisyondaki harenin formu, dikkat çeken bir yorum oluşturmaktadır. Bu tarz hareleri biz daha çok Hristiyan resim sanatında, Hz. İsa'yı anlatan ikonlarda görmekteyiz. Türk- İslam resmi olan minyatür sanatında, kutsallık ifade eden işaret olarak, alev biçiminde yorumlanmış hareler görülmektedir. Peygamberler, melekler, evliya ve özellikle Hz Muhammet 'in hayatını anlatan minyatürlerin yer aldığı “Siyer-i Nebi” yorumların da bolca alevli hare örneklerine rastlamaktayız.

Yazı üzerine çekilen zemin çizgisi üzerine yerleştirilen figürler, meyvalı fidanlar arasında betimlenirken, zemine atılan çim, ot ve çeşitli çiçekler ile bereketli cennet toprakları simgelenmektedir. Cennet bahçesinde yakın plan çalışılan, Âdem ve Havva figürleri, çalışmanın neredeyse tamamını kaplamaktadır. Konuyu anlatan iki sıra yazı arasında, cetvel ile sınırlandırılan kompozisyonda,

yer yer cetvel üzerinde, minik taşmalar görülmektedir (Resim:7).



Resim: 8 Hz. Âdem ve Havva'nın Yasak Meyveyi Yemeleri. Asarül-Bakiye, Edinburg Üniversitesi Kitaplığı, Ms. Arab 161, 48a (Rice, s. 115).(Yaman, 2008:Resim:2)

El -Biruni'nin (973- 1051) yazmış olduğu El-Asarü'l-Bakiye an'ıl Kuruni'l Haliye (Geçen Asırlardan Kalan Eserler) adlı eserinin 1307-8 yıllarında hazırlanan, resimli nüshasında (no.161) betimlenmiştir (Yaman, 2008:144)

(Resim:8) El - Biruni'nin Kitab el-Asar el-Bakiya adlı (Tebriz-1308) de yazılan, yazma eserinde bulunan bu minyatürde Âdem ile Havva çıplak olarak betimlenmiştir. Yarım sayfa üzerine, yatay dikdörtgen bir planda tasarlanan kompozisyonda, Âdem ve Havva'nın İblis tarafından kandırılması konu edilmiştir. Minyatür tasarımda Hz. Âdem, Hz. Havva ve Şeytan (İblis) ayakta betimlenirken, aralarında geçen konuşma anı yorumlanmıştır.

Hz. Âdem ile Hz. Havva cennette giyinik olup olmadıkları konusunda bilinçli değıllerdi, yeryüzündeki olağan gereksinimleri yoktu. Bu yaklaşılması ve meyvelerinin yenilmesi yasak olan ağaç engeline karşın böyle sürmüştür. Bu ağacın adı, türü Kur'an'da belirtilmemiştir. Kitab-ı Mukaddes'e göre ise bu bir yaşam ağacıdır (And, 2007:93).

Âdem figürünün vücudu hafif, İblis'e dönük, sağ el göbekte, sol el göğsünde, düşünceli bir tarzda görünürken, Havva Âdem ile İblis arasında, vücudu İblis'e, başı Âdem'e dönük bir hareket planında görüntülenmiştir. Havva sağ eli ile mahrem yerini kapatırken, sol elinde yasak meyve ile resmedilmiştir. Hz. Âdem, Hz. Havva ve İblis'in başında kutsallığı ifade eden, altın hare daire biçiminde yorumlanmıştır.

Minyatürde Şeytan (İblis), yaş almış, ihtiyar bir adam görünümünde betimlenmiştir. Sağ elinde tuttuğu yasak meyveyi Hz. Âdem ile Hz. Havva'ya uzatmış, söz söyler bir pozisyonda resimlenmiştir. Daha önceki minyatür yorumunda (Resim:2) korkunç ve çirkin bir vaziyette betimle-

nen İblis'in bu tasarımda, ihtiyar bir dede görünümünde yorumlanması, Hz. Âdem, Hz. Havva'yı aldatmak için, şekil ve kılık değiştirdiğinin göstergesidir ki, buda sanatçının aktarmak istediği önemli bir mesajdır.

Şeytan (İblis)'in kıyakı resmedildiği dönemin kıyakı kıyakı tarzını yansıtırken, bir önceki tasarımda (Resim:7) gördüğümüz Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın başındaki kutsallık ifade eden, halka biçimindeki hareler, bu minyatürde de aynı şekilde yorumlanmıştır. Burada önemli olan konu, Hıristiyan resim geleneklerinde gördüğümüz bu harelerin biçimi ve tarzından ziyade, İblis'in kutsallık ifade eden bir hare ile yorumlanmasıdır.

Şeytan, Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın sonsuza dek cennette kalmalarını kıskanarak onları yasak ağaçtan yemeleri için kandırmıştır. Şeytan (İblis)'in kendisi de cennetten kovulmuş olmasına karşın nasıl oluyor da yeniden cennette bulunabiliyor (And, 2007: 94).

Metin And'ın verdiği bu bilgi doğrultusunda; Şeytan (İblis)'in lanetlenip kovulması, Hz. Âdem ile Hz. Havva'yı, yanıltarak yasak meyveyi yedirmesinden önce mi? Sonra mı? gerçekleşmiştir sorusunu akla getirmektedir. Orantısız ve mekanik bir çizimle yorumlanan figürlerin (Resim:8) yüz hatları dışında detaya girilmemiştir. Zemin çizgisi üzerine doğrudan yerleştirilen figürlerin ayakları hizasına çizilen, çeşitli ot ve kayalar ile mekâna zenginleştirilmiştir. Arka plan altın bir tepelik ve tepenin ardından yükselen kalın gövdeli meyve ağaçları ile süslenmiştir. Tasarımın sol üst köşesinden gökyüzüne uzanan dalgalı formdaki iki çizgi; olayın geçtiği mekânın yüksek bir dağın eteklerinde olduğunu düşündürür ki, buda çalışmaya derinlik hissi kazandırmıştır.

Resim: 9' da Osmanlı divan şairi Mehmet bin Süleyman Fuzuli'nin (1498-1556) Hadikatü's-Süeda (mutluluk bahçesi) adlı eserine göre; Âdem'i kıskanan Şeytan, yılan ve tavus kuşunun yardımıyla cennete girip Âdem ile Havva'yı kandırarak yasak ağacın meyvesini yemelerini sağlar. Âdem ile Havva, edep yerlerinin açık olduklarının farkına vararak birbirlerinden utanırlar ve mahrem yerlerini incir yaprağı ile örterler (Tez, 2018:170).



Resim: 9 Adem ile Havva'nın Cennet'ten Kovulması (Hadikatüs s Süeda, BN, suppl. Turc 1088).(And, 1998:95).

Süleyman Fuzuli'nin (1498-1556) Hadikatü's-Süeda adlı eserinde bulunan ve Âdem ile Havva'nın cennetten kovuluş sahnesini anlatan minyatür tasarım (Resim:9) da; tam bir sayfa üzerine, dikdörtgen bir planda tasarlanan kompozisyonda, dış mekân betimlemesi yapılmıştır. Cennet bahçesi içinde dokuz figür ve cennet dışında üç figür çizimi ile konu anlatılırken, cennet içerisinde; Hz. Âdem, Hz. Havva ve yedi melek figürü, cennet dışında; İblis, tavus ve yılan yer verilmiştir. Koyu yeşil bir zemin üzerinde tasvir edilen cennet bahçesi, çeşitli bahar dalları, selvi ve meyve ağaçları ile bezenmiştir. Yer yer kompozisyondan taşan doğa öğeleri ve köşkün üçgen planlı çatısı tasarıma boyut ve hareket katmıştır.

Çeşitli mekânlara ayrılan bu minyatürde cennetin içi ve dışı birbirinden ayrılmıştır. Böylece bir kompozisyonda, minyatür ister doğayı gösterebilir, ister mimari yapılar olsun gerektiğinde zamandaş olarak değişik zamanları ya da yerleri göstermek olanağını sağlar (And, 2004:79).

Hz. Âdem ve Hz. Havva yarı çıplak, el ele cennet kapısından çıkarılarken görüntülenmiştir. Havva boynu bükük ve oldukça hüznü bir biçimde, sağ eli Âdemde, sol eliyle de beline sarılı cennet ağacının yapraklarını tutmaktadır. Oldukça minik adımlarla ilerleyen Havva'nın pişmanlığı, dalgın ve donuk bakışlarından anlaşılabilir. Hz. Âdem ise, sol eliyle Havva'nın elini tutarken, sağ kolu havada ve avuç içi yukarı doğru açılmış "ne gelir elden" dercesine bir vücut diliyle, Havva'ya teselli verme çabası içinde betimlenmiştir.

Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın başlarından yükselen, kut-

sallık göstergesi olan hareler, Türk İslam resim geleneklerine uygun bir formda, alevli bir biçimde çizilmiştir. Bu minyatürde alev biçimindeki harelerin, baştan değil de beden ardından (sırtından) çıkması ve yine harelerin, insan vücudunun yarısı kadar uzun olması oldukça dikkat çekicidir. Hare çiziminin çıkış noktası ve uzunluğu, diğer çağdaş yorumları ile karşılaştırıldığında, önemli bir fark olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı divan şairi Mehmed bin Süleyman Fuzuli'nin (1498-1556) Hadikatü's-Süeda (mutluluk bahçesi) adlı eserine göre; cennetten kovulup dünyaya inerken Cebrail onlara yol gösterir (And, 2018:170).

Minyatür tasarımın sağ köşesinde, cennetten ayrılan Âdem ve Havva'yı yolcu eden üç kanatlı melek sıralanmıştır. Bu meleklerin kimliği ile ilgili yazılı bir kaynak olmamakla birlikte, kuvvetle muhtemelen, Cebrail, Azrail ve Mikail olarak tasarlanmış olma ihtimalleri yüksektir. Allah-ı Teâlâ'nın emri ile Hz. Âdem'in ve Hz. Havva'nın yaratılış aşamalarında görevlendirilen bu meleklerin gözleri Âdem ile Havva'da, boyunlar hafif bükük, hüznü bir biçimde resmedilmiştir. Sağ alt köşede; yeşil içlik üzerinde turuncu etekliği olan melek çaresizce ellerini ovuştururken, ortadaki melek kollarını iki yana bırakmış, durumu kabullenmiş bir izlenim vermektedir. Soldaki kırmızı kanatlı ve kırmızı elbiseli melek ise, olan bitenden duyduğu şaşkınlığı, iki eliyle yaptığı hayret işareti ile ifade etmektedir.

Koyu yeşil bir zemin üzerine yerleştirilen figür ve diğer kompozisyon öğeleri, oldukça sade ve anlaşılır bir düzen içerisinde verilmiştir. Âdem ile Havva'nın çıktığı cennet kapısının ardında, üç katlı ve balkonlu zarif bir köşk tasvirine yer verilmiştir. Köşkün ikinci kat penceresinden ve üçüncü kat balkonundan olan biteni izleyen üç meleğe yer verilirken, cennet bahçesinin üst sol köşesinde havada uçar pozisyonda bir melek görüntülenmiştir.

Minyatür tasarım (Resim:9) da; cennet dışında İblis, tavus ve yılan figürleri bir arada verilmiştir. Minyatür sanatında aynı anda, birkaç mekân ve zamanın birarada verilebilme özelliği, minyatür kompozisyon özgürlüğünü yansıtırken, tasarımdaki ikinci mekân, cennet kapısının hemen dış yanı olarak konumlandırılmıştır. Kompozisyonun sol alt köşesin de yer alan bu mekân içerisine; İblis, tavus ve yılan figürleri yerleştirilmiştir. İblis'in koyu ten rengi, ayrıntıların net bir biçimde görülmesini zorlaştırmıştır. Başında kırmızı fesli olan İblis, yerde kollarıyla sardığı dizlerini, göğsüne çekmiş bir biçimde görüntülenmiştir. İblis'in hemen yanında, yerde sürünen bir yılan ve onun üzerindeki alana, ihtişamlı kuyruğu ile zümrüt yeşili tavus kuşu yerleştirilmiştir. Yılan soğukkanlı yaratılışı ile bilinirken, tavus adeta, güzelliğin ve kibrin sembolü ol-

muştur.

8. Yılan ve Tavus Kuşu Hakkında Kutsal Kitaplardaki Bilgiler

Âdem ve Havva'yı konu alan minyatür tasarımlarda; Bir cennet bahçesi içinde Âdem ile Havva'nın yanı sıra yılan ve tavus kuşunun da yer aldığı birçok minyatür örnek bulunmaktadır. Yılan ve tavus bazen cennet içinde, bazen cennet kapısı önünde yahut cennet dışında betimlenmişlerdir. Tavus kuşu yorumları birbirine benzetmekle beraber, günümüzdeki görünümüne oldukça yakın betimlenmiştir. Yılanın bilinen görünümünün yanı sıra, dört ayaklı yorumları da Âdem ile Havva minyatürlerinde (Resim:15) karşımıza çıkmaktadır. Bu minyatürlerdeki dört ayaklı yılan, ejderha figürünü andırmaktadır. Hatta bazı minyatür tasarımlarda, tavusa ejderhanın eşlik ettiği görülmektedir. Âdem'i ejderha üzerinde, Havva'yı tavus kuşu üzerinde gösteren minyatür (Resim:14) buna örnek gösterilebilir.

Âdem ve Havva minyatürlerinin birçoğunda görülen yılan ve tavus hatta ejder figürlerinin bu denli minyatürlerde boy göstermesinin sebebi nedir? Peki, kutsal kitaplar da bu konu ile ilgili bilgi var mı? Kutsal kitaplar, yılan, tavus kuşu ve ejder hakkında neler diyor? gibi soruların cevaplarını aramak gerekmektedir.

Tekvinin üçüncü bölümünde öykünün devamı olarak erkek ve kadının Eden bahçesindeki Tanrıyla birlikteki yaşamları ve oradan atılışları anlatılır. Hayvanların en hilekârı olarak nitelendirilen yılan kadınla karşılaşır ve onu iyilik ve kötülüğü bilme ağacının meyvesinden yemesi için ikna etmeye uğraşır. Kadın, bahçenin ortasındaki ağacın meyvesinden yemeyi Tanrı'nın kendilerine yasakladığını ve şayet yerseler öleceklerini, ifade ettiğini söyler. Yılan ise, bu meyveyi yemekle ölmeyeceklerini, bunu Tanrı'nın da çok iyi bildiğini, o meyveyi yediklerinde iyiliği ve kötülüğü bileceklerini ve Tanrı'yla aynı özelliklere sahip olacaklarını söyler. Bu sözler karşısında kadın ikna olur ve o da Âdem'i ikna eder. Önce kadın yer daha sonrada yemesi için Âdem'e de meyveden verir (Batuk, 2009:55).

Öykünün devamı Tekvin 'de şöyle geçer; Tanrı daha sonra yılanı döndü ve dedi ki: "O mel'un İblis'i ağızından cennete sokan sen, benim kulumu ayarttın. Bu yüzden sen de lanetlendin. Bundan sonra karnının üzerinde sürünecek ve sadece toprakla besleneceksin. Ayrıca sen âdemoğlunun, onlar da senin düşmanın olacak. Birbirinizle karşılaştığınızda sen onların topraklarını ısıracağını, onlar da senin başını ezecek."(Şola, 2015:209).

Tevra'tta belki şeytani temsil edecek şekilde aldatma işini yılan üstlenir. İslami anlayışta yılan söz edilmez (Çoruhlu, 2011:137).

Tavus kuşu ve Yılan:Sembolik düzeyde pek çok inanç sisteminde yer almasına karşın tavus kuşuna, İncil ve Kur'an'da rastlanmaz; ancak Yahudi kaynaklarının esas alındığı bazı İslam literatüründe tavus kuşuna yer verilir. Yılan ve tavus kuşunun cennetin bekçileri olduğu ve şeytan tarafından tuzağa düşürülerek Âdem ve Havva ile cennetten kovulduğu belirtilir (Çoraklı,2012:8).

Türk halkı arasında yeraltı güçlerine sahip karayılan, karanlığın ve soguk kanlılığın simgesi olarak kabul görmektedir.

Yılan Türk Şamanizminde yeraltı ilahı Erlik le ilgili bir simgedir. Onun genellikle kara yılan olarak anılmasının sebeplerinden biri yine Erlik (yeraltına mensup kötü ruh ve şeytan) ile ilgilidir (Çoruhlu, 2011:201).



Resim:10 Hz. Adem ve Havva Cennet'ten Kovuluyor. (Fahnâme.TSM, H1703).
(Bağcı,Çağman,Renda ve Tanındı, 2006:195)

Nakkaş Kalender Paşa'nın Fahnâme adlı eserinde yer alan ve olasılıkla Nakkaş Hasan (Ölm.-1623) tarafından yapılan ünlü bir minyatürdür. (Resim:10) de ön planda cennet bahçesinde el ele tutuşmuş Âdem ile Havva, arka planda bir revak, sağ üstte kemerli cennet kapısının önünde onlara hayır dualar eden Cebrail, onun önünde yer alan tavus kuşu ve yılan, Havva'nın elinde ise yasak meyveyi simgeleyen buğday başakları görülmektedir (Tez, 2018:170).

Hz. Âdem ve Havva'nın cennetten çıkarılışını konu alan, minyatürde (Resim:10), cennet bahçesi içinde beş figür tasarımına yer verilmiştir. Kompozisyonun ön cephesinde, mekân çizgisi üzerinde, Hz. Âdem ve Hz. Havva el ele, ayakta ve yarı çıplak bir biçimde görüntülenmiştir. Sol köşeye yerleştirilen Âdem figürünün, sağ eli göğsün-

de sol eliyle Havva'nın elini tutmaktadır. Havva'nın sağ eli Âdem'in avuçları içinde, sol elinde ise, iri taneli altı buğday başağını tutarken resmedilmiştir.

Fahnâme'deki bu minyatürde, başakların yer alması, ressamının yasak meyveyi buğday olarak düşündüğünü göstermektedir (Yaman, 2008:146).

Arkada revaklı, çinilerle kaplı cennet köşkerlerinden biri ve kapıda bu duruma parmağını ısırarak şaşkınlıkla bakan bir melek (belki de Rıdvan) görülür. Karşı sayfasındaki fal metni büyük bir üzüntüden sonra hayırlara ulaşacağını, fal sahibinin kendisine kısmet olacak büyük bir mevkiiin kıymetini bilemeyeceğini belirtir, onu kötü niyetli, kötü huylu kişilere ve karşı cinse karşı uyarır (Bağcı,Çağman,Renda veTanındı,2006:194).

Minyatür tasarımıda, (Resim:10) Âdem ve Havva'nın vücut hatlarının orantısız ve kollarının oldukça kalın çizilmiş olduğu görülür. Figürlerde; Orta Asya Türk tipi diye bildiğimiz, yuvarlak ay yüzlü, çekik badem gözlü, kalem kaşlı, minik ağızlı yüz tiplemesinin etkisi görülmektedir. Hz. Âdem ve Havva'nın başlarında kutsallık ifade eden alev görünümündeki hareler, Türk İslam resim geleneğine uygun bir biçimde uygulanmıştır. Harelerin boyları (Resim:1, Resim:4 ve Resim:9) da olduğu gibi oldukça uzun verilirken, aşağı yukarı aynı boylarda tasarlanan figürlerin (Âdem ve Havva)'nın hare boyları birbirinden farklı olması dikkat çekicidir. Hz. Âdem'in başındaki harenin daha uzun olması, kadın ve erkek arasındaki fark veya erkek üstünlüğü gibi konularla alakalı olmayıp, Hz. Âdem'in Peygamberliğine vurgu yapmak için sanatçı tarafından verilen bir mesajdır diyebiliriz. Zira İslam kadını her daim korumuş ve yüceltmıştır.

Hz. Âdem ve Havva'nın yarı çıplak betimlenen bedenleri, birbirinden farklı ten rengine boyanması ve bu farkın bariz bir biçimde dikkat çekmesi, İnsanlığın ilk atası olarak bilinen Hz. Âdem ve Havva'dan türeyen insanoğlunun birbirinden farklı ten renkleri ve insan tiplerine vurgu yapmak için, yine sanatçının vermek istediği güçlü bir mesajdır. Hz. Havva'nın örgülü saçları ve küpeli kulakları ile kadının, her zaman, her yerde bakımlı ve güzellik kaygısı içerisinde olduğu izlenimi vermektedir.

Nasıl olduysa, sonunda Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yasak ağaçtan yemeleri, onların günahlı durumuna düşmelerine yol açmıştır. Bu ağaçtan yedikleri zaman edep yerleri açılmış ve onlarda bunun bilincine varmışlar ve örtünme gereksinimi duymuşlardır (A'raf S.,22; Taha S., 121).İkisi de yanlışlarını anlamışlar, utanma duygusunda bilinçlenmişler, tövbe etmesini öğrenmişlerdir. Daha sonra ikisi de yeryüzüne indirilmişlerdir (Taha S.122-123). (And, 2007:94).

Kompozisyonun arka cephesi, Hz. Âdem ve Havva'nın

arkasında bıraktığı cenneti simgelemektedir. Cennet; yedi sütunun tuttuğu yedi kemerli bir avlu, dikdörtgen planlı ve yine kemerli bir kapıyla betimlenirken, cennet kapısının önü çeşitli, penç ve hatai motifleri ile süslenerek alan zenginleştirilmiştir. Cennet kapısı önünde, Ceb-rail olduğu düşünülen meleğin, Âdem ve Havva'yı yolcu eder bir hareket planında resmedilmiştir. Melek figürünün hemen önünde, görkemli kuyruğu ile tavus ve cennet kapısının dışında karanlığın simgesi olan kara bir yılan betimlenmiştir.



Resim:11 1445 Yılında Yapılmış Bir Minyatür.(Bilgili,2018:214)

Hz. Âdem ve Havva'nın cennette yasak ağaçtan yemelerini konu alan, sanatçısı tam olarak bilinmeyen minyatürde (Resim:11) cennet bahçesi içinde üç figür tasarımına yer verilmiştir. Mekân çizgisi üzerinde küçük bir tepelik, tepeliğin üzerine yerleştirilmiş yasak meyvenin bulunduğu ağaç, ağacın sağında Hz. Havva, solunda Hz. Âdem resmedilmiştir. Kompozisyonun merkezinden çıkan yasak ağaç, mekânı ikiye bölerken, yasak ağaca sarılı, insan başlı uzun bir yılan görüntülenmiştir. Yılanın insana benzeyen başı oldukça ilgi çekicidir. Yılan taşlı bir taç ile, gözleri kapalı tasarlanmıştır.

Hz. Âdem ve Havva tamamen çıplak çizilirken, Havva'nın belinden aşağı inen saçları edep yerini kapatmış bir biçimde betimlenmiştir. Minyatürdeki figür çizimleri, orantısız vücut hatları ile bozuk bir anlatım sergilemektedir. Detaylara hiç girilmeyen bu yorumda, cennet bahçesi otsuz, çöpsüz kurak bir tarlayı andırmaktadır. Hz. Âdem ve Hz. Havva; sol ellerinde birer elma, elmaları ağızlarına götürmüş bir hareket planında tasarlanmıştır. Aynı zamanda Havva'nın sağ elinde de bir elma tutması oldukça ilginçtir. Figürlerin başlarında herhangi bir kutsallık ifade eden hare bulunmamaktadır. Minyatür tasarımdaki, elma

ağacı ve Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın ellerinde elma bulunması, sanatçısının yasak meyveyi elma olarak düşündüğünü göstermesi bakımından mühimdir.

Elma Miti:Elma ağaçları tüm dünya anlatılarında yeniden doğuşun ve üremenin sembolüdür (Bilgili, 2018:214).

Hikayeler, filmler, masallar ve resimleri süsleyen elma motifinin bu denli sevilerek kullanılması sebepsiz değildir elbet. Yasak meyve bugday mı, elma mı, incir mi bilinmez ama tüm dünyada en yaygın innaç yasak meyvenin elma olduğu düşüncesidir. İslam inancında ise, yasak meyvenin bugday olduğu düşüncesi hakimdir.

Elma miti söylencelerde, masallarda hatta dinsel kıssalarda Havva'nın Âdem'e yedirdiği bilgi ağacının meyvesi ve insanlığın cennetten kovulmasına neden olan meyve olarak var olmuş ve kendine sanat eserlerinde, yazınsal alanında yer bulmuş özel bir meyve olarak geçer. Aslında hiçbir kutsal kitapta, bilgi ağacının elma ağacı olduğuna dair bilgi olmamasına karşın çoğunlukla yasak meyvenin elma olduğu miti çok yaygın olarak geçmişten günümüze kadar gelmiştir. Bu ağaç iyiyi ve kötüyü bilme ölçütü sunan bilgi ağacıdır. Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasına neden olan bu meyve çoklukla görsellerde yılanın ağızından Havva'yı baştan çıkartmak ve yasak olanı yaptırmak için ona sunulan elma şeklinde tasvir edilir. Elma ilk günahla ilintili olarak görülmüş çünkü elma sözcüğü Latince kökenli "malus", "malum" yani, kötü, günah anlamına gelen kelime ile bağlandırılmıştır. Âdem ile Havva'nın bu meyveyi yedikten sonra cennetten kovulması ve bunun beraberinde dünyaya kötülük getirmesi olarak da düşünülür (Akyıldız, 2017:1044-1045).

Yasak ağaç ve yılan konusunu başka kültürlerde de buluyoruz. Kimi kez yaşam ağacının yerini yaşam suyu pınarı almaktadır. Buna yaklaşıp ölümsüzlüğe erişmek için, bunu bekleyen yılanı ya da canavarı yenmek gerekir. Bunun her zaman fiziki bir savaşın olması gerekmez, Hz. Âdem yılanın oyununa gelmiştir (And, 2007 :94).



Resim: 12 13. Yüzyıla Ait Bir Çizim. Ölümsüzlük Mantarı Hayat Ağacı Şeklinde Düşünülüş. Ağaca Sarılmış Yılanın Sağında ve Solunda Adem ve Havva Tasviri. (Bilgili, 2018:215)

13.yüzyıla tarihlenen çizimde;hayat ağacı mantar şeklinde tasarlanmıştır. Kompozisyonun merkezinden yükselen hayat ağacı mekânı ikiye bölmüştür. Hayat ağacının üzerinde kuyruğu yere uzanan dev bir yılan dolanmış biçimde görüntülenmiştir. Yasak meyveyi yedikten sonra edep yerleri açılan Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yılanın hileli tuzağına düştüğü bu zor an betimlenmiştir. Hayat ağacının sağında Hz. Âdem solunda Hz. Havva, yarı çıplak bir biçimde görüntülenmiştir (Resim:12). Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın ellerinde, edep yerlerini kapatan, geniş birer yaprak görülmektedir. Zaman içerisinde tahrip olan çizimde, orantısız ve deforme olmuş vücut hatları dikkat çekmektedir. Hz. Âdem figürünün vücut hatları, zar zor belli olurken, detaylar tamamen kaybolmuştur. Figürlerin başlarında herhangi bir kutsallık belirten hare bulunmazken, Hz. Havva'nın yüz mimiklerine bakıldığında pişmanlık ve korku içinde olduğu söylenebilir.



Resim:13'de Gülsenkayan koleksiyonu da bulunan dikdörtgen planlı minyatür tasarımda Hz. Âdem ve Hz. Havva yarı çıplak bir biçimde görüntülenmiştir. Kompozisyonun sağ köşesinde, Hz. Havva yeşil yapraklı bir ağaç altında oturmuş ve ellerini Hz. Âdem'e doğru uzatmıştır. Kompozisyonun üst sol köşesinde ise Hz. Âdem ayakta, her iki elini Havva'ya uzatırken resmedilmiştir. Figürlerin bellerinde edep yerlerini kapatan yeşil yapraklardan örülü birer önlük ile görüntülenirken tipleri yine Orta Asya Türk tipini anımsatmaktadır (Resim:13). Diğer minyatür örneklerden farklı olarak, bu minyatür de, Hz. Âdem'in

gür bir sakal ve bıyıkla tasvir edilmesi oldukça dikkat çekicidir. Oldukça zarif ve orantılı çizilen figürlerin, detayları incelikle işlendiği aşikârdır. Âdem ve Havva'nın başlarında kutsallık ifade eden alev görünümündeki harelere, Türk- İslam resim geleneğine uygun bir biçimde yorumlanmıştır.

Cennet bahçesi içinde bulunan Âdem ve Havva'nın içinde bulunduğu mekânın sağ ön cephesinde, su görünümünde bir alan ve bu alanı kaplayarak, kompozisyonun bir ucundan diğer ucuna uzanan kayalık bir bölüm betimlenmiştir. Ön cephe olarak tasarlanan bu kayalık alanın arkasına yerleştirilen, Hz. Âdem ve Hz. Havva figürlerinin arası penç motifinden oluşan çiçeklerle süslenmiştir. Minyatür tasarımda (Resim:13) Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın birbirine dönük yüzleri ve yine birbirine uzanan elleri ile aralarındaki güçlü bağ vurgulanmıştır. İzleyicisinde, sadakat ve aşkla birbirlerine bağlı oldukları, hissini uyandırmaktadır.



Resim:14 'de Âdem ile Havva Peygamberler, H.1225, 14b. ((Milstein, Schmitz Rührdanz,1999: resim:48)

Dikdörtgen planlı minyatür tasarım (Resim:14) da Hz. Âdem ile Hz. Havva bir melek ve şeytan (İblis) cennet bahçesi içerisinde görüntülenmiştir. Zemin çizgisi üzerine yerleştirilen küçük bir tepelik üzerindeki yeşil alan içinde, Hz. Havva dev bir tavus kuşunun sırtında, Hz. Âdem ise ejderhanın sırtına oturmuş bir biçimde resmedilmiştir. Âdem ve Havva bellerine sarılı yapraklardan örülmüş önlükler ile yarı çıplak yorumlanmıştır.

Kompozisyonun ön cephesinde, Hz. Havva dev tavus kuşunun sırtından düşmemek için iki kolunu tavusun ince boynuna dolamış, Âdem'i izler biçimde yorumlanmıştır. Kompozisyonun merkezinde ise Hz. Âdem vahşi bir ejderhanın sırtında, arkasındaki şeytan (İblis)'e dönmüş bakarken resmedilmiştir. Hz. Âdem sağ eli ile ejderhanın vücudundan çıkan alev benzeri ağaç dalı biçimindeki cisim tutmaktadır. Arka cephede yeşil yapraklı bir ağaç ve yeşil zemin üzerine serpiyen çeşitli çiçeklerle alan zenginleştirilmiştir.

Yeşil alanın üst noktası, bir sıra ağaç yaprağı ile tepe görünümü kazandırılarak, arka plana geçilmiştir. Arka cephede, şeytan (İblis) elindeki kılıcı andıran bir cisim ile ejderhaya vurur pozisyonda tasvir edilirken, İblis tıpkı bir insan görünümünde betimlenmiştir. Kılık kıyafeti resmedildiği dönemin tarzını yansıtırken, İblis'in başındaki Osmanlı sarığı da oldukça dikkat çekicidir. Kompozisyonun sol köşesinden, olan biteni izleyen oldukça iri kanatlı bir melek tasvirine yer verilmiştir. Melek sol elinin işaret parmağını, ağızına götürmüş bir vaziyette, hayret ifadesi ile betimlenmiştir. Âdem ve Havva'nın başlarında kutsallık ifade eden hareler görülmezken, diğer minyatür örneklerden farklı olarak, bu minyatür (Resim:14) de, Hz. Âdem'in bir ejderha üzerinde, Hz. Havva'nın ise tavus kuşunun sırtında betimlenmesi oldukça ilginçtir.



Resim:15 Hz. Âdem ve Havva'nın Cennette Yaratılması. Falname, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1702, vr. 51b.(Yaman,2008:157)

Topkapı sarayı müzesi kütüphanesinde bulunan, Farsça "Falnâme" deki minyatür tasarımda Hz. Âdem ve Havva'nın cennetten çıkartılışını konu almıştır. Dış mekân betimlemesi yapılan minyatür tasarımda, (Resim:15) cennet bahçesi içinde dokuz figür tasarımına yer verilmiştir. Bu figürler Hz. Âdem, beş melek, şeytan (İblis), dört ayaklı yılan ve tavus kuşudur. Hz. Âdem kompozisyonun sağ cephesinde, geniş yapraklı bir ağaç altında, ayakta ve yarı çıplak olarak tasvir edilmiştir. Âdem sağ elini yanındaki ağaca uzatmış, belinde ağaç yapraklarından bir önlük ve başında alevli hare ile görüntülenmiştir. Hz. Âdem'in solunda ayakta duran üç melek, olan biteni izler bir biçimde yansıtılmıştır. Hz. Âdem'in solundaki kırmızı entarili ve başında taç olan meleğin, Cebrail olma ihtimali oldukça yüksektir. Cebrail olduğu düşünülen bu melek, Âdem'in yanı başına sokulmuş, sol eli ile Âdem'e bir şeyler anlatır bir hareket planında görüntülenmiştir. Tasarımın ön cephesindeki mekân çizgisi üzerine yerleştirilen dört ayaklı yılanın başı, minyatürün sağ köşesinde iken, kuyruğu ise sol köşesine uzanmaktadır. Minyatürün sol köşesine beş başlı, buğday başakları resmedilmiştir. Yılanın kuyruğunu, buğday başakları arasında görüntüleyen nakkaş, izleyicisine yasak meyvenin buğday olduğu mesajını iletmektedir diyebiliriz.

Tavus, dört ayaklı yılanın üzerindeymişçesine betimlenirken, mekânı bölen pembe renkli tepenin ardında, olup biteni izleyen iki melek ve İblis görüntülenmiştir. İblis koyu tenli ve insan görünümünde tasvir edilirken, boynuna takılı organ (halka ip) dikkat çekicidir. Hz. Âdem ve meleklerin kıyafetleri resmedildikleri dönemin tarzı olan geleneksel kıyafetler içerisinde, içlik üzerine ayağa kadar uzanan uzun etekliklerle betimlenmiştir. Tasarımdaki üç meleğin başında altın taç görülürken, diğer iki meleğin saçları yukardan bağlanmış bir biçimde görüntülenmiştir. Havva'nın görülmediği (Resim:15) oldukça ilginçtir. Yasak ağaç, şeytan (İblis)'in aldatması ve cennetten çıkarılma hikâyelerini konu alan minyatür tasarımlarda, genel olarak Hz. Âdem ve Havva birlikte yorumlanmıştır. Bu tasarımda gelenek bozularak, Âdem tek görüntülenmiştir.



Resim: 16 ' Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın Cennetten Ayrılışı, Elif Bayrak Kaya Koleksiyonu. (Bayrak Kaya, E.2016).

Resim: 16'da Dış mekân betimlemesi yapılan dikdörtgen planlı minyatür tasarımda, Hz. Âdem ve Hz. Havva, on iki kuş, bir leylek, iki ördek ve iki karaca ile cennet bahçesi içerisinde görüntülenmiştir. Cennet bahçesi içerisinde, uçuşan kuşların yırtıcı kuş olmamaları sanatçının izleyicisine bir mesajdır diyebiliriz.

Değerli hocamız Yaşar Çoruhlu; "İslamiyet'ten önce, yırtıcı olmayan kuşların, Türkler için ruhun simgesi ve cennetin ifadesi olarak görüldüğünü, Orhun yazıtlarındaki ölüme ilgili ifadelerden anlaşılmaktadır, diyerek ekler, Türklerde "uçmak" sözcüğü ölüme ima etmektedir "der. (Çoruhlu, 2011:194).

Yarı çıplak ve ayakta betimlenen Hz. Âdem ve Havva'nın edep yerleri yeşil yapraklar ile kapatılmıştır. Kompozisyonun merkezinde küçük bir mağaraya gizlenen Âdem ve Havva başlar hafif önde, pişmanlık içinde görüntülenmiştir. Hz. Âdem ve Havva'nın başlarında kutsallık ifade eden hareler görülmezken, mağara içerisi tamamen nur'u simgeleyen altın ile kaplanmıştır.

Hz. Âdem ve Havva'nın içinde bulunduğu mağara önu, çiçeklerle bezeli yeşil bir alana bağlanırken, yeşil alanın önünden akan ve cennet nehirlere simgeleyen, bir akarsu betimlemesine yer verilmiştir. Çeşitli ağaç ve bahar dalları arasına yerleştirilen karaca ve kuş figürleri, mekânı hareketli kılmıştır. Ebru üzerine yapılan tasarımda, canlı renkler, özellikle mavi ve yeşil tonları ile bereketli cennet topraklarına vurgu yapılmıştır. Diğer örneklerin büyük çoğunluğunda görülen melek figürlerinin yanı sıra şeytan (İblis), yılan ve tavus gibi figürler de bu tasarımda görülmemektedir. Kur'an-ı Kerim'de Âdem kıssasını anlatan ayetlerde; yılan ve tavus kuşundan bahsedilmemek-

tedir. İslami anlayışta yılan, tavus veya ejderhadan söz edilmezken, yapılan minyatür yorumlarda bu figürleri yer yer görmemiz sanatçısının içsel dünyası ve baktığı çerçeveye bağıntılıdır diyebiliriz. Bu durum minyatür sanatında ortaya koyulan konu ile ilgili eserlerde, zenginlik ve çeşitlilik katmıştır.

SONUÇ

İnsanoğlu dünyada birtakım sınavlardan geçer. Bu sınavları kazanabilir ise cennete ve sonsuz nimetlere ebediyen kavuşur. İnsanlığın ilk atası olarak da bilinen Hz. Âdem ve Hz. Havva koşulsuz şartsız cennette yaşama imkânı bulmuşlar. Bulmuşlar bulmasına da bu karşılıksız nimetleri hak edip etmedikleri Allah tarafından cennette de sınanmıştır.

Âdem ile Havva'nın hikâyesi, insanlık tarihi kadar eski ve köklü bir kıssadır. Bu kıssanın içinde; Allah'ın kudreti, Âdem ve Havva'nın yaratılışı, Âdem ve Havva'nın aşkları, İblis'in oyunu, İblis, yılan ve tavusun işbirliği, cennetten ayrılış gibi pek çok konu hakkında bilgi bulabiliyoruz. Avrupa ve İslam resim sanatında çokça irdelenerek işlenmiş, bu konulardaki ikonografinin, sayısız örneği bulunmaktadır.

Bu kıssanın minyatür yorumlara yansımaları yüzlerce yıl önce başlamış, kahramanları insanlığın ilk ataları olan Âdem ile Havva'nın konu edildiği kompozisyon ve tasarımların uygulandığı, çok sayıda örnek ve birbirinden farklı yorumlar göz doldurmaktadır. Nakkaşların, kıssayı anlatan tasarımların aktarımlarında gösterdiği hassasiyet ve özen oldukça mühimdir. Nakkaşların bu kıssanın yorumunda titizlik göstermekle birlikte kendi içsel dünyalarındaki bir takım inanç ve bilgileri de minyatür yorumlara aktarmışlardır.

Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın cennette yaşamış oldukları tüm ilahi dinlerce kabul edilen ortak bir inanç olmuştur. Âdem ve Havva'nın cennet bahçelerinde yaşadıkları mutluluk ve refah anları, diğer konular ile kıyaslandığında oldukça seyrek işlenmiş bir konu olmuştur. Yine Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın cennetten çıkarılmaları ve yeryüzüne indirilip orada yaşamlarını sürdürmek zorunda kalmaları da tüm İlahi dinlerce kabul edilen ortak bir inanç olmasına rağmen, Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın yeryüzüne indikten sonraki süreç ile ilgili çok az minyatür tasarım örneği bulunmaktadır.

Hz. Âdem ile Hz. Havva minyatür kompozisyonlarda, genellikle yarı çıplak resmedilirken, az sayıda çıplak yorumları da mevcuttur. Hz. Âdem'e meleklerin secdesi ve Âdem ile Havva'nın cennet bahçesindeki yaşamını konu alan minyatürlerde (İblis'in oyunundan önce), figürler kıyafetler içerisinde betimlenmiştir. Bu kıyafetler ağırlıklı

olarak resmedildikleri dönemin tarzını yansıtmaktadır. Başlarında kutsallık ifade eden hareler, bazen çizilmiş bazen de çizilmemiş olmasına karşın bu tercihin onların yasak meyveyi yemeleri ile ilgili olmayıp nakkaşların bireysel yorumudur, diyebiliriz.

Âdem ile Havva'nın cennette sürdürdükleri yaşam sahneleri; bir cennet bahçesi içerisinde, geniş altın tahtlar üzerinde, melekler tarafından yapılan ikramlar ve sohbet meclisleri biçiminde yorumlanırken, bazen ise, benzeri sahnelerin bir köşk içerisinde kurgulandığını görüyoruz. Âdem ile Havva'nın İblis tarafından yanıltılmasını anlatan yorumlar; yine bir cennet bahçesi içerisinde, Hz. Âdem ve Hz. Havva bir ağaç etrafında, bazen baş başa, bazen ise İblis ile konuşma sırasında canlandırılmıştır.

Konuyu anlatan minyatürlerde, Âdem ile Havva'ya eşlik eden çok sayıda meleğin yanı sıra, yılan, tavus hatta bazen ejderha görüntülenmiştir. Bu alanda yapılmış örnekler incelendiğinde, tavus kuşu bilinen görünümüne benzer bir tarzda çizilirken, yılan figürü bilinen görünümünün yanı sıra, dört ayaklı, insan başlı gibi farklı biçimlerde de yorumlanmıştır.

Kissayı anlatan minyatür örneklerdeki şeytan (İblis) genellikle insan formunda çizilirken, birkaç hayvanın birleşiminden oluşan çirkin bir tiplleme ile de yorumlandığı görülmektedir. Saygı değer hocam, Bahaddin Yaman, İblis ve meleklerin yorumu hakkında; "Âdem kıssasındaki tüm melek figürleri kadın zarafeti ve güzelliği ile verilirken, İblisin erkek biçimindeki tiplmeleri oldukça ilginç ve dikkat çekici bir durumdur" diye ifade etmektedir.

Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın İblis'in oyununa gelmeleri ve cennetten ayrılışlarının anlatıldığı bu eşsiz minyatür yorumlar, bizlere Âdem kıssasını, ecdadımızın gözü ile görme imkânı vermesi bakımından ayrıca büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

And, M. (1998). *Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

----- (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları -I*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Akyıldız, Ercan. (2017). "Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Eylül 2017 21(3):1043-1060

Bilgili, N. (2018). *Türk Mitolojisi Türklerde Yaratılış ve Evren Tasarımı*. Ankara: Kripto Kitaplar.

Bağcı, S. Çağman, F. Renda, G. Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Mas Matbaacılık.

Batuk, C. (2009). "Âdem ve Havva'nın Kitabı: Eski Ahit Apokrif Asında Âdem ve Havva'nın Hayatı": *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2006/2, sayı: 10.

Can, S. (2018). "Mefâtihu'l-Ğayb Ekseninde İnsanın

Yaratılış Süreci": *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 5, Sayı 2.

Çoruhlu, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Çoraklı, B. (2012). Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü. *MSGSÜ Sosyal Bilimler* (sayı:6/Sonbahar).

İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı* (Başlangıcından Osmanlılara kadar). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Keskin, H. (2002). "Kur'an'da Meleklerin Hz. Âdem'e Secdesinin Yorumu": *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: VI / II.

Kurt, M.S.(2013),"Peygamberlerin Günahsızlığı ve نَسِيءٍ وَعَصَى وَعَوَى Kelimelerinin Etimolojik İncelemesi Işığında Kur'an'daki Âdem Kıssasına Yeni Bir Yaklaşım": *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 24, ss. 189-221.

Karataş, A. (2013). "Türk-İslam Kültür ve Edebiyatında Kısas-I Enbiyâ Türü". *Diyanet İlmî Dergisi*, cilt 49 sayı: 3.

Tabakoğlu, M. (2016). "Vücut ve Âdem: Vahdet-i Vücutu Anlamada İki Anahtar Kavram ve Konuyla İlgili Ayetler": İzzet Baysal Üniversitesi, *İslami İlimler Fakültesi Dergisi* Cilt 3, Sayı 6.

Öztürk, M. (2010). *Kur'an ve Tefsir Kültürümüz*, Ankara: Ankara Okulu Yayınları.

Rachel, M., Karin, R., Barbara, S. (1999). *Stories of the Prophets - Illustrated Manuscripts of Qisas al - Anbiya*. California- U.S.A. : Mazda Publishers

Sarraoğlu, H. (2019). "Kuran Ayetleri Işığında Hz. Âdem'in İstiğfarı": *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 41.

Şola, H. (2015). "Muhammed Abduh'un Âdem Kıssasına Yaklaşımı": *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(1).

Tez, Z. (2018). *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.

Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Ajans- Türk Matbaacılık Sanayi A.Ş.

Yaman, B. (2008). *Türk Minyatür Sanatında Cennet*: Belleten, LXXII, 263, Sayfa: 156. Res:4.

William C, C.(2003). *Hayal Âlemleri İbn Arabi ve Dinlerin Çeşitliliği Meselesi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

İnternet Kaynakçası

[http://atalarmirasi.org/tr-243-kisasul-enbiypeygamber-kissalari\(25.06.2019\)](http://atalarmirasi.org/tr-243-kisasul-enbiypeygamber-kissalari(25.06.2019))

[https://islamansiklopedisi.org.tr/secde\(28.06.2019\)](https://islamansiklopedisi.org.tr/secde(28.06.2019))

Görsel Kaynakçası

Resim:1,9. And, M. (1998). *Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Resim:2 İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı* (Başlangıcından Osmanlılara kadar). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Resim:3 *Türk Minyatür Sanatında Cennet*: Belleten, LXXII, 263, Sayfa: 156. Res:4.

Resim:4-5-6-10-14. Rachel,M,. Karin,R. Barbara,S. (1999). *Stories of the Prophets - Illustrated Manuscripts of Qisas al - Anbiya*. California- U.S.A. : Mazda Publishers

Resim 7: Tez, Z. (2018). *Yasaklı Sanat Olarak Minyatür, Resim ve Grafik Tarihi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.

Resim:8,15 Yaman, B, (2008). *Türk Minyatür Sanatında Cennet*: Belleten, LXXII, 263, Sayfa: 156. Res:4

Resim:10 Bağcı, S. Çağman, F. Renda, G. Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Mas Matbaacılık

Resim:11,12 Bilgili, N. (2018). *Türk Mitolojisi Türklerde Yaratılış ve Evren Tasarımı*. Ankara: Kripto Kitaplar

Resim:13 İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı* (Başlangıcından Osmanlılara kadar). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Resim: 16 ' Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın Cennetten Ayrılışı, Elif Bayrak Kaya özel Koleksiyonu. (Bayrak Kaya, E.2016).