

ISSN 1308-2698

# arte25

SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi yayınıdır.

Haziran 2020 • Cilt 13 • Sayı 25



SD GÜZEL SANATLAR  
FAKÜLTESİ



# arte

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ

SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi  
2020, Sayı:25, Cilt:13, Haziran

ART-E Art Journal of Fine Arts Faculty  
2020, No:25, Vol:13, June

## HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

İmtiyaz Sahibi // Owner of the Journal	Danışma Kurulu // Advisory Board
Prof. Dr. Bilge HÜRMÜZLÜ KORTHOLT	Prof. Dr. Hülya Nutku
	Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
<b>Editörler//Editors</b>	Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen
Prof. Olcay ATASEVEN	Prof. Dr. Saliha Ağaç
Doç. Dr. Mustafa GENÇ	Prof. Dr. Biret Tavman Ertuğrul
Dr. Öğr. Üyesi Ece ÇALIŞ ZEĞEREK	Prof. Dr. Sezer Akarcalı
Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT	Prof. Dr. Doğan Günay
	Prof. Dr. Zeynep Erdoğan
<b>Editör Yardımcıları // Assistants Editor</b>	Prof. Dr. Mevlüt Albayrak
Arş. Gör. Hatice Köklü	Prof. Dr. Semra Daşçı
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	Prof. Dr. Oğuz Adanır
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	Prof. Şerife Atlıhan
	Prof. Namık Kemal Sarıkavak
	Prof. Atilla Atar
<b>Düzeltili // Revision</b>	Prof. Nesrin Önlü
Arş. Gör. Hatice Köklü	Prof. Soner Genç
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	Prof. Mustafa Yüksel
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	Prof. Zahit Büyükişiyen
	Prof. Halil Yoleri
	Prof. Nuray Yılmaz
<b>Yayın Kurulu//Editorial Board</b>	Prof. Hayri Esmer
Prof. Dr. Bilge Hürmüzlü Kortholt	Prof. Dr. Uğur Atan
Prof. Yusuf Keş	Prof. Sefa Çeliksap
Prof. Sadettin Sarı	Prof. Dr. Ali Tomak
Doç. Dr. Yusuf Bilen	Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman
Doç. Dr. Ömer Türkmenoğlu	Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz
Doç. Dr. Mustafa Genç	Doç. Aycan Özçimen
Doç. Dr. Serap Ünal	Doç. Dr. Gülnur Duran
Dr. Öğr. Üyesi Kenan Saatçioğlu	Doç. Dr. Ezgi Babacan
Dr. Öğr. Üyesi Müşerref Öztürk Çetindoğan	Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba Kodal	
<b>Elektronik Yayın Yönetimi ve Tasarım // Web Management and Design</b>	
Dr. Öğr. Üyesi Ece Çalış Zeğerek	
Arş. Gör. Hüseyin Deniz- Arş. Gör. Hatice Köklü	
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	

ART-E yılda iki kez yayınlanan, hakemli, bilimsel bir e-dergidir. Dergide yayınlanan çalışmalardan, kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir. Çalışmaların tüm sorumluluğu yazarına-yazarlarına aittir.

SDÜ Arte - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,  
ULAKBİM TR Dizin, EBSCO Art Source veri tabanı ve SOBIAD Sosyal Bilimler Atif Dizini tarafından taranmaktadır.

## İÇİNDEKİLER//CONTENTS

Makaleler//Articles	Sayfa//Page
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Yahya Özkan Akyürek - Çiğdem Taş Alicenap</b> "Öznel Karşıtlık" Formülasyonu ve Animasyon Sinemasında Uyarlama <i>"Subjective Correlative" Formulation And Adaptation in Animation Cinema</i></li></ul>	1-32
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Engin Aslan</b> Toplumsal Bellek ve Kimlik Amerikan Figüratif Resmine Bir Bakış <i>Social Memory and Identity: A Look At American Figurative</i></li></ul>	33-51
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Mert Taşkın Demir</b> Eski Bir Sovyet Anıt Heykelinin Dönüşümü; Lenin Died Heykeli <i>Transformation of an Old Soviet Monument Sculpture; Lenin Died Sculpture</i></li></ul>	52-70
<ul style="list-style-type: none"><li><b>H. Derya Arslan - Ş. Büşra Orhan - Gülşen Dişli</b> Tarihi Çevrede Yeni Yapı Tasarımının Müze İşlevi Özelinde Değerlendirilmesi <i>Evaluation of New Building Designs with Museum Functions in Historic Environments</i></li></ul>	71-101
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Bekir Kirişcan - Babacan Taşdemir - Gunnar Yağcılar Tonguç</b> Tipografinin Gazetelerin Görsel Kimliği ve Güvenilirliği Üzerine Etkisi: Karşılaştırmalı Bir Analiz <i>The Effect of Typography on The Visual Identity and Credibility of Newspapers: A Comparative Analysis</i></li></ul>	102-137
<ul style="list-style-type: none"><li><b>İlkay Canan Okkalı - İlona Baytar</b> Erken Cumhuriyet Döneminde Kentleşme ve Şeref Akdik Resimlerindeki Yansıması <i>Urbanization in The Early Republican Era and its Reflection on Şeref Akdik's Paintings</i></li></ul>	138-158
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Çağlar Baykal</b> Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Okul Öncesi Ve İlköğretim Müzik Standartlarının İncelenmesi <i>Examining Pk-8 General Music Standards in the United State</i></li></ul>	159-188
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Başak Çoraklı</b> Anadolu Selçuklu Sanatında Ab-ı Hayat Sembolizmi <i>The Life of Water Symbolism in Anatolian Seljuk Art</i></li></ul>	189-210
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Elif Avcı</b> Dijital Çağda Kompozit Portreler <i>The Composite Portraits in Digital Age</i></li></ul>	211-227
<ul style="list-style-type: none"><li><b>Deniz Kürşad</b> Web Sitelerinde Alt Bilgi Alanının Önemi ve Tasarımı için Öneriler <i>Importance of Footer Area in Websites and Suggestions For its Design</i></li></ul>	228-246

<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>İsmail Erim Gülaçtı</b> Dijital Çağda Güncel Bir Anlam Üretim Mecrası Olarak Reklamcılıkta Kullanılan Fotoğraflar <i>Photographs Used in Advertising as a Contemporary Medium of Generating Meaning in The Digital Age</i></li></ul>	247-275
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Murat Aydoğan - R. Erol Demirbatır</b> Gitar Öğrencilerinin Lisans Öncesi Gitar Eğitimleri İle Lisans Gitar Eğitimlerinin Karşılaştırılarak İncelenmesi <i>The Contrastive Evaluation of Pre and Post Undergraduate Guitar Educations of Guitar Students</i></li></ul>	276-300
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Gökçeçiçek Savaşır - Ece Güleç</b> Art As a Political Act: The Russian Agit-Props of the 1920s <i>Politik Bir Eylem Olarak Sanat: 1920'lerdeki Rus Agit-Prop Uygulamaları</i></li></ul>	301-333
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Nazan Özcan - K.Özlem Alp</b> Güncel Sanatta Tekstil Heykellerin Temsil Niteliği <i>Representative Quality of Textile in Contemporary Art</i></li></ul>	334-342
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Meltem Özçakı</b> Geleneksel Kuşevleri ve Yeni Uygulamalar İçin Bir Öneri <i>Traditional Birdhouses and a Suggestion for New Applications</i></li></ul>	343-361
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Doğan Demirci - Mesut Çelik</b> <i>Burdur Müzesi'nde Yer Alan Düz Dokuma Yaygılar</i> <i>Flat Weavings in Burdur Museum</i></li></ul>	362-394
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Deniz Demirarslan</b> İç Mekânda Kullanım ve Teknik Özellikler Açısından Hereke Halısı <i>Technical and Interior Use Properties of Hereke Carpet</i></li></ul>	395-421
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Filiz İslim - Hande Kılıçarslan</b> Maysa ve Bulut Çizgi Dizisi Yapıcı Eleştiri Bölümünün Geleneksel Dokuma Kültürü Açısından İncelenmesi <i>Investigation of Constructive Criticism Episode of Maysa and Bulut Animation Series in Terms of Traditional Hand Crafts</i></li></ul>	422-442
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Serap Bedel Özek - Mustafa Ağatekin</b> Kuru Dolgu (Dry-Core) Cam Tozu Yöntemi ile Üretilen <i>Traditional African Glass Beads Produced by Dry-Core Glass</i></li></ul>	443-462
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Ömer Emre Yavuz</b> Bir Heykelin Niyeti Üzerine <i>On The Intention of a Sculpture</i></li></ul>	463-473

## **“ÖZNEL KARŞITLIK” FORMÜLASYONU VE ANİMASYON SİNEMASINDA UYARLAMA\***

### **”SUBJECTIVE CORRELATIVE” FORMULATION AND ADAPTATION IN ANIMATION CINEMA**

**Yahya Özkan Akyürek\*\* , Çiğdem Taş Alicenap\*\*\***

#### **Öz**

Yaratıcı ve özgür yapısı ile hayali dünyaların ve soyut anlatıların görselleştirilmesinde eşsiz olanaklar sunan animasyon sineması, edebi metinlerin uyarlanmasıyla yüksek potansiyele sahiptir. Dünyada bu potansiyelden faydalanarak, seyirci ve eleştirmenlerden olumlu tepkiler alan edebi metinlerden uyarlanan pek çok animasyon film üretilmiştir ve üretilmeye devam etmektedir. Ancak mevcut hayran kitlesi ile gişe başarısını kolaylaştıran bu yöntem ile animasyon üretimine Türkiye’de yeterince ilgi gösterilmediği görülmektedir. Ayrıca bu türdeki animasyon filmlerin, dünyadaki örnekleri ile kıyaslandığında benzer başarıları yakaladıklarını söylemek güçtür.

Bu makalede, Paul Wells’in, uyarlama animasyon filmlerin eleştiri ve analizi için oluşturduğu “Öznel Karşıtlık” formülasyonu temel alınarak Studio Ghibli, Disney ve AniBera Animasyon Stüdyosu’na ait uyarlama animasyon filmler analiz edilmiştir. Böylelikle Uzakdoğu’da, Batı’da ve Türkiye’de üretilen bu filmler arasındaki farklılıklar ortaya konularak, Türkiye’de gelecekte üretilecek uyarlama animasyon filmlere fayda sağlayacak çıkarımlar elde edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Animasyon, Sinema, Uyarlama, Öznel Karşıtlık.

#### **Abstract**

Animation cinema has a high potential for adapting literary texts by offering unique opportunities to visualize imaginary worlds and abstract narratives with its creative and independent structure. A good number of animation movies, adapted from literary texts and appreciated both by the audience and by the movie critics, have been produced all around the world by benefiting from this potential. Even though this approach provides a box-office guarantee with literary texts’ existing fans; it’s seen that this approach hasn’t received much interest in Turkey. Besides, when compared, the adapted animation movies produced in Turkey don’t appear to be as successful as the ones produced around the world.

In this article, an adapted animation movie produced by Studio Ghibli, a movie produced by Disney and a movie produced by Anibera Animation Studio are analyzed based on “subjective correlative” formulation which is created by Paul Wells for criticizing and analyzing adapted animation movies. By putting forth the differences between these movies produced in the Far East, in the West and in Turkey; it is aimed to gain inference that would provide benefits for the production of adapted animation movies in Turkey in the future.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 08.08.2019 - Kabul tarihi: 18.05.2020*

\*Bu çalışma, Yahya Özkan Akyürek’in “Animasyonda “Öznel Karşıtlık” Kuramı Kapsamında “Kocakarı ile Tilki” Uygulama Filmi” başlıklı Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Taş Alicenap danışmanlığındaki Yüksek Lisans Tezinden (2017) çıkmış ve üretilmiştir.

\*\*Öğr. Gör., Yahya Özkan Akyürek, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film - Animasyon Bölümü, yahya.akyurek@dpu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1076-6240>.

\*\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Çiğdem Taş Alicenap, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film (Animasyon) Bölümü, ctas@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9893-1070>.

**Keywords:** Animation, Cinema, Adaptation, Subjective Correlative.

## 1. Giriş

Live-action<sup>1</sup> ve animasyon sinemanın hikâye anlatımı için barındırdıkları potansiyelin fark edilmişinden bu yana, hareketli görüntünün bu iki ortamı, edebi metinleri kendilerine kaynak edinmiştir. Edebi eserler, anlatı teknikleri ve öykü zenginliği ile hareketli görüntü için zengin bir miras olma özelliği taşımaktadır. Sinema yapımcıları, hâlihazırda kendini geniş kitlelere sevdirmiş edebi eserlerin, gişede sağlayacağı güvence ile uyarlama film yapımına yoğun ilgi göstermiştir. Bunun karşılığında ise uyarlama filmler de kaynak edindikleri eserlerin bilinirliğini arttırmış, dünya klasiklerinin yeni nesillere aktarılmasına katkıda bulunmuştur. İki sanat dalının kurdukları bu ve benzeri bağlar sonucunda günümüze kadar pek çok uyarlama film üretilerek seyirci ile buluşturulmuştur.

Yazılı metinlerin filme aktarılmasında iki ortamın da benzer anlatı diline sahip olması önemli bir unsurdur. Bordwell'e göre anlatı, zaman ve mekân içerisinde, neden- sonuç ilişkilerine bağlı olarak gelişen olaylar zincirine verilen ad'dır (Barut, 2007:5). Bu bağlamda, hem edebiyat anlatıları hem de film anlatıları benzer kaideler üzerine kurulu olduğu için bu iki farklı ortamın kaynaşması şaşırtıcı bir durum değildir. Yine de uyarlama sinema, kaynağına sadıqlığı noktasında eleştirilmektedir. Her ne kadar anlatı yapıları yakın olsa da, sinemanın görselleştirme sürecinin getirdiği özgürlük/sınırlılık durumu nedeniyle uyarlama filmler edebi kaynaklarından kopmak durumundadır. Christopher Orr'a göre bu süreçte önemli olan "eleştiri kaidesinde, uyarlama filmlerin, kaynaklarına sadık olup olamamaları değil, özellikle seçtikleri kaynak ile bu kaynağa yaklaşımın filmin ideolojisine hizmet edip etmediğidir" (McFarlane, 1996:10).

Sinema gibi animasyon sineması da senaryolarında edebiyat eserlerinden faydalanmaktadır. Dünyada klasik haline gelmiş metinler animasyon film üreticilerine kaynak oluşturmuş ve oluşturmaya devam etmektedir. Animasyon sineması uyarlama noktasında belirli janralara sıkışmamaktadır. Animasyon yapısı gereği özellikle, gerçeküstü anlatıların, peri masallarının, fantastik öyküler gibi hayal dünyalarının ürünlerini barındıran edebi metinlerin

---

<sup>1</sup> Live-action: Animasyon teknikleri kullanılmadan, görüntünün kamera ile duraksız biçimde kayıt edilmesiyle oluşturulan hareketli görüntü ortamı (Samancı, 2004:xi).

uyarlanmasında öne çıksa da; aynı zamanda bilinç akışı tekniklerini barındıran<sup>2</sup>, dram ve çok anlamlılıkları taşıyan metinlerin görüntüye uyarlanması için de elverişli bir ortamdır. Animasyon sinemanın en önemli özelliklerinden biri gerçek olandan yani nesneden bağımsız olmasıdır. Bu durum peri masallarındaki tasvirlerin görselleştirilmesinin yanı sıra soyut betimlemelerin de hareketli görüntüye aktarılabilmesini sağlar. Paul Wells “diğer bütün film yapma biçimlerinden üstün bir biçimde animasyon, edebiyat eserlerini yüceltir ve okuyucunun/seyircinin hayal gücünü, ilham aldığı kelimelerden daha yüksek bir tonda görüntüye dönüştürür” sözleri ile animasyonun uyarlama film üretimi noktasında barındırdığı potansiyeli net bir biçimde tanımlamıştır (Wells, 2005:308). Dolayısıyla animasyonun sunduğu sınırsız imkânlar ile edebi metinlerin zihinlerde oluşturduğu görüntüleri ekrana yansıtmakta ideal bir ortam olduğu söylenebilir. Dünyada da önde gelen stüdyolar ve yapımcılar animasyon ortamının bu özelliklerini değerlendirerek, ürettikleri animasyon filmlerde uyarlama senaryolarına sıkça yer vermektedir. Türkiye’de de ilk yıllardaki animasyon film denemelerinden bu yana konu olarak edebi metinler, halk hikâyeleri, masallar vb. sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle, Nasrettin Hoca Hikâyeleri, Dede Korkut Hikâyeleri ve Keloğlan Masalları sıklıkla kullanılan metinler olmuştur. Bu metinler bugün de TRT Çocuk gibi kanallarda yayınlanan çizgi dizi projelerinde ve az da olsa uzun metraj animasyon film üretimlerinde kullanılmaya devam etmektedir. Ancak üretilen projelerin yurtiçinde ve yurtdışında kayda değer başarılar elde ettiklerini söylemek güçtür. Bu durumu bir problem olarak ele aldığımızda; sebep olarak animasyon sinemasının Türkiye’de yeni gelişmekte olmasını ve ekonomik imkânları işaret etmek hatalı olmasa bile çözüm arayışının üretim sürecine odaklanmasının daha yapıcı bir yaklaşım olacağı söylenebilir. Bu noktada, bu çalışmada Batı’da Disney Stüdyoları, Doğu’da Stüdyo Ghibli ve Türkiye’den seçilen birer uzun metraj uyarlama animasyon filmin, Paul Wells’in animasyon film uyarlamaları için geliştirdiği “Öznel Karşıtlık Formülasyonu” yöntemi kullanılarak incelenmesi amaçlanmıştır.

Paul Wells’e göre animasyon, live-action sinemadan ayrılan film yapısı ile uyarlama sürecinde, live-action sinemanın sahip olamadığı kendine has bir kelime hazinesi sunmaktadır (Wells, 2005:308). Paul Wells, eleştirmenlerin ve teorisyenlerin edebiyat eserlerinden uyarlanan

---

<sup>2</sup> Bilinç akışı: Romanda figürlerin iç dünyalarını aracısız ve bütün karmaşasıyla aktarmak amacıyla birbirini izleyen ilintisiz cümleler şeklinde uygulayan bir tekniktir (Sazyek, RTS, 2013:76).



filmleri değerlendirirken animasyonu, hiyerarşik olarak live-action sinemanın altında konumlandırılmalarının ve sinemanın sahip olduğu özelliklere sıkıştırarak değerlendirmelerinin hatalı bir yaklaşım olduğunu öne sürerek “Öznel Karşıtlık” formülasyonunu önermiştir. Bu teorisini altı madde üzerinden gerçekleştirmiştir. Wells bu maddeleri; “Plazmatik potansiyeli” olan yazılı kaynakları içselleştirmek ve yeniden yorumlamak; ciddi ve komedi içeriği olan oyun ya da romanların içindeki çatışma ve gerilimi açıkça ifade etmek; görsel bir çıktı olarak içsellik/dışsallık sürecini yaratmak; belirsizliği bir süreklilik ve açığa vurma yöntemi olarak kullanmak; ideografik mantığı uyarlamak; estetik bir çıktı olarak “kendi kendini temsil eden” bir bakış açısı yaratmak, olarak ifade etmektedir.

Bu formül, hem uyarlanan animasyon filmlerin analizinde hem de üretim sürecinde yol haritası olma potansiyeline sahiptir. Bu noktada Paul Wells’in animasyon filmlerde, edebiyat uyarlamaları için geliştirdiği altı maddeden oluşan “Öznel Karşıtlık” formülasyonu temel alınarak Walt Disney yapımı (2013) “Karlar Ülkesi” (*Frozen*), Stüdyo Ghibli yapımı (2013) “Prens Kaguya Masalı” (*Kaguyahime No Monogatari*) ve Türkiye’den Anibera Animasyon Stüdyosu’nun yapımını üstlendiği “Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu” (2014) filmleri analiz edilmiştir. Böylelikle yabancı ekollerin uyarlama animasyon film üretimi süreçlerindeki farklılıkları, Paul Wells’in “Öznel Karşıtlık” formülasyonu kapsamında ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmanın; edebi eserlerin, masalların, halk hikâyelerinin vb. metinlerin Türkiye’de animasyon film senaryosuna uyarlanması hususunda ve uygulamaların zenginleşmesi adına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

## **2. Edebiyattan Sinemaya Uyarlama**

Uyarlama en temel tanımıyla “birbirine uydurma, adaptasyon” anlamına gelmektedir. Edebiyat alanında ise Bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2016). Ahmet Bahadır Cansız’ın tanımına göre ise, “Genel anlamda uyarlama, bir sanat dalı içinde, o sanatın biçim ve içeriğiyle yaratılmış bir eseri, bir başka sanatın malzemeleriyle farklı formlara sokma” anlamına gelmektedir (Cansız, 2011:39). Kendinden önceki sanat dallarını içinde barındıran sinema ilk yıllarından itibaren uyarlama yöntemlerini kullanarak özellikle edebiyat ile yakın bir bağ kurmuştur. John M. Desmond ve Peter Hawkes, “Adaptation: Studying Film and Literature” isimli kitaplarında

sinemada uyarlamayı, edebi bir türe ait yazılı bir metnin, *filme aktarılması* olarak tanımlamaktadırlar (Desmond ve Hawkes, 2006:1).

İcadının ilk dönemlerinde kitlelere anlık eğlence veya hareketli mizansenlerin gösterimi olarak sunulan sinema, süreç içerisinde hikâye anlatımında potansiyelinin keşfi ile günümüzdeki yapısına kavuşmuştur. Sinema tarihinde ilk defa George Melies ile hikâye anlatan filmler çekilmeye başlanmıştır. Melies'in "Aya Yolculuk" (Le Voyage Dans la Lune, 1902) filmi, Jules Verne'nin yazdığı "Ay'a Seyahat" (1865) ve Herbert George Wells'in yazdığı "Aydaki İlk İnsanlar" (1902) romanlarından orijinallerine birebir bağlı kalınmadan uyarlanmıştır (Desmond ve Hawkes, 2006:11). Sonrasında David Griffith ile yaratıcı kurgunun keşfedilmesiyle hikâye anlatımında sinemanın eşsiz becerileri kullanılmaya başlanmıştır. Modern film yapımı tekniklerinin mucidi olarak nitelendirilen David Griffith, Eisenstein tarafından Charles Dickens'ın edebi dili ile kıyaslanmıştır. Eisenstein iki farklı ortamda ürünler veren sanatçıları tasarladıkları gerçekçi karakterler, oluşturdukları görsel mizansenler ve en önemlisi kullandıkları paralel anlatı teknikleri ile birbirlerine benzetmiştir. Zaten Griffith de sinema dilinde oluşturduğu teknikler için kaynak olarak edebiyat yazarı Dickens'ı işaret etmiştir (McFarlane, 1996:5). 17. yüzyıldan günümüze uzanan modern romanın, öykü anlatımına kazandırdığı teknik birikimin sinemanın anlatı yöntemlerine etki ettiği görülmektedir. Öyle ki Dickens'ın modern roman anlatıcılığına kazandırdığı olay örgüsü (serim, düğüm, çözüm), bugün sinemada da kullanılmaktadır. Hikaye anlatımında geliştirilen yöntemler ile bir illüzyon gösterisinin ötesine geçen sinema, kısa sürede popülaritesini arttırmış ve geniş kitlelere hitap etmeye başlamıştır. Sanatsal özelliklerinin yanı sıra kitlesel alanı sayesinde endüstriyel değere de sahip olan sinema anlatacak öykü arayışında başından itibaren edebi metinlere yönelerek üretim çeşitliliğini arttırmış, bu ilişki doğrultusunda anlatı dilini hızla zenginleştirmiştir.

Uyarlama sinemanın en sık karşılaştığı eleştiri ise, uyarlandığı edebi metin üzerinden gerçekleşmektedir. Okunan metin ile izlenen görüntünün aynı etkiyi bırakmaması noktasında filmin kaynağına sadık olup olmaması uyarlama sinema üzerine en çok tartışılan noktadır. Öyle ki Walter Benjamin film teknolojisinin edebiyatın aurasını yani özgünlüğünü, orijinalliğini, tekilliğini yok ettiğini bir diğer deyişle kültür mirasını sulandırdığını öne sürer. Ünlü yazar Virginia Woolf da benzer şekilde edebiyatın talihsiz bir kurban gibi sinemaya yem olduğu ifadelerini kullanmıştır

(Aragay, 2005:11). Uyarlama filmin kaynak aldığı metne olan sadıklığı üzerinden geliştirilen eleştiriler ilk yıllarından bugüne yaygınlığını korumuştur. Daha da önemlisi kaynak metne sadıklık, pek çok teorisyen ve eleştirmen tarafından uyarlama filmlerin sınıflandırılmasında çıkış noktası olarak ele alınmıştır. Bu sınıflandırmalar arasında en popüler olanlarından birisi de Geoffery Wagner'in yaklaşımıdır. Wagner uyarlama filmleri üç sınıfta inceler; filmin metne tamamen sadık kaldığı *birebir uyarlama (transposition)*, metnin barındırdığı örgü ve karakterlerde bir nebze değişikliklerin yapıldığı *yorumlama (commentary)* ve tamamen yeni bir eserin oluşturulduğu *esinlenme (analogy)* (Wagner'den akt. McFarlane, 1996:10). Dudeley Andrew'ün *başka kaynaklardan ödünç alma, kesişme, dönüştürmenin aslına sadık kalması*, Michael Klein ve Gillian Parker'ın önerdiği *anlatının özüne sadık kalma, anlatının özüne sadık kalarak yeniden yorumlama ve anlatıyı sadece bir hammadde olarak ele almak* gibi sınıflandırmalar da filmin değerlendirilmesinde kaynak metne sadıklığı odaklarına alırlar.

Tabi ki uyarlama filmlerin kaynak metne gösterdikleri sadakat seviyesi, analiz edilmelerinde kullanılan tek çıkış noktası değildir. Sarah Cardwell teorisyenlerin uyarlamaya yaklaşımlarını “ortam odaklı yaklaşım, görelilik yaklaşımı ve çoğulcu yaklaşım” olmak üzere üç başlıkta inceler (Cardwell'den akt. Balodis, 2012:24). Cardwell'in öne sürdüğü bu üç paradigma özetle aşağıdaki gibidir;

- Ortam Odaklı Yaklaşım (Medium Specific): Uyarlama esnasında, kaynak metin yapısal olarak yadsınamaz bir değişime uğramaktadır. Dolayısıyla film ve uyarlandığı edebiyat eseri artık bambaşka birer eser konumundadır. Film ve edebi eser kıyaslanamayacakları iki farklı düzlemde konumlanmaktadır.

- Görelilik Yaklaşımı (Comperative): Kaynak alınan edebi metin ile uyarlanan film arasındaki bağ, filmin kaynağına sadıklık seviyesi üzerinden değerlendirilir.

- Çoğulcu Yaklaşım (Pluralist): Edebiyat eseri ve bu eserden uyarlanan film arasındaki analiz, iki yapıtın içsel dinamikleri ve sosyo-kültürel konumlanmaları üzerinden, edebi söylem ile değil kültürel araştırma yöntemi ile değerlendirilir.

İcadından bu yana edebiyatı teknik ve hikâye noktasında kendine kaynak edinen sinema günümüzde de kitlelere edebi metinlerden uyarlama eserler sunmaya devam etmektedir. Bu

noktada sinemanın edebiyat ile olan bağı üzerine teorisyenler tarafından farklı yaklaşımlar oluşturulmaya devam edileceği öngörülebilir.

### **3. Animasyon Sinemada Uyarlama**

Sinemanın ve animasyonun keşfinden itibaren gelişim süreçleri de paralellik göstermiştir. Ancak iki medyum arasında oluşan ilişki eleştirmenler tarafından hiyerarşik bir noktadan ele alınarak animasyon, sinemanın içinde bir janr konumunda değerlendirilmiştir. Bu noktada edebi metinlerin uyarlamaları üzerine geliştirilen eleştiriler de hiyerarşik bir yapıda oluşturulmuştur. Michael Klein'a göre sinema diğer sanat dallarını içinde barındıran ve sentezleyen bir sanat formudur (Klein ve Parker'dan akt. Wells, 2005:289). Oysa gerek teknik gerekse yapı itibari ile animasyon, sinemadan farklılaşmaktadır. Bu noktada Paul Wells, animasyonun bir film formu olarak kabul edilse bile sinemaya nazaran edebi metnin filme uyarlanmasında daha özgün, doğru ve özgürleştirici güce sahip olduğunu ve edebiyat uyarlamalarının ideal formuna animasyon ile kavuşturulabileceğini öne sürmüştür (Wells, 2005:289).

George Melies'in "Ay'a Yolculuk" filmi edebiyattan uyarlanan ilk film olmasının yanı sıra animasyon öğeleri barındıran ilk örneklerden biri olma özelliğini de taşımaktadır. "Ay'a Yolculuk", sinema, animasyon ve uyarlama başlıklarının tarihsel sürecinin başında yer almakta ve bir anlamda bu üç konunun da tanımlanma sürecine katkıda bulunmaktadır. Her yönü ile tarihte önemli bir yer tutan film için söyleyebileceğimiz en kesin yargılardan birisi ise, insanlaştırılmış Ay'ın gözüne roketin saplandığı sahnenin akıllara kazınmış en önemli sahnelerden birisi olmasıdır. Bu sahnenin duraklı animasyon tekniği uygulanarak oluşturulması animasyonun görselleştirmede sahip olduğu potansiyelin en önemli işaretidir. Devam eden dönemlerde sinemada "Ay'a Yolculuk"taki bu sahne gibi doğaüstü anlatıların barındığı sahnelerde yine animasyon tekniklerine başvurulmuştur. Bu tip sahnelerin üretiminde sinema tarihinde belki de en önemli isimlerden birisi de Ray Harryhausen'dir. Harryhausen, "Sinbad'ın 7. Yolculuğu" ("The 7th Voyage of Sinbad", 1958), "Gulliver'in 3 Dünyası" ("The 3 Worlds of Gulliver", 1960), "Jason ve Argonatlar" ("Jason and the Argonauts", 1963), "Titanların Savaşı" ("Clash of the Titans", 1981) gibi uyarlama filmlerdeki doğaüstü varlıkların yer aldığı sahnelere stop-motion tekniğini kullanarak hayat vermiştir (Görsel 1).



**Görsel 1.** “Sinbad’ın 7. Yolculuğu” filminden stop-motion tekniği ile oluşturulan sahneden bir kare (1:23:45).

Dijital animasyon tekniklerinin gelişmesi ile birlikte live-action sinemada doğaüstü, fantastik ve futuristik sahnelerin oluşturulmasında bilgisayar destekli animasyon teknikleri kullanılmaya başlanmıştır. Gişede büyük başarılar yakalamış olan “Yüzüklerin Efendisi” (2001) ve “Harry Potter” (2001) gibi uyarlama yapımların pek çoğunda da bu teknikler sıklıkla kullanılmıştır. Öyle ki, bu tip sahnelerin yoğunluğu sinema ve animasyon sinemanın hiyerarşik konumlanışlarını belirsizleştirmeye başlamıştır. Görüldüğü üzere animasyon teknikleri, sinemada gerçeküstü sahnelerin oluşturulmasında etkili bir medyumdur. Bu noktadan yola çıkarak animasyon sinemanın, ancak hayal gücü ile sınırlanan ortamı ile edebi metinlerin seyirciye görsel bir dil ile aktarılmasında sinemaya nazaran çok daha etkili bir anlatım aracı olduğu görülmektedir. Halk hikâyeleri, peri masalları, mitler, fantastik hikâyeler, bilim kurgu gibi gerçeküstülük ve soyutlamalar taşıyan edebi metinlerin uyarlanmasında, animasyondan daha ideal bir ortam bulunamayacağı söylenebilir. Nitekim animasyon filmlerin yoğunlukla beslendiği kaynakları bu tür metinler oluşturmaktadır. Karakterleri ve nesnelere hem biçimsel hem de anlamsal değişimlere/dönüşümlere uğratabilmesi bir diğer deyişle “metamorfoz” potansiyeli, gerçeküstülük ve soyutlamalar barındıran edebiyat türlerini, etkili bir biçimde yansıtabilmesini sağlar. Marina Warner’ın bu konuda kullandığı şu sözler animasyonun bu noktadaki olanaklarını ifade etmektedir;

Kesilen eller bulunup tekrar bağlanabilir, boğazları kesilerek ölen bebekler tekrar hayata döndürülebilir, paslı bir lamba çok güçlü bir tılsım dönüşebilir, mütevazı bir havan ve tokmağı büyücü Baba Yaga’nın kanatlı aracı haline gelebilir, dilenci, güçlü bir sihirbaza veya pasaklı pis bir eşek, altın saçlı bir prenses haline gelebilir. Peri masallarını tanımlayan; periler, ahlaki etkenler,

hayali geçmiş, anlatının anonimliği veya mutlu sonlardan daha çok “metamorfoz”dur (Warner’dan akt. Wells, 2005:291).

Peri masalları ve halk hikâyeleri günümüze ayak uydurmak ve bugünün izleyicisini yakalamak için de güncellenmektedir. Günümüzde üretilen animasyon filmlere bakıldığında pek çok filmin eski masalların ve halk hikâyelerinin yeniden yorumlanmasıyla farklı anlatılara dönüştüğü görülmektedir. “Define Adası”ndan uyarlanan “Treasure Planet” (2002), “Binbir Gece Masalları”ndan uyarlanan “Sinbad” (2003), “Çizmeli Kedi”den uyarlanan “Puss in Boots” (2011), “Rapunzel”den uyarlanan “Tangled” (2011) ve içinde pek çok peri masalından parçalar bulunduran “Shrek” (2001) gibi pek çok yapım yeni nesillere bu mirasları güncel bir dil ile aktarmaktadırlar.

Uyarlama film üretiminde animasyonu peri masalları gibi doğaüstü yapımlara sınırlamak mümkün değildir. Aleksandr Petrov’un akademi ödüllü filmi “Yaşlı Adam ve Deniz” (Old Man And The Sea, 1999), Piotr Dumala’nın, Fyodor Dostoyevski’nin ünlü romanından uyarladığı aynı ismi taşıyan kısa metraj animasyon filmi “Suç ve Ceza” (2000), Suzie Hanna ve Hayley Winter’in Andrew Motion’un “The Lines” isimli şiirlerini uyarladıkları “The Lines” (2001) gibi yapımlarda, bilinç akışı yöntemi kullanılan, mekânsal ve zamansal belirsizliklerin yer aldığı anlar ve metinlerin sahip oldukları psikolojik yapılanmalar, görüntüye belki de herhangi bir ortamda mümkün olmayacak bir başarı ile yansıtılmıştır. Örneğin Ernest Hemmingway’in aynı isimli romanından uyarlanan “Yaşlı Adam ve Deniz”, romanın kendisine sadık kalmıştır. Ancak gerek görüntü tekniği gerekse oluşturulan dönüşümler ile öznel bir anlatıya kavuşturulmuştur. Film, Petrov’un diğer filmlerinde olduğu gibi “Romantik Gerçekçilik” tarzında uygulanmıştır. İnsanlar, hayvanlar ve peyzajlar gerçekçi bir biçimde boyanmış ve canlandırılmıştır. Ayrıca Petrov’un karakterin iç düşüncelerini ve hayallerini yansıtmaya girişiminde bulunduğu bölümler de vardır. Karakterin içsel diyalogları esnasında bir balık kılıçının yıldız parıltısına dönüşümü ve sonrasında balığın avlamakta olduğu kılıç balığı ile denizde ve gökyüzünde beraber yüzdükleri anlar resmedilir. Bu dönüşümler ve anlatım biçimi hem Ernest Hemmingway’in okuyucusunda oluşturduğuna benzer bir his oluşturmakta hem de yönetmenin/animatörün öznel yaklaşımlarını görsel unsur ile yansıtmaktadır.

Dünyanın önde gelen animasyon şirketleri de uzun metraj film üretiminde yönelindiklerinde sinemaya ayak uydurarak edebiyat eserlerine yönelmişlerdir. Walt Disney Stüdyoları'nın ilk uzun metraj uyarlama animasyon filmi, 1937 yılında Grimm Kardeşler'in "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" (Snow White and The Seven Dwarfs) isimli hikâyeleridir. "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler", o döneme kadar çekilmiş en başarılı sinema filmi olma başarısını yakalamıştır. Bu filminden sonra sinema ve televizyon için pek çok uyarlama animasyonlar üretilmiş, üretilen bu filmlerin tamamı uyarlama olmasa bile metinlerarasılık kullanılarak edebiyat eserlerine göndermelerde bulunulmuştur. Deborah Cartmell'e göre Disney öyküyü oluşturduğu etkileyici görsellik ile çalıp, onu sahiplenir ve filmlerini birer uyarlamadan öteye geçirerek öykünün kendisi haline getirir (Cartmell, 2007:171). Pek çok izleyici için, "Pamuk Prenses", "Küçük Deniz Kızı" ("The Little Mermaid", 1989) ve "Karmakarışık" ("Tangled", 2010) gibi filmler kaynak edindikleri edebiyat eserlerinin yerine geçmiştir. Bunda Disney'in izleyiciyi, filmin kaynak aldığı metinden daha iyi olduğu fikrine ikna etmiş olması yatar. Bu noktada Disney, metinlerdeki belirsizlikleri filmlerde çözümleyip basite indirgeyerek yeni nesillerin hayal güçlerini ellerinden almakla suçlanır. Kültürel mirası aktarmak yerine onu dönüştürüp sahiplenmesi eleştirmenler tarafından hırsız olarak nitelendirilmesine sebep olmuştur. Richard Sgickel, Disney'i şu sözler ile eleştirir:

...bir şeyi kendisine ait kılabilir, ancak bunu metnin biricikliğini, hatta ruhunu çalarak gerçekleştirir. Öykünün ruhunu korumak yerine şarkılar, şakalar ve korku öğeleri yerleştirerek dokunduğu ögeyi hafifletir. Öyküye hizmet etmek yerine onu fetheder. Her Amerikalı'da gözlemlenen, bir maceraya iyi niyetle başlanmasına rağmen, sadece bilmişlik taslama ve yabancı geleneklere ne saygı ne de sempati gösterememe özelliklerine sahiptir (Schikel'den akt. Cartmell, 2007:169).

Tüm eleştirilere rağmen Disney'in uyarlamalarının izleyici üzerinde oluşturduğu etki, animasyonun edebiyat eserlerinin uyarlanmasında etkili bir ortam olduğunun kanıtı da olabilir. Görsel tarzı ve konu seçimi anlamında belli klişelerin tekrarı ile başarılı olan formülasyonları filmlerine yansıtarak gişe başarılarını korumayı hedefleyen Disney, uyarlama aşamasında da bu yöntemleri göz önünde bulundurarak kaynak metinde değişiklikler yapmaktadır. Disney'in görsel tarzını tanımlamak için Steven Watts "duygusal modernizm" kavramını kullanmıştır. Disney filmlerinde bu kavramı tanımlayan başlıca maddeler şunlardır:

- Gerçek ve gerçeküstünü bir araya getirir.
- Mecazlar Viktoryen döneme göre tekrar biçimlendirilir, duygusallık ve şirinlik katılır.
- Resimler ve tecrübeler parçalanmış olsa bile, iç mantık her zaman korunur.
- Hareketsiz dünya, canlı hale getirilir.
- Yüksek kültür öğeleri görsel olarak hicvedilir (Watts'dan akt. Cartmell, 2007:170).

Disney'in filmlerinde kullandığı konu ve temalar ise Janet Wasko tarafından şu şekilde maddelenir; "bireysellik ve iyimserlik, kaçış, fantezi, büyülü hayalperestlik, nasumluluk, romantizm ve mutluluk, iyinin kötülüğe karşı galip gelişi" (Wasko'dan akt. Cartmell, 2007:170). Disney filmlerinin genel yapı ve özelliklerini tanımlayan bu maddeler, Disney'in uyarlama olarak ürettiği filmler için de geçerlidir. Disney'in filmlerinde, özellikle kaynağa sadıklık, animasyon tasarımı ve tema başlıklarını incelediğimizde, öykülerin işleniş biçimleri birbirlerine oldukça benzemektedir.

Dünyanın önde gelen Japon animasyon şirketlerinden Stüdyo Ghibli kendine has hikâye anlatım yöntemleri ve görsel tarzı ile ayrışarak, animasyon tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Studio Ghibli, Japon kültürü ve mirasından, günümüze ulaşan mitleri ve oyunları filmlerine uyarlamış veya metinlerarasılık kullanarak yer vermiştir. Günümüze kadar yirminin üzerinde uzun metraj film üretmiş olan Ghibli, filmlerinde edebi eserleri de sıklıkla konu edinmiştir. Stüdyo Ghibli yüksek gişe hasılatı yapan ve dünyaca tanınıp sevilen filmlerinde yerli ve yabancı edebiyat eserlerini kaynak olarak kullanmıştır. Bunlar aşağıda yer verilen tablodaki gibidir;

**Tablo 1.** Studio Ghibli'nin Uyarlama Filmleri.

Yıl	Film	Yönetmen	Uyarlandığı Kaynak	Yazar
1988	Ateşböceklerinin Mezarı	Isao Takahata	Ateşböceklerinin Mezarı	Akiyuki Nosaka
1989	Küçük Cadı Kiki	Hayao Miyazaki	Kiki's Delivery Service	Eiko Kadono
2004	Yürüyen Şato	Hayao Miyazaki	Howl's Moving Castle	Diana Wynne Jones
2006	Yerdeniz Öyküleri	Gorō Miyazaki	Yerdeniz Büyücüsü	Ursula K. LeGuin
2008	Aşırıcalar	Hiromasa Yonebayashi	The Borrowers	Mary Norton
2014	Marnie Oradayken	Hiromasa Yonebayashi	When Marnie Was There	Joan G. Robinson

Studio Ghibli, Disney gibi kendine has görsel ve anlatı tarzına sahiptir. Ancak Disney'den farklı olarak uyarladığı öyküyü sahiplenmek yerine kaynak aldığı metne saygı duyar ve öyküye



kendi değerlerini katarak uygulamaya dökmeye çalışır. Bu noktada animasyon sinemasının iki büyük yapımcısı Disney ve Ghibli kültürel miraslarının getirdiği farklılıkları ortaya koymaktadır. Ancak her iki stüdyonun da edebiyat eserlerinden animasyon sinemaya uyarlama filmlerde gösterdiği başarı, kaynak metne gösterdikleri yaklaşımın önemini belirsizleştirmektedir.

#### 4. Paul Wells'in "Öznel Karşıtlık" Formülasyonu

Paul Wells uyarlama noktasında animasyon sinemayı oluşturmada veya değerlendirmekte kuramsal bir kriter olmayışını da eksiklik olarak nitelemiş, temellerini yine edebi kaynaklara dayandırdığı 6 maddeden oluşan bir formülasyon öne sürmüştür. Bu maddeler sırasıyla aşağıdaki gibi sıralanır;

- "Plazmatik potansiyeli" olan yazılı kaynakları içselleştirmek ve yeniden yorumlanması:

Bu yöntem yapımcı ve teorisyen Sergei Eisenstein'in animasyon üzerine yaptığı ufuk açıcı tanıma dayanmaktadır. Bu tanıma göre plazmatik potansiyel; "ilk ve son olarak belirlenen formların reddedilmesi, katılmış yapılardan özgürlüğe kavuşulması, dinamik olarak her türlü forma dönüşebilme yeteneği" anlamına gelir (Wells, 2007:203).

Animasyon sinemayı tür olarak tanımlayan özelliklerinden biri de, formların tanımlı bir durağanlıktan bağımsız olmaları ve akışkanlık özellikleri yüklenebilmeleri ve/veya biçimsel dönüşümler ile tekrar ele alınabilmeleridir. Tabi ki bu durum sadece katı formlar ile sınırlı değildir aynı zamanda akışkanlar, uçucu madde ve bunların reaksiyonları için de geçerlidir. Kullanılan tekniğin sınırları (çizgi, hamur, sayısal değişkenler, vb.) içinde tekrar yorumlanabilir ve biçimlendirilebilirler. Plazmatik potansiyelin ana fikri maddelerin dönüşümünde yatsa da formların katı sınırlılıklardan bağımsız olması tanımı, Frank Thomas ve Ollie Johnston'ın "Disney Animation: Illusion of Life" (1981) yer alan 12 temel animasyon prensibinden<sup>3</sup> "esneme ve büzülme" ve "abartma" prensipleri ile örtüşmektedir.

Karakter animasyonunun temel prensiplerinde de yer tutan plazmatik potansiyelin değerlendirilmesi, teknik kalitenin seviyesinin belirlenmesinde rol oynamaktadır. Bu noktada kaynak alınan metinlerin barındırdığı esnek yapılar ve dönüşümlerin yönetmen/animatör

---

<sup>3</sup> "Animasyonun 12 Temel Prensibi" iki Disney animatörü olan Frank Thomas ve Ollie Johnston'ın "Disney Animation: Illusion of Life" (1981) isimli kitaplarında tanımlanmıştır. Bu prensiplerin animasyon üretiminde standart haline geldiği söylenebilir.

tarafından içselleştirilerek görüntüye aktarılması gerek sanatsal gerek teknik anlamda önem arz etmektedir.

- Ciddi ve komedi içeriği olan oyun ya da romanların içindeki çatışma ve gerilimi açıkça ifade edilmesi:

Arthur Koestler'in "sıradanlık (bathos)"tan "duygulandırma yeteneği (pathos)"ne geçişi anlatan kavramı, bir ifadenin "üslubunun bir konuyu ciddi ya da eğlenceli ya da her ikisini birden anlatacak şekilde yeniden yorumlanması"dır. Burada sözcüklerin, genellikle eş zamanlı olarak, doğrudan anlamları ile soyut olan arasındaki gerilimi ele alınır (Wells, 2007:203).

Arthur Koestler'e göre yaratma eylemi ve komik unsuru zihinin farklı düşünme katmanlarının kesiştiği anlarda ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yaratım eyleminin özünü "durumu veya fikri, içlerinde tutarlı ancak sıradan bir uyumsuzluğa sahip iki ayrı kaynak çerçevesinde algılamak" olarak tanımlar (Koestler, 1964:35). Gerek yaratıcı eylem, gerekse komik unsurunda olduğu gibi çok katmanlı düşünce yapısının analiz edilerek, animasyon ortamında uygun kesişmelerin yansıtılması, uyarılmanın yapısında önemli bir rol oynar. Bir diğer deyiş ile metnin barındırdığı gibi, yaratıcı ve komik unsurlar animasyon filmde de yer bulmalıdır.

- Görsel bir çıktı olarak içsellik/dışsallık sürecini yaratmak:

Burada E.M. Forster'ın "Micky ve Minnie" isimli eleştirisi ile Virginia Woolf'un Dostoyevski eleştirileri kullanılarak oluşturulan bu formülasyonda bilinç akışı yöntemi tanımı olduğu gibi temel alınmıştır. Özetlenecek olursa animasyon özellikle hayali durumların, düşünce süreçlerinin, hatıraların, fantezilerin ve duygusal yaşantının resmedilmesi için biçilmiş kaftandır (Wells, 2007:203).

Edebi kaynaktan uyarılan karakterlerin zihinsel yapıları, uyarlayan animatör için önemli bir konu haline gelmektedir. Aynı zamanda bir oyuncu olarak ele alabileceğimiz animatör, karakterlerin iç dünyalarına da hakim olmak durumundadır. Karakterlerin iç dünyalarına ait aktarımlar oluşturulurken de sahneye taşınan içsel yapının, renk ve kullanılan görsel tarz ile vurgulanması gerekmektedir. Bu aktarımların yapılması sürecinde içsel metinlerin, kaynakta barınmasa bile okunabilmesi önem arz eder. Bunun yanı sıra metnin barındırdığı hayal dünyası ve bilinç akışı gibi soyut yapıların görselleştirilmesi için de animatörün yazar ile yine metin aracılığıyla kuracağı bağ, belirsizliklerin oluşturduğu çoğul anlamların yansıtılmasını sağlar.

- Belirsizliği bir süreklilik ve açığa vurma yöntemi olarak kullanmak:

Bu maddede William Empson'un dil olarak İngilizce hakkında söyledikleri temel alınmaktadır. Empson, İngilizcenin derin belirsizlikler içerdiğini ileri sürmüştür ve bunu şu sözlerle dile getirmiştir: "İngilizcede edatlar... Pek çok fiil ile pek çok kombinasyonda kullanılmasına rağmen, yapısal anlamın farklı düzlemlerde sahip olduğu kadar anlam çeşitliliğine sahip değildir." Animasyon, bu noktada da belirsizliğin ve metinde yer alan potansiyel anlamların zenginleştirilmesi için duygu tezatlıklarının kullanılması açısından en uygun araçtır. Çünkü söz konusu olasılıkları görsellerle yoğunlaştırabileceği gibi minimize de edebilir (Wells, 2007:203).

"Belirsizliğin Yedi Çeşidi" adlı kitapta William Empson "İnsanlar bu şair yaştın ilerledikçe sana daha çok şey ifade edecek diyerek; daha çok bilgi edindikçe ve bunları özümstedikçe, dilin inceliklerini anlamakta tecrübelenedikçe, şiiri okurken belki de daha fazla evinde hissedeceksin veya daha fazla hayal edebilecek veya daha fazla tecrübe çıkartabileceksin demek isterler" sözlerini dile getirir (Empson, 1949:3). Bu noktada dillerin gelişiminin, insanın bireysel ve toplumsal gelişimi ile paralellik gösterdiği varsayılabilir. Tecrübe ve bilgiyle bağmlanan olay ve tanımlar farklı düzlemlerde çağrışımlar ve anlamlar oluşturabilmektedir. Paul Wells, animasyonun formları farklılaştırarak yeniden tanımlayabilme özelliğinin edebi metnin Empson'un dile getirdiği haliyle oluşturduğu belirsizlikleri veya bir başka deyişle taşıdığı çok anlamlılıkları aktarmakta önemli birer estetik potansiyel sunduğunu öne sürmektedir. Bu noktada uyarlanan metnin sunduğu anlam zenginliğinin animasyon filmde de kendi estetiği içinde yer bulması gerekmektedir.

- İdeografik mantığı uyarlamak:

Bazı animasyonlarda yazı doğrudan hareketlendirilse de, Apollinaire'in görüşü için ruhunda konumlanır "Psikolojik bakımdan, edebiyatın aksi bir biçimde, yansıtılan görüntüde kullanılan yazının biçimsiz kurgulanması önem taşımaz, parçalar halindeki kelimelerin aralarındaki bağ dilbilgisi ile değil ideografik mantık içindedir. Nihayetinde tutarsız bir yerleştirme biçimi değildir, aksine mekânsal bir eğilim barındırır.". Kritik bir biçimde, hareketlendirilen yazı, sıklıkla içinde animasyonun dünyasını yansıtan bir mantık oluşturur ve edebi yazıdan uyarlanan mekânsal bir eğilime sahiptir. Dolayısıyla doğal bir biçimde kendi kendini yansıtan bir üst kurmacadır. Animasyon oluşturulurken önemli olan birincil kriter görsel (ideogram), ve bunun için de edebi kaynağın metinsel detaylarının özünün yakalanmasıdır (Wells, 2007:203).

Paul Wells, üzerine araştırma yapılmasının gerekliliğini vurguladığı bu maddede, film içinde kullanılan metin ve grafiksel öğelerin filmin geri kalan yapısı ile uyumlu olması ve soyut yapısının bu öğeler içinde de barındırılması gerektiğini öne sürer.

- Estetik bir çıktı olarak “kendi kendini temsil eden” bir bakış açısı yaratmak:

Animasyonun “kendi kendini yansıması”, esasında Donald Crafton’ın “kendi kendini temsil eden” kavramıyla ilintilidir. Burada animasyoncu animasyon filmi ile kendi kendini temsil eder. T.S. Elliot’un “nesnel karşıtlık” kavramını kendi sözleri ile şu şekilde açıklayabiliriz: “İfadenin sanatsal bir forma dönüşmesi için “nesnel bir karşılığa” ihtiyaç duyulur. Başka bir deyişle bir dizi nesne, bir durum, bir olaylar serisi birtakım duyguları temsil eder ve duyuşsal tecrübeleri tetikleyen dışsal gerçeklikler resme eklendiğinde insanların duyguları hemen uyanır.”. Animasyoncunun uyarlama sürecindeki varlığı, duygulara “karşılık gelen” malzemeleri ve yazılı kaynakları etkin bir şekilde “öznelleştirmek”dir. Animasyoncu “metamorfozun” en açık ve güncel temsilcisidir (Wells, 2007:204).

Paul Wells, T.S. Elliot’un edebi metinler için öne sürdüğü “nesnel karşıtlık” kavramının animasyon sinemasında karşılığının kendini temsil etme, yani “öznel karşıtlık” olarak niteler. Formülasyonun bu maddesine göre, animatörlerin metni filme uyarlama noktasında, metni içselleştirmesi ve doğru yorumlaması önemlidir. Yine de bu çıkarım ve yorumlar animatörün subjektif yaklaşımları ile biçimlenir. Bu noktada animasyon dış etkenlerin değil bire bir animatörün bireysel yorum ve katkıları ile biçimlenebilecektir.

Bu çalışmada Paul Wells’in animasyon filmlerde, edebiyat uyarlamaları için geliştirdiği “Öznel Karşıtlık” formülasyonu temel alınarak Walt Disney yapımı “Karlar Ülkesi”, Stüdyo Ghibli yapımı “Prenses Kaguya Masalı” ve Türkiye’den Anibera Animasyon Stüdyosu’nun yapımını üstlendiği “Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu” filmleri bu altı madde üzerinden analiz edilmiştir. Paul Wells’in animasyon filmlerde edebiyat uyarlamaları için geliştirdiği altı maddelik “Öznel Karşıtlık” yaklaşımına göre, animasyon filmlerde uyarlamanın nasıl formüle edildiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

## 5. Paul Wells’in “Öznel Karşıtlık” Formülasyonu ile Animasyon Film Analizleri

### 5.1. Karlar Ülkesi

Film Hans Christian Andersen’in “Karlar Kraliçesi” (1844) isimli çocuk masalından uyarlanmıştır. Masal Kay ve Gerda adında birbirlerini kardeş gibi seven iki çok yakın arkadaşın başından geçen olayları konu alır. Kay’ın Karlar Kraliçesi tarafından kaçırılması üzerine, Gerda’nın tek başına Kay’ı kurtarmak için gösterdiği çaba ve bunun sonucunda karlar kraliçesi tarafından dondurulan Kay’ın Gerda’nın gözyaşları ile kurutulup mutlu sona ulaşılmasını konu alan hikâyede, arkadaşlık, sevgi ve azim gibi unsurlar işlenmiştir.

Disney'in masalı ele alışı ise verilen ahlak mesajları ve öyküdeki bazı benzerlikler dışında oldukça farklıdır. Bu noktada filmin esinlenme türünde bir uyarlama olduğu söylenebilir. Filmde genel olarak, özel güçlere sahip Elsa ve küçük kardeşi Anna'nın macerası anlatılır. Ailelerini kaybetmeleri üzerine Elsa'nın taç giyme töreninde gizlemeye çalıştığı güçleri açığa çıkar. Bunun üzerine Elsa diğerlerini kendisinden korumak için uzaklara kaçır. Kardeşi Anna da onu geri getirmek için peşine düşer ama bunu yaparken tehlikeli bir maceraya atılmış olur. Sonunda masala benzer bir biçimde mutlu sona erilir, Elsa donan kardeşi Anna'yı sevgisi ile kurtarır.

Karakterler ve olaylar "Karlar Kraliçesi" masalından neredeyse tamamen farklı olmasına karşın, masalda olduğu gibi filmde de sevgi, arkadaşlık ve azim temaları kuvvetli bir biçimde işlenmiştir. Ayrıca Disney'in filmlerinin taşıdığı temalar ve özellikler de kullanılmıştır. Yakın zamana kadar Disney Stüdyoları'nın başyapımcısı olan John Lasseter filmin uyarlanması hakkında şu sözleri sarf etmiştir:

Hikâye, senaryolaştırmada oldukça zordu. Orijinal peri masalı, iki genç çocuğun oldukça parçalanmış bir macerasıydı. Ama Chris ve hikâye takımı filmin kahramanını, Karlar Kraliçesi'nin kardeşi Anna'yı yapmaya karar verdiklerinde atılım gerçekleştirmiş oldular. Chris sonrasında "Wreck-It-Ralph" in de yazarlarından olan Jennifer Lee ve beraberinde şarkı yazarları Bobby ve Kristen Lopez'i bir araya getirdi. Bobby ve Kristen'in dâhiyane şarkıları filmin modern ama içten tonunu belirlememizde yardımcı oldu. Ve Chris'e yardımcı yönetmen olarak katılmayı kabul eden Jenn bu büyü ve gizemli troller ile dolu dünyayı ve karakterlerini harika biçimde ele aldı. Hep beraber, öyküyü "Frozen"a, Disney'in daha öncesinde yaptığı peri masallarından çok farklı, iki kız kardeşin öyküsüne evrimleştirdiler (Lassater, 2013:6).

Uyarlama noktasında orjinal metinden esinlenen fakat neredeyse tamamen farklılaşan filmin "Öznel Karşıtlık" formülasyonu üzerinden madde madde analizi aşağıdaki gibidir:

- "Plazmatik potansiyeli" olan yazılı kaynakları içselleştirmek ve yeniden yorumlamak: Film kaynak metine sadıklık üzerinden değerlendirildiğinde, "esinlenme" sınıfında yer almaktadır. Bu yüzden "Öznel Karşıtlık" formülasyonunu metin üzerinden kıyaslayarak değerlendirmek mümkün olmasa da, formülasyonun öngördüğü özellikleri taşıdığını söyleyebiliriz. Önceden de belirtildiği üzere animasyon tekniklerinin gelişimine büyük katkıda bulunmuş olan Disney, animasyon ortamının sunduğu olanakları değerlendirerek, plazmatik potansiyele sahip bir senaryo oluşturmuştur. Özellikle, Elsa'nın özel güçlerini kullanarak suya ve buza şekil verdiği sahnelerde (Görsel 2), üç boyutlu animasyon tekniğinin kullanılmasıyla etkileyici dönüşümler

yakalanmıştır. Bunun yanı sıra sihir ile canlandırılmış bir kardan adam olan Olaf'ın, sürekli biçim değiştiren ve sabit kalmayan yapısı da plazmatik potansiyelin kullanılmasına örnek teşkil etmektedir. Animasyonun hareketlendirmede kullandığı 12 temel prensibi belirleyen Disney ekolü, “esneme ve ezilme” ve “abartma” prensiplerini de animasyonlarına yansıtarak formların katı yapısını esnetmiştir. Böylece gerek hareket dinamikleri gerekse duygu anları animatörün yorumuyla görüntüye kuvvetli bir biçimde yansıtılmıştır.



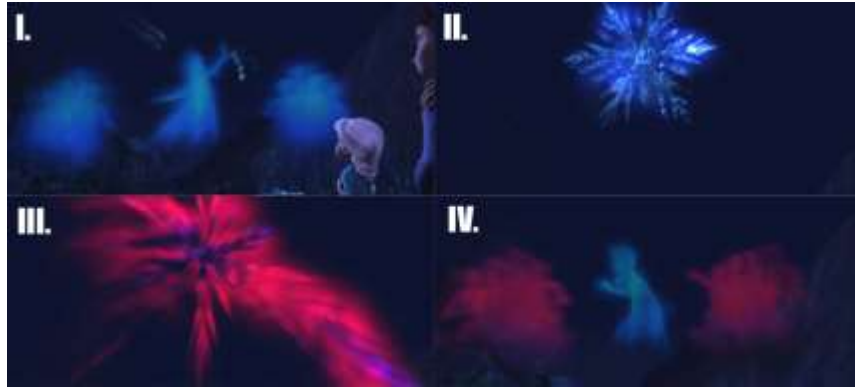
**Görsel 2.** “Karlar Ülkesi” filminde Elsa karakterinin buzu dönüştürdüğü bir sahne (00:32:19).

• Ciddi ve komedi içeriği olan oyun ya da romanların içindeki çatışma ve gerilimi açıkça ifade etmek: Filmin komik ve yaratıcı unsuru yoğunlukla Olaf karakterine yüklenmiştir. Elsa ve Anna'nın çocukluk anılarında cansız bir şekilde yer alan Olaf, Elsa'nın büyüsü ile can bulmuş ve bir anlamda ayrı düşen iki kardeş arasındaki bağ haline gelmiştir. Varlığının doğasından bir haber, yaza ve sıcağa özlem duyması ile şaşkın bir karakter olarak tanımlanan Olaf, film boyunca yaptığı sakarlık ve şapşallıklar ile komik durumunu oluşturmuştur (Görsel 3). Olaf'ın yanı sıra diğer yan karakterlerle de beklenmedik mizansenler oluşturularak komik unsuru filmin belirli anlarına yerleştirilmiştir.



**Görsel 3.** “Karlara Kraliçesi” (2013) filminde Anna'nın Olaf'ın havuç burnunu taktığı anda yakalanan komik unsur (00:46:26).

• Görsel bir çıktı olarak içsellik/dışsallık sürecini yaratmak: Olaf karakterinin yazın gelmesini dilediği, müzikal bir biçimde oluşturulan hayal sekansı, içsellik/dışsallık sürecinin yaratılması noktasında başarılı bir örnek teşkil etmektedir. Filmin genel görüntü yapısının ve tekniğinin kullanılması ile oluşturulan bu sahneden daha etkileyici olan bir diğer örnek ise trollerin Elsa üzerindeki laneti açıkladıkları stilize sahnede gerçekleşmiştir. Zahiri silüetlerin dönüşümlere maruz bırakılarak huzur ve korkunun Elsa'nın güçlerini ne şekilde etkilediği soyut ve stilize bir biçimde görselleştirilmiştir (Görsel 4).



**Görsel 4.** “Karlara Ülkesi” filminden hayal anı sekansı (00:07:38).

• Belirsizliği bir süreklilik ve açığa vurma yöntemi olarak kullanmak: Filmde belirsizlik yani çok anlamlılık Elsa'nın sihirli güçleri yani kar ile kurduğu ilişkide yatmaktadır. Kendi sarayından kaçarak dağlara sığınan Elsa, bir lanet olarak gördüğü güçlerini ve yalnızlığını kabul ederek tek başına yeni bir saray kurmaya başlar. Bu sahnelerde buz ve kar ile kurulan görsel etkiler ve Elsa'nın oluşturduğu göz kamaştırıcı mimari yapılarla, öncesinde korku ve yalnızlığı temsil eden soğuk, iç huzur ve dinginliğin de sembolü haline gelir (Görsel 5). Benzer biçimde filmin düğüm/çözüm sürecinde buz önce kasvet, yalnızlık, bölünmüşlük gibi kavramların çağrıştırılmasında kullanılırken, Elsa ve Anna'nın birbirleri ile bağlarını tekrar kurmaları ile uyum ve birlik kavramlarını temsil eder hale gelir. Böylelikle bir anlamda filmi tanımlayan buz ve kara filmin duygusal ve kavramsal katmanları çoğul olarak yüklenerek, filmin anlamsal derinliği görüntüye de aktarılmıştır.



**Görsel 5.** “Karlar Kraliçesi” (2013) filminden kar ve buzun öğelerinin farklı anlam ve duygular barındırdığı sahnelerden kareler (01:25:44, 01:28:32).

• İdeografik mantığı uyarlamak: Soğuk ve sıcakın oluşturduğu zıtlık ile eşleştirilen korku/yalnızlık/öfke ve sevgi duygularının zıtlıkları filmin merkezine yerleştirilmiştir. Bu noktada buz ve kar ile oluşturulan hareketli görseller ve mimari yapılar yine bu duygu durumları ile uyumlu bir biçimde tasarlanmış ve hareketlendirilmiştir. Görsel 6’da görüleceği üzere Elsa’nın korku ve öfke duygularına kapıldığı anlarda oluşturduğu şekil ve yapılar grotesk, sivri, keskin ve tehditkâr formlara bürünürken, iç huzuru ile biçimlendirdiği yapılar kendi içinde yalın bir güzelliği barındırıp, sakinliği ve huzuru çağrıştırırlar. Görsellere ek olarak kullanılan müzik ve ses efektlerinin de eklenmesi ile aktarılmak istenen fikir ve duygular, kelimeler kullanılmaksızın filme yansıtılmıştır.



**Görsel 6.** “Karlar Ülkesi” filminde Elsa’nın farklı ruh hallerinde oluşturduğu yapılara örnekler (01:10:49, 01:28:58).

• Estetik bir çıktı olarak “kendi kendini temsil eden” bir bakış açısı yaratmak: “Karlar Ülkesi” filminde de Disney, uyarlama film üretiminde öyküyü stüdyonun karakteristiği haline gelmiş temalara ve tasarım tarzına göre biçimlendirerek sahiplenmektedir. Eleştirilere rağmen



öykülerin işleniş biçimleri ve sunumu animasyon ortamında o kadar kuvvetlendirilir ki, orijinal öyküyü okumayan izleyici için film bir anlamda metnin aslı haline bürünebilmektedir. Bu noktada film en başından itibaren kendi kendini temsil eden bir konuma yerleşmekte, bir diğer deyişle uyarlama sürecinde “Öznel Karşıtlığı” yaratmaktan öteye geçerek öyküyü öznelletirmektedir.

Bu doğrultuda “Karlar Ülkesi” filminin “Öznel Karşıtlık” formülasyonunun değerlendirme kriterlerine yanıt vererek animasyon ortamının sunduğu potansiyelden faydalandığı söylenebilir.

## 5.2. Prenses Kaguya Masalı

Isao Takahata'nın yönettiği “Prenses Kaguya Masalı”, Japon kültürü mirasının önemli örneklerinden biri olan ve 10. yüzyılın öncesinde yazıldığı tahmin edilen “Bambu Kesici ve Ay'ın Çocuğu” isimli peri masalından uyarlanmıştır. Masalda, çocuk sahibi olamayan iyi kalpli bir bambu kesicisinin, bir bambunun içinde tanrısal özellikler taşıyan bebek Prenses Kaguya'yı bulması, onu kendi evlatları gibi severek büyütmelerini fantastik bir öykü üzerinden anlatmaktadır. Isao Takahata masalı animasyon sinemaya uyarlarken, masalın özüne ve genel yapısına neredeyse tamamen sadık kalmıştır. Öyküye eklediği “Sutemaru” isimli köylü genç ile Kaguya'nın dünya yaşamı ile kurduğu bağı çeşitlendirmiş ve bu doğrultuda Kaguya'nın dünyadan ayrılışını da kaynak metinden bir nebze farklılaştırmıştır. Yine de kaynak metinde işlenen aile, sevgi ve dürüstlük temaları korunmuştur. Bu noktada film kaynak metne sadıqlığı üzerinden konumlandırıldığında, “dolaylı uyarlama” olarak değerlendirilebilir.

“Cel” animasyon tekniğı kullanılarak üretilen filmin görsel stili geleneksel Japon resim sanatları olan “Ukiyo-e”<sup>4</sup> ve “Sumi-e”<sup>5</sup>’yi andıracak biçimde oluşturulmuştur. Ayrıca karakter tasarımı ve animasyonlarında Studio Ghibli'nin kendine has tarzının getirdiğı akışkanlık ve estetik unsurlar da filmin teknik ve sanatsal yapısına aktarılmıştır. Gerek öyküsü, gerek görsel yapısı ile etkileyicilik seviyesi yüksek olan film, Amerikan Akademi ödülleri en iyi uzun metraj animasyon alanında aday gösterilmesinin yanı sıra, pek çok festival ve yarışmada başarılı

---

<sup>4</sup> Ukiyo-E Japonya’da 17. yüzyılda Edo döneminde ortaya çıkan baskı tekniğıyle üretilen bir halk sanatıdır (Kıran, 2008:149).

<sup>5</sup> Sumi-e kelime olarak, Japonca da siyah çini anlamına gelen “Sumi” ve boyama anlamına gelen “e” kelimelerinden oluşur. Siyah çini ile yapılan bir resim tekniğıdir (Signoritti, 2019).

olmuştur. Uyarlama noktasında orjinal metine neredeyse sadık kalan filmin “Öznel Karşıtlık” formülasyonu üzerinden analizi aşağıdaki gibidir;

- “Plazmatik potansiyeli” olan yazılı kaynakları içselleştirmek ve yeniden yorumlamak: Bir peri masalı uyarlaması olan Prenses Kaguya Masalı, içinde hem görsel hem de anlamsal dönüşümler barındıran zengin bir anlatıya sahiptir. Dönüşüm bu öykünün de ana fikrini oluşturmaktadır ve bu noktada animasyon ortamı bu fikrin aktarımını doğrudan kuvvetlendirmiştir. Film de kaynak aldığı metin gibi her anlamda naif bir anlatıya sahiptir. Gösterişli büyülerin, yaratık veya canavarların şekil değiştirmesi gibi olayların bulunmadığı öykünün barındırdığı plazmatik potansiyel, sade bir biçimde basit olaylarda yakalanmıştır. Yaşlı adamın Kaguya’yı bulduğu bambu filizinin bir soylu tahtına dönüşmesi (Görsel 7); Kaguya’nın bir elin içine sığacak küçüklükteki bir prenses görünümünden, birkaç aylık bir bebek boyutuna ve şekline bir anda dönüşümü; zamanın akışının anlatıldığı sahnelerde doğadaki çiçek ve böcek gibi varlıkların dönüşümleri; ay halkının dünyaya indiği sahnede askerlerin korkup fırlattığı okların çiçeklere dönüşmesi gibi anlarda dönüşüm animasyonları filmin genel yapısıyla uyumlu bir biçimde kullanılmıştır. Ayrıca “Karlar Ülkesi”nde olduğu gibi “Prense Kaguya Masalı”nda da animasyonun “esneme ve ezilme” ve “abartma” prensipleri başarılı şekilde kullanılmıştır. Böylelikle animasyon ortamı teknik ve sanatsal anlamda yüksek kalitede değerlendirilmiş, formların katı sınırların dışına taşması sağlanmıştır.



**Görsel 7.** “Prenses Kaguya Masalı” filminden dönüşüm sahnesi (00:02:07).

- Ciddi ve komedi içeriği olan oyun ya da romanların içindeki çatışma ve gerilimi açıkça ifade etmek: Filmde de, masalda olduğu gibi Prenses Kaguya geldiği yere yani aya geri döner. Sırasıyla takip ettiğimizde prenses olarak geldiği dünyada, köylü bir çocuğa, köylü bir çocuktan sahte bir prensese ve sonunda gerçekten olduğu şeye yeniden ay prensesine dönüşür. Bu noktada yönetmen Takahata, Kaguya’nın bu dönüşümüne odaklanarak öykünün yaratıcı unsurunu ortaya çıkartmıştır. Kırsalda çocukluğuna şahit olduğumuz Kaguya, Studio Ghibli’nin

diğer filmlerinin kahramanlarının da özelliklerine sahip bir karakter olarak karşımıza çıkar. Enerjik, meraklı, tutkulu, sevecen bir yapıya sahip olan Kaguya, yaşlı adamın bulduğu altınları kullanarak onu şehirde prenses gibi yaşatmaya çalışmasıyla farklı bir yaşam döngüsüne girer. İkinci döngüde karanlık ve durağan bir yapıya bürünen karakter, sahte bir prenses olmak yerine, geldiği yere yani aya geri dönerek döngüsünü tamamlayacaktır. Yaşam ve ölümün sembolü olarak değerlendirebileceğimiz bu döngüler, filmde yönetmen Takahata tarafından değerlendirilerek kuvvetli bir biçimde vurgulanmıştır. Metinde yer almamasına rağmen yönetmen tarafından, Kaguya'nın kırsal yaşamda Sutemaru ile olmuş olabilecek birlikteliği bir hayal gibi öykünün içine yerleştirilmiştir. Bu birliktelik bir anlamda Kaguya'nın dünya yaşamının sona ermesini temsil edercesine, Ay Kralının müdahalesi ile Kaguya'nın ağırlaşarak düşmesi ile sona erer (Görsel 8). Böylelikle öykünün yaratıcı unsurunu oluşturan yaşam döngüsü, Takahata tarafında animasyona aktarılmıştır.



**Görsel 8.**“Prens Kaguya Masalı” filmde Kaguya'nın düştüğü sahne (02:02:07).

- Görsel bir çıktı olarak içsellik/dışsallık sürecini yaratmak: Film süresince Kaguya'nın iç dünyası ve duyguları kuvvetli bir biçimde görselleştirilmiştir. Özellikle kendisinin onuruna verilen yemekte misafirlerin tutundukları tavır sonrasında kapıldığı öfke krizi, animasyonun potansiyelinin sonuna kadar kullanılmasıyla başarılı bir biçimde görselleştirilmiştir. Çizgiler keskin ve yoğunlaştırılarak görsel tarz tamamen değiştirilmiş, formların sabit yapıları tamamen kaybettirilerek hareket ön plana çıkartılmıştır (Görsel 9). Bir başka deyişle hareket resmedilmiştir. Benzeri görselleştirme, sürdüğü hayatın sahteliği yüzünden kapıldığı öfke halinde de kullanılmıştır. Ayrıca Sutemaru ile gerçekten olup olmadığını bilemediğimiz uçuş sahneleri de bir

hayal sahnesi gibi görselleştirilmiştir. Özellikle bu sahnelerden yola çıkarak filmde içsel anların görselleştirilmesinde oldukça başarılı olduğu söylenebilir.



**Görsel 9.** Solda “Prenses Kaguya Masalı”nın geneline hakim olan görsel tarz, sağda ise öfke patlaması yaşanan bir anda kullanılan görsel tarz yer almaktadır (00:41:47, 00:52:21).

• Belirsizliği bir süreklilik ve açığa vurma yöntemi olarak kullanmak: “Prenses Kaguya Masalı” filminde belirsizlik bir diğer deyişle çok anlamlılığa, öyküsel ve görsel anlamda da rastlanmaktadır. Özellikle anlamsal olarak filmin geneline yayılmış olan belirsizlik durumu gerçeklik üzerinden ele alınmıştır. Yaşanan/görselleştirilen olayların hayal mi yoksa gerçek mi oldukları tam olarak bilinemez. Örnek olarak yine önceki bölümde ele aldığımız öfke sahnesi ve uçuş sahneleri verilebilir. Öfke patlamasının sonunda rastladığı yoksul ailenin yanından geri dönerken bilincini yitiren Kaguya bir anda kendini yatağında bulurken, uçuş sonrasında Kaguya’yı yitiren Sutemaru kendini otların ortasında bulur. Bu iki sahnede de Ghibli’nin diğer filmlerinde de gösterdiği yaklaşım yöntemi olan “olmuş olabilecek gerçeklik”in ele alınışı, görsel olarak başarıyla filme katılmıştır. Görsel belirsizlik/çok anlamlılık, Kaguya’nın soylu taliplerden birinin okyanusta fırtınanın içinde kaldığı sahnede de görülmektedir. Deniz fırtınasının etkisiyle, saldırgan, dalgalı ve girdaplı bir biçimde resmedilip, hareketlendirilmiştir. Bu sahnelerde dalgalar ve girdap aynı zamanda bir ejderhaya da benzetilerek (Görsel 10), öykünün barındırdığı çok anlamlılık ve belirsizlik kullanılmıştır. Öyküde de, filmde de aktarılanın hayal ürünü mü yoksa gerçek mi olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Böylelikle görsel ve öyküsel çoğul anlam katmanlanarak kuvvetlendirilmiştir.



**Görsel 10.**“Prenses Kaguya Masalı” filminde denizin bir ejderhayı çağrıştırdığı sahneden bir kare (01:31:25).

• İdeografik mantığı uyarlamak: Filmin pek çok anında duygu ve metin diyalog kurulmadan aktarılarak, hareketli görüntü bir anlamda cümlelerin yerine koyulmuştur. Özellikle Kaguya ve Sutemaru'nun uçtuğu sahnenin sonunda Kaguya'nın ağırlaşarak düştüğü bir anlamda öldüğü/boğulduğu sahnede kullanılan ses ve görüntü uyumu ile yakalanan atmosferde Kaguya'nın dünya hayatından kopuşu net bir biçimde görselleştirilmiştir.

• Estetik bir çıktı olarak “kendi kendini temsil eden” bir bakış açısı yaratmak: Animasyon sinemasında biçim ve içerikte kullandığı tarzı ile Ghibli önemli bir konuma sahiptir. Hayao Miyazaki ile Studio Ghibli'nin görsel ve anlatı tarzını belirleyen Isao Takahata, ekol olarak değerlendirilebilecek yaklaşımlarını filmin geneline yayarak, filme öznel karşıtlığını aktarmıştır. Animasyonlarda ve öykülemelerde kullanılan yalın yaklaşım, kendisinin ve stüdyonun önceki filmlerinde olduğu gibi imza niteliği taşımaktadır.

### 5.3. Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu

Türkiye’de yakın zamana kadar uzun metraj animasyon film üretimi gerçekleşmemiştir. 2014 yılında gösterime giren “Evliya Çelebi: Ölümsüzlük Suyu”, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nden (17. yy) uyarlanmıştır. Uyarlama türleri arasında esinlenme türünde olan film, “Seyahatname “deki “ab-ı hayat” mitinden yola çıkılarak şekillendirilmiştir. Pertev Naili Boratav (2012:29) “ab-ı hayat” mitini, “...efsaneye göre bu su kaynağı, Doğu Anadolu'da Bingöller Dağları'nda bulunur; bir avcı az önce vurduğu bir kuşu sonra suyla temizlemek isterken, kuşun

suyla temasında nasıl tekrar canlandırdığını keşfeder ve su kaynağı da yerini “Bin Göller” olarak değiştirir” sözleriyle anlatır. Film, Evliya Çelebi'nin ölümsüzlük suyunu, bir harita aracılığı ile Nil Nehri'nin dibinde bulması ile başlar. Ölümsüzlük suyunu içen Evliya Çelebi ve hayvan dostu Mingo ölümsüzlüğe ve özel yeteneklere kavuşurlar. Filmin kötü karakteri olan kraliçenin de öyküye katılması ile aralarındaki çatışma filmin ana unsuru haline gelir. Uyarlama noktasında esinlenme türünde olan filmin “Öznel Karşıtlık” formülasyonu üzerinden analizi aşağıdaki gibidir:

- “Plazmatik potansiyeli” olan yazılı kaynakları içselleştirmek ve yeniden yorumlanması: Film, “Karlara Kraliçesi”nde olduğu gibi kaynak metne esinlenme seviyesinde sadık kalmıştır. Çelebi'nin ve ab-ı hayatın sadece isimleri kullanılmıştır. Tabiatı gereği gerçeküstülük taşımaya rağmen senaryoda bu alanın sunduğu plazmatik potansiyel değerlendirilmemiş, ölümsüzlük ve hayvanların insansılaştırılması dışında gerçeküstü öğeler kullanılmamıştır. Bu sebeple filmde dönüşüm ile ilgili görselleştirmeler yer almamaktadır. Ayrıca “ezilme, esneme” ve “abartı” prensipleri etkili bir biçimde kullanılmamıştır. Bunun sonucu olarak karakterler ve nesnelere hareket olarak formlarına sıkışmışlardır.

- Ciddi ve komedi içeriği olan oyun ya da romanların içindeki çatışma ve gerilimi açıkça ifade edilmesi: Filmin komik unsuru, “slap stick”<sup>6</sup> komedisi anlayışında anlık kazalarda, absürd karşılaşmalarda ve Evliya Çelebi'nin 21. yüzyıla ayak uydurmaya çalıştığı diyaloglarda ve insansılaştırılan kargaların kullandıkları mahalle ağzında oluşturulmaya çalışılmıştır. Ancak oluşturulan karakter ve olayların derinlikli ve çok katmanlı bir yapıda tasarlanmadığı söylenebilir.

- Görsel bir çıktı olarak içsellik/dışsallık sürecini yaratmak: Filmin senaryolaştırılması sürecinde, anı, rüya veya hayal dünyası gibi anlatıların görselleştirilebileceği anların oluşturulmadığı görülmektedir. Dolayısıyla iç dünyaların görselleştirilmesine rastlanamamaktadır. Yine de oyunculuk unsurunu da içinde barındıran bu madde bağlamında filmi ele aldığımızda, gerek teknik gerekse sanatsal tercihlerin yeterlilikleri soru işaretleri barındırmaktadır. Senaryo aşamasında karakterler için yazılan diyalog metinlerinin doğrudan ve derinliksiz olmalarının yanı sıra karakter animasyonlarının kalite olarak televizyon serilerinin de

---

<sup>6</sup> Slapstick, sessiz sinema döneminde yoğun olarak rastlanan, sanatçıların şapşallık barındıran veya sakar hareketler yaptığı komedi filmleri için kullanılan bir tanımdır, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Slapstick-Comedy.html>, Erişim tarihi: 18.04.2019.

altında kalmaları, oyunculukların inandırıcılığını azaltmıştır. Bu noktada filmin en etkili oyunculuğu, başrol Evliya Çelebi yerine sinema aktörü Cüneyt Arkın'ın karikatürize edilmesi sayesinde kendi içinde bir tutarlılık barındıran Komiser Kemal tiplemesinde görülmektedir.

- Belirsizliği bir süreklilik ve açığa vurma yöntemi olarak kullanmak: Karakterlerin ve öykünün katmanlara ayrılmamış olması, olguların ve olayların anlam zenginliğini de kısıtlamıştır. Benzeri biçimde yaratılan görsellerin seyircide oluşturduğu belirsiz/çoğul anlamlardan söz edilmesi de güçtür.

- İdeografik mantığı uyarlamak: Filmde, 4. madde ile paralel biçimde ideografik mantığın görüntü ve sese yansıtılması söz konusu değildir. Anlatılmak istenenler yoğunlukla doğrudan diyaloglara yüklenerek, görselleştirme yöntemi yerine sözel bir biçimde aktarılması tercih edilmiştir. Böylelikle animasyonun bu noktada sunduğu potansiyel değerlendirilememiştir. Bunun yanı sıra filmin jenerik kısmında kullanılan grafik öğeler ile oluşturulan görsel stilde de kendi içinde tutarlılık yakalanamamıştır. Planlarda kullanılan çizgi tekniği farklılıklar göstermekte, hatta aynı planın içinde görsellerin bir kısmı geleneksel minyatür sanatı tarzında tasarlanmışken bir kısmı modern bir biçimde tasarlandığından, jenerik genel itibari ile oluşturulmak istenen yapıdan uzak kalmıştır. Bu sebeple jenerik kısmında da ideografik mantığın görselleştirilmesi aksamıştır.

- Estetik bir çıktı olarak “kendi kendini temsil eden” bir bakış açısı yaratmak: Filmde, “Öznel Karşıtlık” formülasyonunun ilk beş maddesinde olduğu gibi “kendi kendini temsil etme” durumu da tam olarak sağlanamamıştır. Animasyonların ve tasarımların özgün yanlarını, animatörün/yönetmenin kritik veya karakteristik tercihlerini tespit etmekte güçlük çekilmiştir. Tabi ki bu duruma en büyük etkenlerden birinin animasyon şirketinin ve yönetmenin ilk uzun metraj filmi olduğu düşünülmektedir. Walt Disney ve Stüdyo Ghibli'nin ait oldukları veya oluşturdukları ekole benzer bir geçmişe sahip olunmaması bunun en temel nedenlerinden biri olarak görülmektedir.

## **6. Bulgular ve Sonuç**

Animasyon sineması, live-action sinemada olduğu gibi edebi metinleri yaygın olarak kendine kaynak edinmektedir. Hatta uyarlama animasyon filmler kimi zaman seyirci için kaynak

metnin önüne geçerek, öykünün aslı haline gelebilmektedir. Türkiye’de de animasyon sineması ilk zamanlarından itibaren edebi metinleri kendisine kaynak edinmiştir. 2000’li yıllardan itibaren animasyon film üretiminde yaşanan artışla doğru orantılı olarak uyarlama animasyon üretimi de artmıştır. Ancak üretilen uyarlama animasyonlarda belirli metinlere sıkışıldığı ve dünyadaki diğer örneklerle kıyaslandığında gişe hasılatında yurtiçinde ve yurtdışında yarattıkları etkinin zayıf olduğu söylenebilir. Bu çalışmada da, görülen bu eksikliğin giderilmesinde katkıda bulunabileceği düşünülerek animasyon teorisyeni Paul Wells’in oluşturduğu “Öznel Karşıtlık” formülasyonu kullanılarak üç farklı uzun metraj animasyon film analiz edilerek, uyarlama noktasında animasyonun potansiyalinden yararlanmak anlamında nasıl farklılaştıkları ortaya konmaya çalışılmıştır. “Öznel Karşıtlık” formülasyonu tek başına, bir filmi oluşturan parçaları analiz etmeyi hedefleyen bir formülasyon olmamasına karşılık, animasyon film üretiminde bu ortamın sunduğu potansiyelin film içinde değerlendirilip değerlendirilmediğinin anlaşılmasında kapsamlı bir rehber görevi görmektedir. İncelenen “Karlar Ülkesi” ve “Prenses Kaguya Masalı” filmleri birbirlerinden; teknik, metne sadakat, tasarım ve anlatı karakteristikleri yönlerinden farklılaşsalar da, “öznel karşıtlık” formülasyonunun önerdiği maddeleri kullandıkları görülmektedir. Bunlar özetle;

- Plazmatik potansiyelin kullanılması: İki filmde de animasyon ortamının dönüşüm ve dönüşüm imkânları değerlendirilmiştir. “Prenses Kaguya Masalı”nda karakter ve nesnelere dönüşümleri ve karakter animasyonları üzerinden değerlendirilmiş, “Karlar Ülkesi”nde ise su ve buzun dönüşümleri ve yine karakter animasyonları üzerinden değerlendirilmiştir.

- Komik/Yaratıcı Unsur: “Prenses Kaguya Masalı”nda kaynak metnin barındırdığı katmanların iyi analiz edilmesi ve öyküye katılan parçalar ile gerilim anları filme doğru yansıtılmıştır. “Karlar Ülkesi”nde ise kaynak metinden faydalanılmayıp tamamen farklı bir öykü oluşturulmasına rağmen, öykü katmanlandırılarak yaratıcı kırılmalar elde edilmiştir. İki film de bu kırılmalar ile uyumlu komik unsurlarını da oluşturmayı başarmıştır.

- Görsel bir çıktı olarak içsellik/dışsallık sürecini yaratmak: “Prenses Kaguya Masalı” filminde karakterler doğru analiz edilerek inandırıcı oyunculuklar sergilenmiştir. Ayrıca fizik kurallarının kırıldığı belirsizliğin de hâkim olduğu duygu ve rüya anları etkili bir biçimde görselleştirilmiştir. “Karlar Ülkesi”nde ise yine kaynak metinde olmamasına rağmen geçmişe dönülen hatıra anlarının ve düş kurma anlarının görselleştirilmesi başarıyla gerçekleştirilmiş



ayrıca karakterlerde kullanılan oyunculuk tercihleri de film boyunca inandırıcılıklarını korumuştur.

●Belirsizlik/Çoğul Anlam: İki filmde de yaratılan kimi anlarda, oluşturulan mizansenler seyircide birden fazla duygu ve durum olasılığı uyandırılarak, yaşatılan tecrübe yazılı kaynaklarındaki gibi katmanlandırılmıştır.

●İdeografik mantığın aktarımı: İki filmin de belirli sahnelerinde, açıklanmak istenen duygu durumu veya kavram diyaloglar yoluyla açıklanmak yerine yaratılan sahnelemeler ve görseller ile seyirciye aktarılmıştır.

●Kendi kendini temsil etme durumu: Birer ekole sahip iki stüdyonun uyarlama film üretimine gösterdikleri yaklaşım pek çok anlamda farklılık gösterse de, iki filmde de yapımcılarının izleri net bir biçimde tanımlanıp, ayırt edilebilmektedir.

Formülasyonun maddeleri ile yapılan analiz doğrultusunda, uyarlama animasyon filmi üretimine iki farklı yaklaşım sergileyen bu önemli stüdyoların, kendi yöntemleri ile “Öznel Karşıtlık” formülasyonunun önerdiği maddeleri karşıladıkları ve animasyon ortamının uyarlama noktasında sunduğu potansiyekli değerlendirdikleri söylenebilir. Seyirciden gördükleri ilginin kaynağını tamamen bu maddeler ve yapılan çıkarımlar ile ilişkilendirilmesi mümkün olmasa bile, bu kriterlerin uyarlama filmlerin değerlendirilmesinde geçerli bir yöntem olduğu düşünülmektedir.

Olumlu çıkarımlar elde edilen iki filmin aksine “Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu” filminden elde edilen çıkarımlar ise filmin formülasyonun önerdiği maddeler ile yeterli seviyede örtüşmediği yönündedir. Filmin gişede aldığı sonuç ve eleştirmenlerden aldığı olumsuz yorumların sebebini, yapımcı AniBera Stüdyosunun bu alanda yaptığı ilk çalışması olmasına dayandırabiliriz. Yine de formülasyonun önerdiği maddelerin filmde karşılık bulması durumunda, daha başarılı sonuçlar elde edilebileceği düşünülmektedir.

Sonuç olarak formülasyonun ön gördüğü potansiyellerin ve hususların değerlendirilmesinin uyarlama animasyon filmlerin etkisine/başarısına katkıda bulunabileceği kanısına varılmıştır. Çünkü animasyon, sağladığı teknik ortam ve sınırsız yaratım olanağı ile hayal gücü ve görselliğin sınırlarını zorlayan bir uygulama potansiyeline sahiptir. Bu potansiyelin

kullanılması uyarılama noktasında animasyon sinemayı daha özgür, yaratıcı ve başarılı kılacaktır. Uyarlanan animasyon filmin senaryolaştırılması aşamasında görsel olasılıkların animatör tarafından ön görülerek değerlendirilmesi, filmin yapısını şekillendirerek önemli katkılarda bulunabilir. Hareketlendirme tarzı, oluşturulacak dönüşümler, çoğul anlamlı görsellerin tahayyülü ve soyut anların tasarımları gibi görsel öğelerin bir bütün olarak çalışabilmesi, animasyon filmin sinematografisini doğrudan etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Senaryo sürecinde animasyon ortamının sunduğu imkânların değerlendirilmesi ile verilecek stratejik ve sanatsal kararlar sonucunda oluşturulan sekanslar ve diyaloglar doğrudan animasyon ortamının sahip olduğu potansiyel ile bağ kurabilecektir. Bu noktadan hareketle uyarılama animasyon filmlerin senaryolaştırılması sürecinde, animasyon ortamına hâkim animatörlerin yer almasının, formülasyonun maddelerinden faydalanılmasında etkili olacağı düşünülmektedir. Öyle ki Isao Takahata bu durumu doğrulayan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Prenses Kaguya Masalı” filminin yönetmenliğini ve senaryo yazarlığını yapan Isao Takahata, aynı zamanda geleneksel animasyon tekniklerinde uzman bir animatör olarak tanınmaktadır.

İlerleyen süreçte “Öznel Karşıtlık” formülasyonu ile yapılacak daha kapsamlı teorik ve uygulamalı araştırmaların, formülasyonun gerek analiz, gerekse uygulama kriteri olarak değerlendirilmesi noktasında faydalı olacağı düşünülmektedir.

### **Kaynakça**

Akyürek, Y. Ö. (2017). *Animasyonda “Öznel Karşıtlık” Kuramı Kapsamında “Kocakarı İle Tilki” Uygulama Filmi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Çizgi Film (Animasyon) Anasanat Dalı.

Aragay, M. (2005). “Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now”, *Book in Motion Adaptation*, in *Intertextuality, Authorship*, ed. Mireia Aragay, First Edition, Amsterdam ve New York: Radopi, s.11-37.

Balodis, J. (2012). *The Practice of Adaptaion: Turning Fact and Fiction into Theatre*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yayın Yeri: Queensland University of Technology.

Boratav, N. P. (2012). *Türk Mitolojisi: Oğuzların- Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*, 1. Basım, Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Cansız, B. A. (2011). *Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili*, Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Yayın Yeri: T.C. Radyo Televizyon Üst Kurulu.

Cardwell, S. (2002). *Adaptation Revisited: Television and The Class Novel*, First Edition, Manchester: Manchester University Press.

Cartmell, D. (2010). "Adapting Children Literature", in *Literature on Screen*, ed. Deborah Cartmell ve Imelda Whelehan, New York: Cambridge University Press, p.167-179.

Desmond, M. J. Hawkes, P. (2006). *Adaptation: Studying Film and Literature*, New York: The McGraw Hill Companies.

Empson, W. (1949). *Seven Types of Ambiguity*, Second Edition, Toronto: Chatto and Windus.

Kıran, H. (2008). "Tarihsel Süreçte Japon Baskı Sanatına Bir Bakış", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sayı 2, s.147-158.

McFarlane, B. (1996). *Novel to Film an Introduction to the Theory of Adaption*, New York: Oxford University Press.

Sazyek, H. (2013). *Roman Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Hece Yay.

Schickel, R. (1968). *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*, New York: Avon Books.

Taş Alicenap, Ç. (2015). *Literature Adaptations in Animation Movies: Case Study of Animation Department Students*, ICERI 2015 8th Annual International Conference of Education, Research and Innovation, 16-18 November, Seville, p.1409-1416

Wagner, G. (1975). *The Novel and The Cinema*, Rutherford: Fairleigh University Press.

Warner, M. (1994). *From the Beast to The Blonde: On Fairytales and Their Tellers*, London: Chatto and Windus.

Watts, S. (1997). *The Magic Kingdom: Walt Disney and The American Way of Life*, New York: Houghton Mifflin.

Wells, P. (2005). "Thou art translated": Analysing animated adaption, in *Adaptions From Text to Screen, Screen to Text*, ed. Deborah Cartmell ve Imelda Whelehan, Londra ve New York: Routledge, p.288-309.

Wells, P. (2007). "Classic Literature an Animation: All Adaptations are Equal, but some are more equal than others", *Literature on Screen* içinde, ed. D. Cartmell ve I. Whelehan, New York: Cambridge University Press, p.199-211.

**İnternet Kaynakları**

Signoritti, G., (t.y.). <http://www.sumi-e.it/en/what-is-sumi-e>, Erişim tarihi: 10.01.2019.

Uyarlama, (2019). <http://www.sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi: 26.06.2019.

Slapstick Comedy, (2019). <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Slapstick-Comedy.html>, Erişim tarihi: 18.04.2019.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Juran, N., (Yönetmen), (1958). Sinbad'ın Yedinci Seferi, ABD: Morningside Productions.

Görsel 2. Buck, C. , Lee, J., (Yönetmenler), (2014). Frozen, ABD: Disney/Pixar.

Görsel 3. Buck, C. , Lee, J., (Yönetmenler), (2014). Frozen, ABD: Disney/Pixar.

Görsel 4. Buck, C. , Lee, J., (Yönetmenler), (2014). Frozen, ABD: Disney/Pixar.

Görsel 5. Buck, C. , Lee, J., (Yönetmenler), (2014). Frozen, ABD: Disney/Pixar.

Görsel 6. Buck, C. , Lee, J., (Yönetmenler), (2014). Frozen, ABD: Disney/Pixar.

Görsel 7. Takahata, I., (Yönetmen), (2013). Prenses Kaguya Masalı, Japonya: Studio Ghibli.

Görsel 8. Takahata, I., (Yönetmen), (2013). Prenses Kaguya Masalı, Japonya: Studio Ghibli.

Görsel 9. Takahata, I., (Yönetmen), (2013). Prenses Kaguya Masalı, Japonya: Studio Ghibli.

Görsel 10. Takahata, I., (Yönetmen), (2013). Prenses Kaguya Masalı, Japonya: Studio Ghibli.

## TOPLUMSAL BELLEK VE KİMLİK: AMERİKAN FİGÜRATİF RESMİNE BİR BAKIŞ

### SOCIAL MEMORY AND IDENTITY: A LOOK AT AMERICAN FIGURATIVE PAINTING

Engin Aslan\*

#### Öz

Amerikan toplumsal yaşam normlarının, birey üzerinde yarattığı etnik, kültürel ve sosyal etkinin, ilk bakışta, açık göstergelerde görünmeyen; ancak toplumsal yaşamının kodlarına inildiğinde, “görünen” ile “gerçeklik” arasındaki boşluğa odaklanarak, sanatlarını bu yönde biçimleyen Victor Arnautoff’dan Kara Walker’a değin birçok Amerikan figüratif resim sanatçısı vardır. Söz konusu sanatçılar, yaşadıkları toplumun, ötekileştirdiği bireylerin, sosyal grupların ya da daha geniş halk kitlelerinin, hem resmi politikalarla hem de ekonomik temelli ayrışmaları bağlamında, toplumsal belleğe kazanmış stereotiplerin “kimlik sorunsalı” olarak, özellikle 1930’lu yıllardan günümüze değin Amerika’nın sosyo-politik kültür göstergelerinde beliren, kronik bir olgu haline dönüşmüştür. Bu bağlamda, Amerikan modern sanatının, Avrupa kökenli ana akım (Soyut Dışavurumcu), sanat mecrasının dışında hareket eden, kimi sanatçılar, Amerikan figüratif sanatın tarihsel koşulları bağlamında, toplumsal bellek katmanlarını oluşturan; ırk (soy), cinsiyet ve şiddet gibi olgular üzerinden giderek, sanat yaratımlarının (üretici etkinlik), düşünsel ve biçimsel eylem alanları olarak algılanmaktadır.

Bu makalede, sanat yaratımlarının, insanı sarsan ve insan zihninin derinliklerinde, iz bırakan imgelerin biçimlendiği; düşünce, politik sanat nosyonu, toplumsal bellek ve kimlik bağlamında, seçilmiş kimi 20. yüzyıl Amerikan figüratif resim sanatı alanında, yaratımlarda bulunan sanatçıların, bazı yapıtları ele alınarak tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Amerikan Figüratif Resmi, Şiddet, Gerçeklik, Toplumsal Bellek, Kimlik.

#### Abstract

The ethnic, cultural and social impact of American social living norms on the individual, at first glance, not apparent in clear indicators; however, when the codes of his social life are analyzed, there are many American figurative painting artists from Victor Arnautoff to Kara Walker, who shaped their art in this direction, focusing on the gap between "visible" and "reality". The artists in question, as the "identity problematic" of stereotypes engraved in social memory, in the context of the separation of the society in which they live, the individuals, social groups or wider public masses, both with official policies and economically, especially since the 1930s, have been -It turned into a chronic phenomenon that appeared in the political culture indicators. In this context, American modern art, European origin mainstream (Abstract Expressionist), acting outside the art media, some artists constitute layers of social memory in the context of the historical conditions of American figurative art; They perceive art creations (productive activity) as areas of intellectual and formal action by going through facts such as race (lineage), gender and violence.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 07.02.2020 - Kabul tarihi: 06.06.2020.*

\*Dr. Öğr. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, <https://orcid.org/0000-0001-7838-7151>.

In this article, the images of art creations, jarring people and leaving traces in the depths of the human mind are shaped; In the context of the notion of thought, political art, social memory and identity, some of the works of the artists who made creations in selected 20th century American figurative painting art were discussed.

**Keywords:** American Figurative Painting, Violence, Reality, Social Memory, Identity.

## 1. Giriş

1492'de Amerika'nın Kristof Kolomb tarafından keşfiyle birlikte, Portekizliler ve İspanyollar bu Yeni Kıta'yı sömürgeleştirmişlerdir. Kısa süre içerisinde, Portekiz ve İspanyol ticari gemileri, kıtanın yeraltı kaynaklarını, Avrupa'ya taşıyarak diğer sömürge devletlerinin dikkatini çekmişler ve nitekim 16. yüzyılın sonlarında İspanyol deniz donanmasının İngilizlere kaybetmesinin ardından, İngiltere en büyük sömürge devletlerden biri haline gelmiştir. Bunun sonucunda Yeni Kıta'da ilk koloni Virginia'ya kurulmuştur. 17. yüzyılın ortalarından itibaren ise Hollanda ve Fransa kendi kolonilerini kurmuşlardır. Kolonileşmenin hızla arttığı kıtada, hem çeşitli bulaşıcı hastalıklar yüzünden, hem de ateşli silahlara sahip olmadıkları için Amerikan Yerlileri (Kızılderili) kısa bir sürede, neredeyse bütün kıtada yok olma noktasına kadar gelmişlerdir. Daha sonraki süreçte ise Avrupalı koloniciler, topraklarının yüzölçümünün artmasıyla birlikte, işgücüne duyduğu ihtiyacı Afrika Kıtası'nın siyahi insan gücüyle karşılamak için Afrika'dan zorla köle getirerek bu ihtiyacı karşılama yoluna gitmişlerdir. Bu durum aynı zamanda, köle ticaretinin en kazançlı faaliyetlerden biri haline getirmiş ve nerdeyse bir yarış yaşanmıştır, uluslararası ticari gemilere sahip olan Avrupa ülkelerinde. 16. yüzyıl sonlarında başlayan bu süreçte, Amerika'ya zorla getirilen siyahiler, Beyaz Amerikalıların kölesi olarak, bütün insani değerlerden yoksun bırakılmışlardır. Zinn, bu tarihsel süreci şöyle anlatmaktadır:

Yıllar ve yıllar boyu kölelik kurumu yasallaştırılmamış ve yaşama geçirilmemiş olsa bile Amerika'ya sokulan zencilere köle gözüyle bakmak olağan sayıldı. 1619 yılına kadar Afrika'dan Güney Amerika'ya, Karayip Adaları'na, Portekiz ve İspanyol sömürgelerine bir milyon zenci köle olarak çalıştırılmak üzere getirilmişti. Kolomb'dan elli yıl kadar önce Portekizlilerin on Afrikalı zenciyi Lizbon'a getirmeleriyle birlikte köle ticareti başlamış oldu. Afrikalı zenciler bundan sonraki yüzyıl boyunca köle damgası yediler (Zinn, 2005:32).

Tarihsel bir gerçeklik olarak bu durum, yalnızca Amerika kıtasında yaşayan halkların değil, uluslararası toplumların zihinlerine de bu biçimde kazınmıştır. Amerikan İç Savaşı'na değin toprağa dayalı ve feodal ekonomik toplum düzeni güçlü ve baskıcı bir biçimde sürmüştür. Afrika'dan zorla getirilen Siyahiler, bu ekonomik sosyal düzenin öznesi olarak her anlamda

sömürülen taraf olmuştur. Nitekim 1900'lü yılların başına değin geçen süreçte Avrupa'da yaşanan sanayi devriminin ekonomideki etkisi, gecikmeyle de olsa ciddi boyutlara ulaşmıştır:

Amerikan Devrimi ile İç Savaş arasındaki sürede Amerikan toplumu büyük değişiklikler yaşadı; nüfus arttı, batıya göç hareketi oldu, fabrika sistemi gelişti, ekonomik ihtiyaçları karşılamak için eğitim sistemi de yaygınlaştı (Zinn, 2000:160-161).

20. yüzyılda Amerikalı tarihçiler özellikle "İç Savaşı" siyahilerin özgürlükleri için verilmiş bir mücadele şeklinde bir tarih yazımına kalkışmış olsalar da, bu durum, büyük ölçüde ekonomik şartlarını korumak isteyen; toprak sahipleri, uluslararası ticaret ile uğraşan iş adamları ve politikacılar tarafından, savaş sonlanana değin ister muhalif unsurlar olsun, ister destekçileri tarafından olsun, tam anlamıyla söz konusu savaşa karşı net bir tavır alınmamıştır. Bu tarihsel dönemi Zinn, şöyle açıklamıştır:

Amerikan İç Savaşı insanlık tarihinin o zamana kadar gördüğü en kanlı savaşlardan biriydi; 30 milyon nüfusu olan bir ülkede iki taraftan toplam 600 bin kişi ölmüştü. Bu oran, 1978 yılında 250 milyon nüfusu olan ABD'de 5 milyon kişinin ölmesi anlamına geliyordu (Zinn, 2000:267).

Amerikan toplumundaki ayrışmalar, özellikle siyahilere karşı olan tutumun göstergesi olarak, ilk resmi kayıtlardan birinde şunlar yer almaktadır: "Güney Carolina ve Georgia'da büyük plantasyonları olan biri 1862'de şöyle yazıyordu: "Bu savaş zencilere hiç güvenmememiz gerektiğini bize öğretti. Sayısız olayın gösterdiği gibi ilk terk eden onlar oldu" (Zinn, 2000:268). Burada yazılanlara bakıldığında, Amerika'da bu türden bir algının, günümüzde de devam ettiği, hem kendi toplumlarında hem de uluslararası toplumlarca bilinmektedir. Nitekim yalnızca Afroamerikan halka karşı değil, azınlıkta olan ve şu veya bu biçimde kökeni Avrupa halklarının herhangi birine ya da söz konusu kıtaya yerleştirilen kolonilere dayanmayan halklar, bu algı ve anlayıştan bu gün bile paylarına düşeni almaktadırlar. Özellikle 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında:

Yeni sanayileşme, kalabalık kentler, fabrikalarda geçen uzun çalışma saatleri, fiyatların yükselmesine ve insanların işlerini kaybetmesine yol açan ani ekonomik krizler, yiyecek ve suyun olmayışı, dondurucu kışlar, kavuran yazlar, salgın hastalıklar, çocuk ölümleri; tüm bunlar zaman zaman yoksulların tepkisine neden oluyordu. Bazen zenginlere karşı kendiliğinden, örgütsüz ayaklanmalar patlak veriyordu. Bazen kızgınlık siyahılara karşı ırkçı öfkede, Katoliklere karşı dinsel çatışmalarda, göçmenlere karşı yerlilerin tepkisinde ifadesini buluyordu. Bazen de örgütlü protestolara ve grevlere dönüşüyordu (Zinn, 2000:304-305).

20. yüzyıla bu türden toplumsal ve ekonomik problemlerle giren Amerika, kendi tarihinin derinliklerinden getirdiği bazı kırılmaları, bu yüzyılda da zaman zaman yaşamış ve yaşamaktadır. Nitekim Amerika, belli ölçülerde hem Amerikan yerlileriyle hem de Afroamerikan ve diğer melez vatandaşlarıyla tarih karşısında kendisini, inandırıcı bir zemine yerleştirme ihtiyacını her defasında duymaktadır. Nasıl ki birkaç yüzyıl öncesinde toprak sahiplerinin şüphe duyduğu ve ötekileştirdiği insanlar, sahiplerinin ellerinden, kendilerini ispat etmek için (kabullendirme bağlamında), yaklaşık beşte dördünün, fırsatları varken kaçmamışlarsa, bu gün de, Amerikan iktidarları, buna benzer bir durumu, vatandaşlarından (yaşanan tarihsel sürecin son bulduğu argümanını öne sürerek) şu veya bu biçimde de olsa, kendisine güven duyulması beklentisindedir ve bu olgu; günümüzde bile, iç politikanın en hassas konulardan biri olarak güncelliğini korumaktadır.

## 2. Toplumsal Bellek ve Kimlik Bağlamında Sanat

Toplumsal bellek, bir bakıma bir arada yaşayan ilkel topluluklardan uygar toplumlara değin, içerisinden çıktığı kültürün kodlarıdır. Bu kodları oluşturan yaşamsal deneyimler, toplumların ortak hafızasında şu veya bu biçimde yaşayan bir organizma gibi nesilden nesile aktararak ve büyük ölçüde de biçim değiştirerek varlıklarını sürdürürler. Bir özne olarak, insanın, kişisel belleği, içerisinde yaşadığı toplumun normlarına göre biçimlenmektedir. Kendi bedeninin dışında, çevresel koşulların onun zihninde yarattığı imgelem ile gerçeklik arasındaki boşluk ise kişiyi diğerlerinden ayıran özgünlüğü ve farklılaşmayı sağlayan koşullar olarak değerlendirmek gerekmektedir. Nitekim Schudson, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Bellek öncelikle toplumsaldır, çünkü bireysel insan zihinlerinden çok, kurallar, kanunlar, standartlaştırılmış usuller ve kayıtlar halinde kurumlara yerleşmiş, yerleştirilmiştir. Bu kültürel uygulamalar serisi aracılığıyla insanlar geçmişe borçlu olduklarını onaylar ya da geçmişin manevi devamlılığını (gelenek, kimlik, kariyer, müfredat) ifade ederler (Schudson, 2007:179-180).

Schudson'un da belirttiği üzere, özne olarak insan ve bir arada bulunduğu diğer insanlarla oluşturduğu sosyal kümeler ve daha büyük toplumsal yapılarla oluşturduğu ulus kavramı, bireyin davranış ve tutumlarından, hayatı kavrayışına değin, kendini konumlandığı bütünsellik içerisinden bakıldığında; benzer sosyal çevrenin, benzer toplumsal olgulara farklı açılardan yaklaşma ve kavrama olanağı vardır. Tam da burada, Schudson (2007:179)'un şu dizelerine yer vermek gerekmektedir: "Amerika Birleşik Devletleri hükümeti ve Kızılderililer arasındaki savaşın



ulus kurma tarihinin bir parçası olarak hatırlarsanız başka bir hikâyedir; ırkçılık tarihinin parçası olarak hatırlarsanız başka bir hikâye.” Amerikan tarihinde yaşanan söz konusu kırılma ve geçtiğimiz yüzyılın nerdeyse ortalarına kadar süren, Güney Amerikalı melez ve Afroamerikan insanların yaşadıkları, birbirinden ayrı düşünülemez; nitekim günümüzde bile bu durumun etkileri, Amerikan ulusunun en temel sorunsallarından biri olarak, tüm dünyanın gözü önünde, değişik formlarda da olsa devam etmektedir. Amerikan ulusunun içerisinde bu türden ayrımcı politikaları dışlayan sanatçılar, aydınlar, büyük sosyal gruplar ve tıpkı 1960’ların sonlarına doğru, New York merkezli, savaş karşıtı büyük öğrenci kolektifleri gibi genç kitleler, halen oldukça etkilidir. Ancak ana akım medya ve üst politikalar, “görünen” ile “gerçekte olan” arasındaki boşluğu, dizayn etme noktasında, Hollywood endüstrisi kadar başarılı bir rol üstlenmektedirler.

Toplumdan bireye, belleğin oluşumunu Schudson (2007:182): “Toplumsal koşullar aracılığıyla edinilmiş bireysel anılar, toplumsal arabuluculuk için kültürel biçimler ve kültürel biçimlerden edinilmiş bireysel anılar” şekilde ifade etmektedir. Buradan hareketle esasen, gerçek tarihsel koşulların yazılı ve sözel olarak aktarımı, oldukça önem taşımaktadır, nitekim geçtiğimiz yüzyılın başında hızla gelişen fotoğraf ve sinema sanatı, kolektif belleğin yapısını ve içeriğini belirleyen iki görsel alan olmuştur. Amerikan Rüyası’nın dışında kendisini konumlandıran birçok sanatçı, hem geçtiğimiz yüzyılda hem de yeni yüzyılda gerçeklikle kurdukları ilişki bağlamında sanatlarını biçimlemektedirler. Söz konusu sanatçılardan biri olan Victor Arnautoff, Amerikan mural (duvar resmi) sanatının önemli isimlerinden biridir. Arnautoff, Rus asıllı bir sanatçı/akademisyen olarak, döneminin “Toplumcu Gerçekçi” resim anlayışından etkilenerek yapılandığı resminde; Amerika’nın kanlı tarihinin Kızılderililerle başlayan ve köle tarihiyle devam eden sürecin izlerini, sanatıyla tartışmaya açan, muhalif bir sanatçı örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, genel olarak duvar resimlerinde (mural), Sovyet gelenekçi resim anlayışının yanı sıra, 1920’li yıllarda Kübizm akımından etkilenerek, öldüğü tarih olan 1979 yılına değin birçok eser üretmiştir; ancak sanatçı, özellikle “Amerikan tarihi” ile olan duvar resimlerinde, bilinçli bir tercih ile Kübist biçimden uzak durmuştur.



Görsel 1. Victor Arnautoff, *George Washington'un Hayatı*, 1936, George Washington Lisesi Duvar Resmi, San Francisco.

Arnautoff'un, söz konu figüratif duvar resimleri, geçtiğimiz yıl, Amerika'da tartışmalı bir konuyla yeniden gündeme gelmiştir. Sanatçının, "George Washington'un Hayatı" (Görsel 1) isimli duvar resmi; ayrımcı, ötekileştirici ve ırkçı imgeler kullanıldığı gerekçesiyle, bir kısım ana akım medyanın da desteğiyle, ulusal düzeydeki aktivistler tarafından, bulunduğu lisenin duvarından kaldırılması istenerek, çocukların ve gençlerin olumsuz etkilendikleri ileri sürülmüştür. Oysaki durum gerçekte öne sürülen gerekçe ile taban tabana zıttır. Arnautoff'un eserleri, Amerikan kolonicilerle başlayan Amerika tarihinin, kökleriyle ilgili gerçekleri unutturmamak ve güncelliğini halen sürdürmekte olduğu yönündeki düşüncesiyle anlam kazanmaktadır. İddia edilen argüman ise bu durumun aksine, hem Kızılderilileri aşağılandığı hem de siyahileri küçük düşürdüğü yönündedir. Ancak, gerçek neden, bu duvar resimlerinden biri olan, Görsel 1'deki yapıtın içeriğinde ve isminde gizlidir bir bakıma. Resimde yer alan mavi elbiseli figür, George Washington'un kendisidir ve sol eliyle Kızılderili bölgesini işaret etmektedir. Önündeki haritanın başında kolonicilerden oluşan bir grup ile ele geçirilecek olan yeni yerleri belirlemektedirler. Resmin orta bölümünde renksiz olarak yapılandırılmış olan koloni askerleri yer almaktadır. Yine resmin orta bölümünde askerlerin ayaklarının dibinde yatan, öldürülmüş bir yerli bulunmaktadır. Askerlerin hemen önlerinde, ateşin başında geleneksel kıyafetleriyle oturan iki yerli, onlara göre sanki orada yoklarmış gibi davranılmaktadır, nitekim askerler, kendilerine verilen görevleri yerine getirerek, ülkeleri için iyi bir vatandaş olmayı düşlemektedirler. "Renkli olmayan tek yer soluk ve sanki bir hayalet gibi gri boyanmış beyaz işgalci ve yayılmacılar. Ellerinde silahlarla önlerine geleni ezerek, öldürerek, yayılıyorlar. Resmin sağında, kırılmış dalı olan bir ağaç var. Büyük bir ihtimalle

yerlilere verilip de tutulmayan sözleri temsil ediyor olabilir” (Bayram, 2019). Söz konusu resmin, anlamsal içeriği konusunda kuşkusuz başka fikirler de öne sürülebilir, ancak bu resmin tartışmalara konu olan, toplumun bazı unsurlarını ötekileştiren bir yapıt olduğu konusundaki iddialar tamamen yersizdir, her ne kadar geleneksel resim formunu kullanmış olsa da, sanatçının düşünme biçiminin bir sonucu olarak, Amerika'nın tarihiyle olan hesaplaşma düşüncesi, onun, sanata yaklaşımını hem yöntem açısından hem de imgelerin yapılandırılması bakımından etkilemiştir. Arnautoff'un eserleri, tam tersine ırkçılık karşıtı ve toplumsal belleği diri tutmak üzerine kurgulanmış yapıtlardır. Söz konusu resimlere karşı oluşan tepki ise zaten bu türden kırılmaları yaratan üst yapı kurumları ya da kendi tarihlerinin, derinlikleriyle hem düşünsel hem de eylemsel olarak bağını koparamamış, açık veya gizli destekçilerinden ibaret gibi görünmektedir.

1960'larda ise 20. yüzyıl Amerikan figüratif resminin, önemli temsilcilerinden biri olan, Romare Bearden, Afrika asıllı Karayipli bir melez olarak Amerikan sanat tarihinde hem kökeni hem de kültürel kimliğiyle dikkat çeken bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bearden, düşünce yapısını şöyle açıklamaktadır: “İnsanoğlunun imajını, en iyi bildiğim Zenci deneyiminin terimleriyle bir gereksinim ve bir yanıt olarak yeniden tanımlamak için çalışıyorum” (Fineberg, 2014:365). Bearden, Arnautoff'un benimsediği tarihsel bakışa benzer bir yaklaşımla içerisinde yaşadığı toplumun, kolektif belleğini oluşturan kodları deşifre etmeye dikkatini vermiştir. 1930'ların sonlarında, George Grosz'dan sanat dersleri aldı. Bearden'in almış olduğu bu eğitimin, ona katkısını Fineberg (2014:366), şöyle açıklamaktadır: “Vatanından sürgün edilmiş bu Alman'ın çalışmaları, Bearden'e yüksek sanatta dolaysız toplumsal ve politik eleştirinin bir örneğini gösterdi ve en sonunda onu Afrikalı-Amerikan konularının olanaklarını görmesi için cesaretlendirdi.” Grosz, Bearden'in sanata yaklaşımını büyük ölçüde değiştirmiştir, ancak biçimsel olarak daha çok, Picasso'dan yararlanmıştır. Özellikle sentetik Kübizmin, çoklu malzeme kullanım olanakları onun konuya yaklaşımına ve biçimsel öğelerine oldukça katkı sağlamıştır. Bir diğer deyişle, Bearden'in sanatı için, kuramsal anlamda Grosz, teknik (biçimsel) olarak ise Picasso, onun modern bir bakış açısı geliştirmesine olanak sağlamışlardır denilebilir. Nitekim sanatçı, kendisini Modernist bir sanatçı olarak kabul etmektedir. Bu durumdan kaynaklı olarak, sanata yaklaşımı ve sosyal/politik görüşleri modern aklın ilkeleri etrafında biçimlenmektedir. Kendi

yaşamından edindiği deneyimleriyle, tarihsel ve toplumsal koşulları kavrama ve bunu sanatına yansıtma biçimiyle, döneminin önemli sanatçıları arasına girmeyi başarmıştır. 1964 yılından itibaren, figüratif kolaj çalışmalarına başlayan ve en çok bu yönüyle tanınan Bearden, çocukluğunun geçtiği Harlem sokaklarını, kolajlarının ana mekânı olarak kurgulamıştır. Sanatçı, hemen her resminde, mekân olarak arka plan, uzamı daraltılmış ve sıkışmışlık hissi veren bir çözümlemeyle yapılandırılarak, yarı soyutlamacı bir yaklaşım benimsemiştir. 20. yüzyılın ilk yıllarında Almanya'da ortaya çıkan "dışavurumcu" sanat akımı yine aynı yüzyılın ilk çeyreğinde, başta New York olmak üzere, "Amerikan soyut dışavurumcu" sanat olarak ortaya çıkmıştır (Antmen, 2009:33). Tarihsel koşullar içerisinde gerçekleşen ve Avrupa kökenli sanatçıları tarafından ilk nüveleri atılan, söz konusu sanat akımı, Amerikan sanatının en başat sanat hareketlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Bearden, "[...] Resim konusunu ve formları aynı anda hem Afrikalı-Karayipli, hem de post modern olan toplumsal bir tavırla kolajlar" (Fineberg, 2014:367). Dolayısıyla, Bearden, gibi birçok sanatçı, söz konusu akımın, dışında kalarak figüratif resim anlayışının tüm olanaklarını, bilinçli bir eylem alanı olarak bu yönde konumlamışlardır.



**Görsel 2.** Romare Bearden, *Ritüelin Egemenliği: Vaftiz*, 1964, 23.2 x 30.5 cm, Mukavva Üzerine Karışık Teknik.

Bearden, "Ritüelin Egemenliği: Vaftiz" (Görsel 2) adlı kolaj resminde, beyaz Amerika kültürü ile Afrika asıllı Amerikalılar arasındaki ırk (soy), kültür, kimlik ve cinsiyet gibi karşıtlıklar üzerinden, modern hayatın içerisinde yer alan olguları, tarihsel koşullar bütününde

değerlendirerek, resminin konusu haline getirmiştir. Bearden'in söz konusu resmi için Fineberg, şunları söylemiştir:

Batı Afrika maskelerinden ödünç alınmış dört yüzde, bilinçli olarak tarihsel sanat stillerinden alıntılar yapar ve ayrıca Sharon Patton'un işaret ettiği gibi Francisco de Zurbarán'ın resimlerinden ilham alan kompozisyon yapısında da genel anlamda sanat tarihinden alıntılar yapar (Fineberg, 2014:367).

Bearden'in resminde kullandığı masklar, tıpkı Picasso'nun 1907 tarihli Avignon'lu Kadınlar resminde olduğu gibi, kökeni Afrika'nın kadim kültürüne yapılan bir atıf gibidir. Resimde yer alan imgeler incelendiğinde, Primitif kültür ile modern kültür arasındaki dolaylı ilişkileri, belli bir diyalektik düşünceyle yan yana getirerek, esasen, modern hayatı sorgulayan imgeler bütünü olarak karşımıza çıkarmaktadır. Bearden, kendi resimlerine ilişkin, derinlikli anlam çoğalmaları konusunda, şöyle söylemiştir: "Resimlerimin yalnızca temsil eder görüldüğü şeyden ibaret kalmaması için bağlantıların peşine düşerim" (Fineberg, 2014:369). Söz konusu resmin sağ bölümünde, Afrika kültüründe kabile büyücülerine benzeyen bir kadın imgesi bulunmaktadır, dolayısıyla iyileştirici yeteneğiyle bilinen bu kadın ile resmin sol üst tarafında yer alan kilise, iki inancın modern dünyada karşılaşması gibidir. Nitekim bu resimde yer alan diğer imgelere odaklanıldığında ise karşımıza, en temel anlamda karşıtlıklar üzerine kurulu bir yapıt ortaya çıkmaktadır. Kendi kıtalarından zorla getirilen siyahilerin, hem dini inançları gereği kabile büyücüsüne doğru bakmaları hem de kendi kadim kültürlerine ait maskları yüzlerine takmış olmaları, köklerine bir biçimde özlemlerini ve bağlılıklarını işaret etmektedir; ancak parçalanmış kültürlerini ve eklektik hale gelen inanç sistemlerinin, birey olarak modern yaşamda, bu durumu nasıl karşıladıkları yönünde de oldukça derin anlamlar barındıran bir resim olduğu anlaşılmaktadır.



**Görsel 3.** Faith Ringgold, *Bayrak Kanıyor*, 1967, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1.82 x 2.43 cm.

Amerikan sanatında, 1960'lı yılların sonunda, birçok muhalif sanatçıdan biri olan Faith Ringgold ise Amerikan modern yaşamının görünürdeki biçimi ile gerçeklikler arasındaki çelişkilere odaklanmış bir diğer sanatçıdır. Ringgold, bir yandan Amerika'nın Vietnam'ı işgali, diğer yandan Amerika'nın kendi iç politikaların tartışılmaya açıldığı bir dönemde, 1963 ve 1967 yılları arasında "Amerikan Halkı" isimli bir dizi figüratif resim yapmıştır (Clark, 2011:154). Ringgold, bu resim dizisinde yer alan, "Bayrak Kanıyor" (Görsel 3) adlı eseri için, şunları söylemiştir:

Basit bir imgeyi rahatsız edici bir belirsizlik içerisinde sunabilme başarısını göstermiştir. Düz ve sade renklerin kullanıldığı yüzey, bayrağın ardında kol kola girerek beceriksizce poz veren beyaz bir çift ile siyah bir adamın yüzlerindeki anlamsız ve boş ifadeleri ile uyuşmaktadır. Siyah adam sağ elini sadakat yemini eder veya bir yarayı kapar gibi kalbinin üzerinde tutarken, sol elinde küçük bir bıçak taşımaktadır (Clark, 2011:154-155).

Hem ulusal hem de evrensel ölçekte, giderek artan şiddet ortamının, başta New York, olmak üzere, aydınlar, sanatçılar ve öğrencilerden oluşan geniş toplumsal hareketler, bu durumun kaynağı olarak, ulusal vatandaşlık haklarına ilişkin yeni düzenlemelerin toplumda yarattığı endişe ile militarizmin yükselişi olarak algılamışlardır. Dolayısıyla Ringgold'da tıpkı toplumun önemli bir bölümü gibi, bu durumun ortaya çıkardığı sonuçlar bağlamında düşünüldüğünde, ulusal ve evrensel bir barışın; ancak ülkelerinde ve tüm dünyada, anti-demokratik, sömürgeci ve militarist anlayışların yok olmasına bağlı olduğu konusunda, benzer düşünceleri çağdaşlarıyla paylaşıyordu.

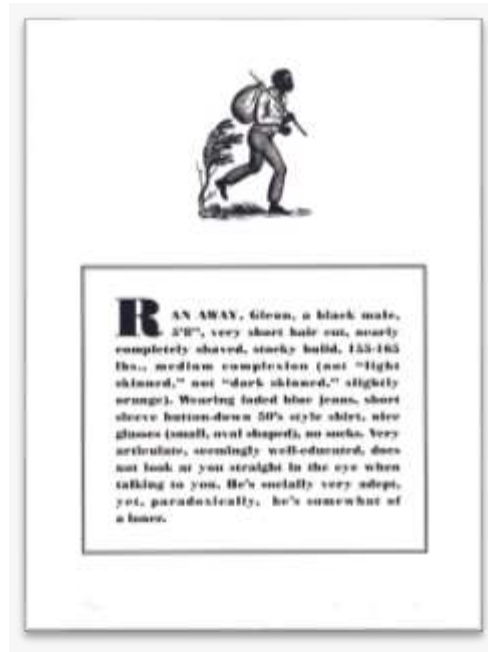
Vietnam savaşının Amerikan toplumunda giderek inandırıcılığını yitirmesi ve medyanın taraflı yayınlarına rağmen artan savaş karşıtlığı dönemin Amerikan iktidarı tarafından bir türlü önlenememiştir. Toplumsal duyarlılığın oldukça yüksek olduğu bir dönemde Ringgold'un söz konusu resmi; ulusal kültür, kimlik ve vatandaşlık hakkı bağlamında yukarıda saydığımız kitlelerce oldukça dikkate değer bir eser olarak algılanmakla birlikte, Amerikan medyası ve iktidar açısından oldukça aykırı bulunmuştur. Sanatçı, evrensel insan haklarına olan inancıyla, yaşadığı tarihsel sürecin bir parçası olarak, en temel vatandaşlık hakkı, şiddet, kültür ve kimlik gibi sorunsallara ilişkin yapmış olduğu, "Amerikan Halkı" dizi resimleriyle, söz konusu olguları tartışmıştır.

Modern Amerikan resminin, 1990'larda genç kuşak sanatçıları arasında yer alan Glenn Ligon, Afroamerikan bir sanatçı olarak, ırk, dil, cinsiyet ve kimlik gibi olgulara odaklanarak, kavramsal eserler vermektedir. Amartya Sen (2006:21)'e göre: Kimlik duygusu sadece onur ve neşeye değil, aynı zamanda güç ve güvene de kaynaklık edebilir. Kimlik fikrinin, insanın komşusunu sevmesi gerektiği gibi sıradan fikirlerden sosyal sermaye ve toplulukların kendini tanımlaması gibi yüksek teorilere kadar, bu kadar yaygın bir hayranlık toplaması şaşırtıcı değildir.

Ligon'un 1993 yılında litografik baskı tekniğiyle ürettiği, Runaways/ Kaçaklar (Görsel 4) adlı figüratif dizi resimleri, onun en çok bilinen eserleri arasındadır. Ligon'un sanata yaklaşımının en temel unsurlarından biri olan kimlik sorunsalı, esasen onun Afrika kökenli bir Amerikalı oluşundan ve içerisinde yetiştiği toplumun maruz kaldığı, ayrımcı politikalarıdır. Amerika'nın kuruluşundan bu yana, "siyahi" olanların da eşit yurttaş olma fikrinin, ulusun tamamında, kendi tarihselliği içerisinde bir türlü kabullenilememiştir. Bu ayrışmayı, kendinin de çocukluğundan yetişkinliğine değin geçen süreç yaşayarak, hissederek ve gözlemleyerek öğrenmiş olması onun sanatının güçlü ve samimi yanını oluşturmaktadır bir bakıma.



Görsel 4. Glenn Ligon, *Kaçıklar*, Her Biri 40.6 × 30.5 cm, 1993.



Görsel 5. Glenn Ligon, *Kaçıklar*, Ayrıntı, 40.6 × 30.5 cm, 1993.

Ligon, Amerika'nın köleci bir toplum olduğu fikrinden ve tarihsel gerçekliğinden yola çıkarak ürettiği, *Kaçıklar* (Görsel 4- 5) adlı resim dizisi, toplamda on adet litografik baskından oluşmaktadır. Söz konusu resimler, bir tür afiş çalışması gibidir. Bu çalışmaların her biri, 18. ve 19. yüzyıllarda köle olarak çalıştıkları sahiplerinin evlerinden ya da çiftliklerden kaçan kölelerin



yakalanması için, gazete ilanlarından ya da halka açık yerlere asılan tekil afişlerden yola çıkılarak üretilmiştir. Amerika'nın ilk düzenli kolonisi, Virginia'da kurulmuştur dolayısıyla bilinen, ilk "kaçak köle" ilanı da Virginia Gazetesi'nde 1761 yılında yer almıştır. Ligon, arkadaşları ve çevresi tarafından kendisinin kaybolması durumunda, onu nasıl "tanımlarlar" düşüncesinden hareketle, elde edilmiş birkaç cümleden, kendisini tarif eden, yalın metin bir oluşturarak bunu, kaçak kölelerin afişlerindeki, "siyahı" insanların imgesiyle birleştirerek, 20. yüzyıla ait yeni kaçak köle afişleri yaratır. Ligon, söz konusu çalışmalarıyla ilgili şunları söylemiştir: "Bizler her zaman köleliğin geçmişte kaldığını ve toplum olarak bunu aştığımızı düşünüyoruz. Sanki kölelik bitmiş gibi. Ama hala etkilerini hissedebiliyoruz. İşte bu da hala kimliğin geçmiş tarafından şekillendiğinin bir göstergesi" (Ligon, 2017). Beyaz Amerikalılar tarafından bu durumun, bilimin, sanatın ve teknolojinin bu denli geliştiği bir tarihsel zaman diliminde bile içselleştirilememiş olması, Ligon'un sanatını bu yönde biçimlenmesinin koşullarını yaratmıştır. Bu durum, sanatçı için, yalnızca bir biçim arayışı değil, bir birey olarak kendisini ve kendi gibi olanlar için giriştiği bir anlamlandırma eylemi olarak görülebilir. Bauman, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

"Kimlik" belirsizlikten kaçışın adıdır: Kişi, ne zaman kendisinin nereye ait olduğundan kuşku duyarsa, kimlik üzerine o zaman düşünüyor. Yani ortada, görünen davranış biçimleri ve kalıpları arasında kendisinin nerede durduğundan ve etrafındaki insanların kendisinin bu duruşunu/yerini doğru ve uygun nasıl kabul edeceklerinden nasıl emin olacağından emin olmadığı zaman. "Kimlik", işte bu belirsizlikten kaçış arayışına verilen addır. Dolayısıyla da bir ad gibi görünen "kimlik" bir yüklem gibi davranıyor: yalnızca gelecek zamanda görülüyor (Bauman, 2001:112).

Ligon'un, kendi baskı resimleriyle ilgili düşünceleri, esasen Bauman'ın yukarıda yapmış olduğu tanımlamalarla doğrudan örtüşmektedir; çünkü Ligon'un Amerika'nın eşit vatandaşlık ve toplumsal değerlerine karşı duyduğu güvensizlik, O'nu, evrensel etik, ahlaki ve hümanist değerlere göre, ötekileştirilmiş olanların kendilerini bir bakıma, tanımlama ve var olma eyleminin zemininde konumlandırmaktadır her defasında.

1990'lardan başlayarak günümüze değin, Amerikan sanatının önemli temsilcilerinden biri de, Kara Walker'dır. Sanata karşı, çocukluğundan itibaren her zaman ilgili olan Walker, toplumda maruz kaldığı ayrımcı ve ötekileştirici tutumları, ilk gençlik yıllarında, almaya başladığı sanat eğitimi ile birlikte, bilinçaltına ittiği olayları, sanatıyla ifade edebileceğini kavramıştır. Sanatçı, Amerikan kölelik tarihinden aldığı referanslarla, günümüz Amerikan toplumundaki sonuçlandırılmayan karşıtlıklar üzerinden giderek, yalnızca kendi toplumunun değil tüm

toplumların belleğini canlı tutma istenciyle hareket etmekte ve sanatını bu yönde biçimlemektedir. Dolayısıyla Walker, resim ve heykel gibi temel sanat alanlarının dışında, sanatın disiplinlerarası mecralarını kullanarak, sanatı ve hayatı, kişisel kavrayış biçiminden gelen eylemsellik, yaratımlarda bulunmaktadır. Fineberg (2014:500)'e göre: "XX. yüzyılın son yarısında Amerika'da ırk, kimliğin bir parçası olarak kaçınılmaz biçimde merkezi öneme sahipti ve Doksanların sanatında ırka dair stereotiplerin araştırılması daha önce olmadığı kadar şiddetliydi". Fineberg'in belirttiği üzere, 1950 sonrası Amerikan sanat ortamını belirleyen, sorunsalların başında gelen "kimlik" olgusu, toplumun kolektif tarihinde bıraktığı derin izlerin bir göstergesi olarak, ileriye dönük her atılımda (demokrasi ve insan hakları bağlamında) kendisini çeşitli formlarda yeniden tartışmaya açmaktadır. Zinn (2005:469)'in bu konudaki görüşleri ise şöyledir: "Birleşik Devletler'deki siyahların belleğinde de önce kölelik, daha sonra da sırasıyla ayrımcılık, linç ve aşağılanma bulunuyordu. Aslında bu yalnızca bir bellek değil, bir yaşam biçimiydi ve zencilerin kuşaktan kuşağa geçen günlük yaşamlarının bir parçasıydı". Dolayısıyla, Walker da tıpkı çağdaşları gibi, sosyal normları belirleyen üst yapı kurumlarına karşı, ırk kavramı, kimlik ve şiddet olgusunun, politik tözü gereği sanat ile hayat arasında dolaysız bir kurmuştur.

Walker için, 1990'ların başlarında ortaya koyduğu, figüratif resimlerle başlayan sanatsal üslubu, esasen, Amerika'nın 1950 sonrası yavaş yavaş artan muhalif seslerinin, patlama anının yakanlığıdır. O'nun gibi birçok genç sanatçı, bu tarihsel dönemde, daha çok ulusal sorunları tartışmaya açmışlardır. Bunun başında ise toplumun belleğine kazınan, ancak bir türlü uzlaşılabilen ve etkisini günümüze kadar taşıyan "ırk ve kimlik" kavramları gelmektedir. Benhabib, söz konusu kavramları şöyle açıklamaktadır:

Kimlik tek başına benim seçim yapma potansiyelime değil, seçimlerimin edimselliğine (actuality), yani sonlu, somut, cisimleşmiş bir birey olarak benim doğum ve aile koşullarımı, dilsel, kültürel ve toplumsal cinsiyet kimliğimi, hayatımın öyküsünü temsil eden tutunumlu bir anlatı halinde nasıl şekillendirdiğime ve üslup kazandırdığıma gönderme yapar (Benhabib, 1999:220).

Walker, gibi genç sanatçılar, Amerikan toplumunun ikiyüzlü davranışlarına karşı, sanatlarını karşıtlıklar üzerine kuran ve gerçeğin üzerini kapatan popüler yönelimler yerine, sonuçların değil nedenlerin anlaşılması ve sorgulanması gerektiği görüşünde birleşmişlerdir. Bu dönemlerde, Adrian Piper'ın politik portrelerinden oldukça etkilenen sanatçı, Amerikan tarihi üzerine erken yaşlarından itibaren özellikle, "Antebellum" dönemi olarak bilinen, tarihsel

sürece odaklanarak araştırmalarında, her türlü yazınsal ve görsel belgelere ulaşarak, geniş bir arşiv oluşturmuştur (Sterling, 2003). Amerikan tarihinde, “Antebellum” dönemi, mimari alandaki kullanımının dışında, “Amerikan İç Savaşı” öncesini işaret etmektedir, Amerikalı siyahiler açısından bakıldığında bu dönem, köle tarihinin en ağır kayıplarının yaşandığı ve neredeyse siyahileri öldürmenin suç sayılmadığı bir süreçtir.



Görsel 6. Kara Walker, *Masumların Katliamı (Bir Şeyden Suçlu Olabilirler)*, 2016, Tuval üzerine Karışık Teknik, 200,7 × 558,8 cm.

Walker, hem kişisel deneyimleri hem de tarihsel belgelerden oluşturduğu görsel ve yazınsal bellekle, O'nun bir ölçüde, sanatını biçimlediği ve kuramsal alt yapısını oluşturduğu bir hareket ve düşünce alanı yaratmıştır bir bakıma. Schudson (2007:181)'a göre: “Bellek yalnızca bir bilgi kodlama, bilgi depolama ve bilgiyi stratejik biçimde bulup getirme sürecidir ve bu sürecin her aşamasında toplumsal, psikolojik ve tarihi etkiler söz konusudur. Walker, geniş boyutlu yüzeylere çalıştığı resimlerinden biri olan, “Masumların Katliamı- Bir Şeyden Suçlu Olabilirler” (Görsel 5) adlı eseri, kendi çağının ikonografik bir temsili gibidir. Sanatçının yapıtında, dini öğelerin dışında matem, cinsiyetçilik ve şiddet gibi olgular resminin konusunu oluşturmuştur. Walker'ın tarihsel referansları dikkate alarak yapılandığı, söz konusu eserinde ve esasen bu dizi resimlerinin tamamında ironi vardır. Ancak buradaki ironik yaklaşım, resmi biçimleyen düşünceye yönelik değil, geçmişte yaşanan olay ve olguların somutlandığı ve insan imgelemindeki yerini aldığı ilk hareket noktasına ve sonucunadır. Dolayısıyla, Walker'ın resimleri, izleyici ile karşı karşıya geldiği anda, toplumsal belleği oluşturan tarihsel gerçeklikler ile özne olarak insanda yarattığı derin izleri hatırlatan imgeler bütünüdür. Walker, resminde, diğer eserlerinde de olduğu

gibi, büyük boyutlu siyah figürler kompozisyonun genelinde hâkimdir. Söz konusu imgeler, hem birbirleriyle ilişkili hem de ayrı ayrı olarak çoklu resimlerin içi içe geçtiği bir yapılandırma yöntemiyle kotarılmışlardır. Resmin sol alt bölümünde yer alan gemi imgesi, kuşkusuz, kıtanın keşfinden sonraki kolonileşme ile sonrasında yaşanan köle ticareti olgusunu hatırlatmaktadır. Yine resmin sol alt kısmında yer alan figür, öldürdüğü bir insanı uzun sopalı çengeliyle yukarı kaldırmaktadır, benzer şiddet imgeleri resmin orta bölümünde, bu kez Amerikan toprak sahiplerinin klasik giyim tarzındaki bir kadının bir elinde tuttuğu bıçak ile diğer eliyle kestiği siyahı bir bebek bulunmaktadır. Resmin sağ üst bölümünde ise bir cambaza benzeyen, beyaz bir Amerikalı figür, iki elinde birden çubuklarla birlikte tabakları çevirmektedir. Bu figür, güvenilmez ve her türlü inandırıcılıktan uzak, sanatçının, Amerikan politikalarına olan bakış açısını işaret etmektedir bir bakıma. Söz konusu resmin sağ orta bölümünde ise şapkalı bir genç kız, bedeninin ön tarafında büyük bir yumurta tutmaktadır bu durum resmin sol bölümünde kırık bir yumurta olarak verilerek, yok olan bir hayatın karşısında doğurganlığı simgeleyerek hayatın bir şekilde devam ettiğini ve edeceğine olan inancının bir simgesi olarak düşünülebilir. Resmin geneline hâkim olan şiddet olgusu ise Batı sanatının, ikonografik resimlerindeki sahneleme anlayışına benzer bir yapıyla çözümlenmiştir. Resimde, hem insanlığın tarihsel gerçekliği, hem de Hristiyan inancının yerleşik imgelemleri, aynı anda verilerek belli bir diyalektik karşıtlık kurulmuştur. Bu karşıtlık, yalnızca resmin yapılandırılma fikrinde değil, izleyicinin bağlı bulunduğu etnik ve kültürel kimliğinin koşullarına göre değişebilen bir anlamlandırmanın, hareket alanında kurgulanmıştır. Dolayısıyla, resim, izleyici ile bulunduğu anda, onu, kışkırtan imgelerle yüz yüze gelmekte ve ister istemez yapıtın özüne ilişkin anlam aralığında, düşüncelerini yoğunlaştırarak belli bir zihinsel evrende, hareket etmeye zorlamaktadır izleyiciyi.

### **3. Sonuç**

Toplumsal bellek ve kimlik sorunsalı bağlamında, Amerikan figüratif resmini anlamak ve anlamlandırmak için öncelikle, Amerikan tarihinin derinliklerine bakmak gerekmektedir. Sömürgeci bir devlet olarak Amerika'da, 20. yüzyılda yaşanan iki büyük dünya savaşının dışında, tıpkı tarihsel referanslarında da olduğu gibi, Vietnam ve Kore gibi ülkelere götürdüğü savaş ve şiddete karşı, başta kendi halkından gelen tepkilerle şekillenen muhalif bir kültür oluşmuştur. Bu muhalif kültürü oluşturanlar ise; sanatçılar, aydınlar, öğrenciler ve çeşitli sivil aktivist gruplardır.

Ancak, bu durum, yalnızca yaşanan tarihsel dönemin özgün niteliğinden kaynaklanmamaktadır, nitekim Amerikan toplumunu oluşturan, özellikle; Amerikan yerlileri, Afroamerikanlar ve melezler gibi çeşitli etnik kökenler, Amerikan tarihinde kırılmalara sebep olan, ana fay hatları gibidir. Günümüzde bile, Amerikan toplumundaki herhangi bir olay, zamanın silemediği travmaları, toplumsal bellekte halen, canlı olarak tutmaktadır.

20. yüzyılın ikinci yarısında, sosyo-ekonomik koşulların iyileşmesi, eşit vatandaşlık hakları ve büyük Amerikan kentlerindeki nüfus artışları gibi görece olguların getirdiği, belli ölçülerde toplumsal uzlaşısı konusunda, önemli gelişmeler de yaşanmıştır. Ancak, tüm bunların karşısında, hızla gelişen, tüm toplumlarda yaşanan; bireyin giderek yalnızlaşması, feminist hareketler, sosyo-ekonomik eşitsizlikler ve kimlik sorunsalı gibi en temel olgular, yeni dönemin tartışma alanları olarak yerini almışlardır. Toplumsal belleği oluşturan derin izler, yeni zamanın ruhuna kendisini eklemleyerek değişik görünüm ve anlamlarda da olsa, belli bir biçimde varlığını sezdirmektedir. Bu bakış açısıyla, sanat alanına baktığımızda; bireysel sanatçılar, aktivistler ve çeşitli sanatçı toplulukları; resimden, beden sanatına ve enstalasyona değin, sanatın birçok mecrasını hareket alanı olarak kavramışlardır.

Amerikan figüratif resminin önemli ölçüde ivme kazandığı 1960'lı yıllarda, genel eğilim hâlen soyut dışavurumcu, resim anlayışı olmasına karşın, birçok sanatçı, toplumsal belleğin bilinçaltına ittiği, bilimsel bilginin ve demokratik ahlak ilkelerinin geliştiği bir dönemde, günümüzde de yine en temel ayrışma noktalarından biri olarak, güncelliğini koruyan kimlik sorunsalına ilişkin, sanat yaratımlarını, tüm toplumlar nezdinde tartışmaya açmışlardır. Geçtiğimiz yüzyıldan günümüze değin, birçok Amerikan sanatçı, belli bir kuşağın sanat anlayışını ve bakış açısını takip ederek, hem kendi gerçekliklerinin hem de toplumsal gerçekliğin izlerini sürdürmektedirler. Dolayısıyla, tarihsel gerçekler etrafında şekillenen kolektif bellek, sanatın hemen alanında uğraş veren sanatçıların, hem düşünüş hem de yaşayış biçimini belirleyen koşulları da beraberinde var etmiştir. Bu koşullar, sanatçıların içerisinde yaşadıkları ulusun, en temel çelişkilerini oluşturmaktadır. Bu çelişkiler ise sanatçıları, üzerinde düşünmeye sevk eden, nerede konumlanmaları gerektiği konusunda, kendisiyle yer yer çelişen, sanatın, öz ve biçimsel sorunsallarını sorguladıkları bir alana doğru itmiştir. Tüm bu anlayışla, Amerikan figüratif resim sanatı, hem kendi köklerine bağlı hem de güncelle eklenerek, toplumsal bellek ve kimlik

sorunsalları üzerinden, yeni tartışmalara olanak sağlayarak, kendisini biçimlemeye devam etmektedir.

### **Kaynakça**

- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatından Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bauman, Z. (1997). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benhabib, Ş. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey Çağdaş Ahlâk Felsefesine Katkıları*, çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schudson, M. (2007). *Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri*, Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız. (50), s.181.
- Sen, A. (2006). *Kimlik ve Şiddet*, çev. Ahmet Kardam, İstanbul: Türk Henkel Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940' tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, çev. Simber Atay Eskier-Göral Erinc Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Zinn, H. (2000). *Öteki Amerika*, çev. Seyfi Öngider, İstanbul: Aykırı Yayıncılık.
- Zinn, H. (2005). *Amerika Birleşik Devletleri Halklarının Tarihi*, çev. Sevinç Sayan Özer, Ankara: İmge Kitabevi.

### **İnternet Kaynakları**

- Bayram, M. (2019). "San Francisco'da Tarihi Solcu Duvar Resimlerine Karşı Savaş"  
<https://sendika63.org/2019/07/san-franciscoda-tarihi-solcu-duvar-resimlerine-karsi-savas-555384/>, Erişim tarihi: 06.10.2019.
- Ligon, G. (2017). "Sanat ve Kimlik" (Modern Sanat Müzesi (MoMA) / Modern Sanat ve Fikirler),  
<https://www.youtube.com/watch?v=NJXsCWu6F3g>, Erişim tarihi: 14.10.2019.
- Sterling, K. (2003). "Kara Walker Recreates Scenes from Antebellum South through Life Sized Silhouettes", [http://www.columbia.edu/cu/record/archives/vol29/vol29\\_iss3/Pg.3NEW-2903.pdf](http://www.columbia.edu/cu/record/archives/vol29/vol29_iss3/Pg.3NEW-2903.pdf), Erişim tarihi: 22.11.2019.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Arnautoff, V. ,*George Washington'un Hayatı, George Washington Lisesi Duvar Resmi*, 1936, San Francisco. <https://www.kqed.org/arts/13860237/this-is-reparations-s-f-school-board-votes-to-paint-over-controversial-high-school-mural>, Erişim tarihi: 22.09.2019.

Görsel 2. R. Bearden, *Ritüelin Egemenliği: Vaftiz*, 23.2 x 30.5 cm, Mukavva Üzerine Karışık Teknik, 1964. <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/13894168155>, Erişim tarihi: 27.09.2019.

Görsel 3. Ringgold, F., *Bayrak Kanıyor*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1.82 x 2.43 cm, 1967. <https://www.npr.org/2013/07/28/205773230/stories-of-race-in-america-captured-on-quilt-and-canvas>, Erişim tarihi: 11.10.2019.

Görsel 4. Ligon, G., *Kaçaklar*, Her Biri 40.6 x 30.5 cm, 1993. <https://www.artsy.net/artwork/glenn-ligon-runaways-1>, Erişim tarihi: 16.10.2019.

Görsel 5. Ligon, G., *Kaçaklar*, Ayrıntı, 40.6 x 30.5 cm, 1993. <https://www.whitney.org/WatchAndListen/723>, Erişim tarihi: 21.10.2019.

Görsel 6. Walker, K., *Masumların Katliamı (Bir Şeyden Suçlu Olabilirler)*, Tuval üzerine Karışık Teknik, 200,7 x 558,8 cm, 2016. <https://www.mfah.org/art/detail/137056?returnUrl=%2Fart%2Fsearch>, Erişim tarihi: 23.10.2019.

## **ESKİ BİR SOVYET ANIT HEYKELİNİN DÖNÜŞÜMÜ; LENİN DİED HEYKELİ**

### **TRANSFORMATION OF AN OLD SOVIET MONUMENT SCULPTURE; LENIN DIED SCULPTURE**

**Mert Taşkın Demir\***

#### **Öz**

Sovyetler Birliğinin dağılmasının ardından bağımsızlığını ilan eden ülkelerde, eski sistemin propagandalarına dair kamusal alanlara yerleştirilen heykellerin tasfiyesine ya da imhasına dair uygulamalar başlamıştır. Bu anıtlardan bir tanesi Danimarkalı iş adamı ve koleksiyoner Aage Damgaard tarafından Letonya'dan satın alınarak Danimarka'ya getirilmiştir.

Bu çalışma, Otto Kalejs'e ait olan Lenin'e adanmış anıt heykelin, bir nesne olarak el değiştirmesi ve dönüşümü üzerine odaklanmıştır. Eser, Damgaard ailesinin isteğiyle başka bir sanatçı Sven Dalsgaard tarafından farklı bir uygulamaya eklenmiştir. Ortaya çıkan yeni eserin biçimsel ve politik mesajındaki dönüşüm makalenin inceleme konusudur.

Makalede, Sovyet anıtlarındaki iktidarı ve Devrimin mutlakiyetini işaret eden katı biçim diline kontrast olarak Sven'in kullandığı soyut organik biçimler ile yaratılan dengeli ama bir o kadar zit yapının çözümlenmesi ve açığa çıkan yeni iletisinin yorumlanması hedeflenmiştir. Yeni kimliği ile ortaya çıkan Lenin Died heykeline dair eser çözümlenmesi yapılmış ve ikonolojik açıdan yorumlanması yoluyla ele alınmıştır. Bir anıtın iletisinin nasıl tersine çevrildiği ve nasıl sivilleşebildiği görülmüş, anma kavramının kamuyla ilişkisi ortaya konmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Lenin Anıtı, Lenin Died, Otto Kalejs, Sven Dalsgaard, İroni.

#### **Abstract**

In the countries that have declared their independencies after Soviet Union's disintegration, implementations of liquidation and destruction of the sculptures that were located in public spaces for the purpose of old system propaganda has began. One of these monuments was purchased from Latvia and brought to Denmark by a Danish businessman and collector Aage Damgaard.

This work focuses on the transition and the transmission of ownership as an object of the monument that belongs to Otto Kalej and which is dedicated to Lenin. Art work has been adapted to a different implementation by another artist Sven Dalsgaard with the request of Damgaard family. The transmission in the formal and political message in the nascent new art work is the study subject of the article.

In the article, interpretation of the emerging new message and analyzation of the stable but as much opposite formation that is created by abstract organic shapes used by Sven in contrast to the sharp shape that signs the absolutism of the Revolution and power of the Soviet monuments has been targeted. Analyzation of the sculpture relating to the Lenin Died that appears with its new identity has been realized and it has been taken in hand in terms of iconologic Interpretation. The way how the message of a monument has been inverted and how it become civilian has been observed, citation concept relation with the public has been presented.

**Keywords:** Lenin Monument, Lenin Died, Otto Kalejs, Sven Dalsgaard, Irony.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi:14.03.2020 - Kabul tarihi:16.06.2020.*

\*Araş. Gör., Mert Taşkın Demir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, m.taskindemir@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1575-5030>.



## 1. Giriş

Ekim devriminin ardından Lenin, devrimin kalıcılığı adına farklı propaganda yöntemleri uygulamıştır. Öncelikle, devrimin yükselişini ve heyecanını yaymayı amaçlayan propagandist sözlü iletilere ardından ikinci aşamada da kamusal alanlarda sürekli dikteyi sağlayan plastik etkilere başvurmuştur. Rus devriminin mimarı olarak Lenin betimlemelerini kullanılmamıştır. Devrimin coşkusunu okuma yazma oranı çok düşük olan halkı manipüle etme amaçlı propagandalarla tarif ettirmiş ve toplumun gelişimi adına kamusal alanlardaki çarlık heykellerini kaldırarak yerine önemli Rus düşünürlerinin heykellerini tercih etmiştir (Clark, 2017:94-108).

Yeni toplumsal düzenin ilk yıllarında sağlığını kaybeden ve hayal ettiklerini gerçekleştiremeden yönetimden çekilmek zorunda kalan Lenin, başa geçen Stalin tarafından sürekli Devrimin yüzü olarak kullanılmıştır. Tüm süreç boyunca ve günümüzde dahi, Sovyet Devrimi, sistemi diktatörlüğe taşıyan Stalin ile değil, Stalin'in propaganda nesnesi olarak kullandığı Lenin ile anılmıştır. Bu strateji nedeniyle Stalin'in bellekte kalan tüm despotluklarından Lenin sorumlu tutulmuştur. Oysaki Lenin, Devrim propagandasının kendi imgeleri üzerinden gerçekleştirilmesinde hep isteksizdir (Buck-Morss, 2004:84).

1989 yılındaki Sovyetler Birliği'nde yaşanan demokratik değişimlerin hemen ardından bu idealin (Sosyalist Rusya/Bolşevik Devrimi) yaratıcısı olan Lenin'e adanmış olan heykeller, Sovyetler Birliği'ne dâhil edilen ve bağımsızlığını ilan eden ülkelerde yerlerinden sökülerek imha edilmeye başlamıştır. Partizanları ve Sovyet ordusunu anan ve öven anıtlardan farklı olarak kamusal alanlardaki ilk Lenin betimlemelerinin tasfiyesi dikkat çekicidir. O zamana kadar pozitif bir toplumsal çıkar yol olarak kabul gören Leninizm'i dikte eden bu imgelerin göz önünden kaldırılması ile yaşanan acılı sürecin hafızalardan silinmesi hedeflenmiştir. Halk eliyle gerçekleşen devrimin hayalleri (özgürlük, iyi-eşit bir yaşam hakkı) çok geçmeden despotlaşan sistem tarafından halkın elinden alındığından, yaratılan devrim gücünün altında neredeyse ezilen Sovyet toplumunun başlardaki heyecanı ve inancı öfkeyi barındıran bir kitle hissiyatına dönüşmüştür (Goldman, 2008:24-31).

Zamanında heyecan yaratan bir toplumsal sistemi tüm inancı ile kabul eden Sovyet halkının eskiye dair öfkesini heykellerden alıyor olmasını, heykel vandalizmi olarak tarif etmek

mümkün olsa da toplumca yok edilmeye çalışılan Lenin imgesi, Lenin ile anılan devrimin büyük hayal kırıklığını ve ardından gelen zorlu bir sürecin hatıralarını/bilinçaltını kapsar. Lenin betimlemeleri, tüm süreçte o kadar çok kullanılmıştır ki hafızalara kaydedilen komünist sistemin kötü hatıralarının hesabının yine Lenin'den sorulması kabul edilebilir bir tepki olarak açığa çıkmaktadır. Artık bu anıtlar, birer sanat nesnesi olmaktan ziyade, artistik verileri göz ardı edilmiş ve kişiselleşmiş birer uyarıcı konumunda değerlendirilmektedir.

Dönemin anıtları taşıdıkları plastik değerler dikkate alınmadan, önce hurdalıklara ya da depolara kaldırılmış ardından tekrar kullanılmak üzere ergitilerek bronz kullanılmış ve sonsuza kadar kaybolmuştur. Görsel propaganda amacı ile neredeyse her şehirde, her kasabada, her kurumda mevcut olan Lenin resimleri ve heykelleri tasfiye edilirken eserlerin bir kısmı da özel koleksiyonerler, galeriler ve bazı belediyeler tarafından koruma altına alınarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. 1990 yılında Letonya Jelgava'da bulunduğu meydana sökülerek depoya kaldırılan Lenin anıtlarından bir tanesi de Otto Kalejs'in heykelidir.

Bu çalışmada, Otto Kalejs'e ait olan Lenin'e adanmış anıt heykelin, Sovyetler birliğinin dağılmasının ardından bir nesne olarak el değiştirmesi ve ardından sanatçı Sven Dalsgaard tarafından bir başka uygulamanın parçası olarak kullanımı incelenmiştir.

Sovyetler birliğinin kurucusu Lenin'e atfedilmiş anıtların, sistemin yıkılışının ardından karşılaştıkları muameleye örnek olarak "Lenin Died" isimli heykel irdelenmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan eser, ilk olmasa da heykel yapıtlarına dair gerçekleştirilen saldırılardan ya da imhalden farklı olarak yeniden ortaya konuluşundaki müdahale hassasiyeti bakımından dikkat çekicidir ve bu nedenle örnek olarak tercih edilmiştir. Eser, kamusal alan ve kamusal alanın aidiyetinin dönüşümü ile iyi bir örnek niteliği taşımaktadır. Yaratılmış Lenin imgesinin, bahsi geçen anıttaki dönüştürülüş yöntemi, anıtın artık neyi ifade ettiği ve nasıl bir sonuca ulaşıldığı incelenmiştir. Veri toplama aracı olarak; sanat eseri inceleme, literatür tarama yöntemlerinin kullanıldığı bu çalışmada eskiyi anlatan ve hatırlattıklarından dolayı rahatsızlık hissettiren bir yapıtın, yeni bir söylemle üstelik politik diktesinin de yeniden tarif edilebilmesi vurgulanmıştır.

Uygulamaya dair çözümleme, kompozisyon, heykelin konumlandırılması ve ikonolojik yorumlama kapsamında ayrı ayrı değerlendirilerek gerçekleştirilmiştir. Esere dair yapılan

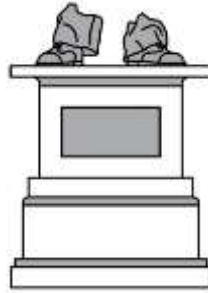
çözümlemeler sayesinde iki farklı tavırda/amaçta olan sanatçının yarattığı plastiğin yeni bir anlam ve algı ile varlık buluşu incelenmiş, elde edilen bulgulara da sonuç kısmında yer verilmiştir.

Yapılan literatür taraması esnasında söz konusu heykelin bu çalışmada geliştirilen bakış açısıyla daha önce irdelenmediği sonucuna varılmıştır. Bu sebepten, üzerinde çalışılan konu özgünlük taşımaktadır.

## **2. Sovyetlerin Dağılmasının Ardından Lenin Anıtlarına Müdahaleler**

Doğu bloğu ülkelerinde, demokratik değişimlerle birlikte açığa çıkan Sovyet sembollerine karşı mücadele hareketi ile başlayan heykel imhasının yanında, heykellere mevcut yerlerinde müdahaleler veya ironik mekân değişiklikleri ilk değildir. İster sanatsal olsun ister öfkeli bir imha olsun, 1990 yılından sonra Lenin betimlemeleri üzerinde yapılan değişikliklerle yeni toplumsal sistemin dönüştüğünün vurgulanması hedeflenmiştir. Eski sisteme karşı en büyük tepkisel hareketlerin Ukrayna'dan açığa çıktığı söylenebilir. Gerek halk gerek hükümet cephesinde karşı faaliyetler gözlemlenmiştir. Müdahaleler, genellikle yüzeysel (boyama vs.) ya da tüm kütlelin/biçiminin kontrolsüzce parçalanışı ile sınırlı kalmıştır.

Sosyalizme dair belleğin silinmesine yönelik müdahaleler Ukrayna hükümetinin, 2015 yılında yürürlüğe koyduğu “de-communization” yasaları ile anıt tasfiyesini resmi hale getirmiştir. Bu kararların bir sonucu olarak Hanna Bondar eserlerin tasfiyesi için Ukrayna Cumhurbaşkanı tarafından görevlendirilmiştir. Hanna Bondar’a göre kamusal alanlar tarihi kişilikleri sergileyen mekânlar değildir. O’na göre kamusal alanlar yaşayan insanlara hizmet etmesi gereken mekânlardır. Bahsi geçen kanun çerçevesindeki ilk projesi Kiev'deki Bessarabska Meydanı'nın tekrardan düzenlenmesi olmuştur. Daha evvel büyük bir Lenin heykelinin yer aldığı meydanın sivilleştirilmesi amacı ile tasarım yarışması düzenlemiştir. En sevdiği fikirlerden biri (Görsel 1), kaidenin boş bırakılması ve bir merdiven eklenmesidir. “Tırmanmak, etrafa bakmak ve bir anıt gibi hissetmek isteyen herkes için...” (Wollan, 2017:32).



**Görsel 1.** Kiev'deki Bessarabska Meydanı'ndaki Lenin Anıtının Yerine Önerilen Proje.

Çalışmanın temelini oluşturan Lenin Died heykeli yukarıda bahsi geçen sıradan vandallık hareketlerinden veya yüzeysel artistik müdahalelerden farklı olarak biçimsel bir bozulma-eksiltme gerçekleşmeksizin yeniden üretimle tekrar varlık bulmuştur. Diğer girişimler ya eski etkisini azaltmaya yetemeyen zayıf kitsch müdahaleler boyutunda kalmış ya da mekân değişimleri yapılmış olsa da kamusal bir süreklilik arz eden tarife ulaşamamıştır (Görsel 2,3,4,5,6,7,8).



**Görsel 2.** Yuri Gerasimov, *Lenin*, 1990, Bronz, Red Square Apartmanı çatısı, Amerika.



**Görsel 3.** Hurdalığa terk edilmiş ve Boya ile Müdahale edilmiş Lenin Heykeli, Ukrayna.

**Görsel 4.** Ukrayna'nın Ulusal Renklerine Boyanmış Lenin Anıtı, Kaidede Ukrayna'ya Zafer-Kahramanlara Zafer Sloganı eklenmiş, Ukrayna.

**Görsel 5.** Lenin Anıtı'nın Kaidesinde yer alan ve boya ile müdahale edilmiş Sovyet Askerleri Rölyefi.



**Görsel 6.** Boya ile müdahale edilmiş ve plastik eklentiler yapılmış Lenin Anıtı, Ukrayna.

**Görsel 7.** Ukrayna'nın ulusal renklerine boyanmış ve parçalanmış Lenin Anıtı, Ukrayna.

**Görsel 8.** Krakov, Polonya Grolsch Artboom Festivali'nde idrar yapan Lenin heykeli.

### 3. Riga Lenin Anıtı'nın Danimarka'ya Gelişi

Stalin, Lenin imgesini ölümünün ardından propagandalarında sıkça kullanmış, şehrin bazı caddelerine onun adını vermiş, neredeyse tüm köy, kasaba meydanlarına ve tüm resmî kurumlara Lenin Anıtları yerleştirmiştir (Thompson ve Gershkovich 1987:51-64). Bahsi geçen heykeller zamanla, Lenin'in organize ettiği yeni toplum oluşturma çabalarındaki sade samimiyetin aksine devasa, yaratılan toplumu aşağıda bırakıp onlara tepeden bakan ve şahsı yüceltmeyi abartı derecesinde vurgulayan anıtlara dönüşmüştür. İstisnasız tüm caddelerde, sokaklarda, okullarda, meydanlarda, parklarda ve resmi binalarda Lenin anıtları dikilmiştir. Okullarda da Lenin imgesi her şekilde eğitimin temel unsuru olarak yeni toplumun en küçük bireylerine dikte edilmiştir (Kelly, 2004:102-122).

Bu anıtlardan bir tanesi Otto Kalêjs'in (1920-1977) eseridir (Görsel 9). Anıt ilk olarak 1974 yılında Letonya'da Jelgava/Riga'ya yerleştirilmiştir. Sovyetler birliğinin dağılması ile birlikte 1990 yılında Lenin'e adanan heykel, yerel yönetim tarafından bulunduğu meydandan sökülerek depoya kaldırılmıştır.



**Görsel 9.** Otto Kalējs (1920-1977), *Lenin Anıtı*, 1974, 10m, Bronz, Letonya Jelgava/ Riga.

Danimarkalı iş adamı, Aage Damgaard Berlin Duvarının yıkılmasını ve hemen ardından Doğu Avrupa'da ki Sovyet anıtlarının yıkıldığını televizyonda izlerken kaldırılmış olan Lenin heykelini görmüş ve koleksiyonunda yer almasının enteresan olacağı kararına varmıştır (Aaes, 2000:1).

Anıtın yalnızca politik bir unsur olmadığı, sanat eseri de olduğu fikrinde olan Aage Damgaard'ın isteği ile oğulları Lars Damgaard ve Søren Damgaard'ın çabaları sayesinde, 1994 yılında babalarının ölümünden üç yıl sonra satın alınarak Danimarka'ya getirilebilmiştir. Aile, Aage Damgaard'ın hayatta olmayışından da kaynaklı, vasiyet niteliği taşıyan heykelin getirildiği ilk birkaç yıl boyunca nasıl ve nerede sergileyeceklerine dair bir fikir geliştirememiştir. Tivoli Parkı çevresinde yer alan restoranlarında konumlandırma planı yapılmış fakat ne şekilde olacağı konusunda başarılı olamamışlardır (Gaidamoviča, 2014:1).

Heykelin üzerinde proje üretmesi için aileye yakınlığı ile tanınan Danimarkalı ressam, heykeltıraş ve Dadaist şair Sven Dalsgaard (1914-1999) görevlendirilmiştir. Satın alınan heykel ilk önce Aage Damgaard'a ait tekstil fabrikasına getirilmiştir. 10 metre yüksekliğinde ve 8 ton ağırlığındaki heykel daha sonra Sven Dalsgaard'a verilen yetki ile yeniden düzenlenmiştir. Sanatçının tasarladığı yeni form/kaide üzerine, Herning şehri Lund kasabasındaki çiftlik bahçesine yerleştirilmiştir. Heykelin orijinalliğine hiçbir müdahale yapılmamış, söküldüğü hali ile Sven'in tasarladığı çatalı andıran dört metre yüksekliğinde iki çelik formun üzerinde yatay yerleştirilmiştir (Görsel 10,11,12).

Sanatçı, heykeli bir kompozisyonun malzemesi/parçası olarak ele almış ve sonuca

vardırmıştır. Lenin'e adanmış olan anıtın dönüştürülmüş haline de "Lenin er dod" (Lenin Died) ismini vermiştir (Zakharov, 2018:1).

Sven' in heykel teşhirini kurgularken ki tavrı incelendiğinde, sipariş edilmiş olmasına rağmen kendi üretim dili ve açığa çıkan çalışmadaki genel etkiye olan hâkimiyeti dikkat çekicidir. Sanatçının karşılaşılabileceği işveren taleplerinin karşısındaki artistik tercih bakımından sınırlılık olasılığından uzak özgür/özgün bir ifade tarzı gözlenmektedir. Abne Samlinger, Dalsgaard'ın çalışmayla ilgili tavrını "Dalsgaard, kendi hayatını sanatsal sürecin temeli olarak kullanmış, tüm üretimini samimiyet ve soyutlama arasında bir kutuplaşma olarak görmüştür. Sübjektif ve evrensel insan, yakın ve mesafeli bakış, gerçek ve hayali arasındaki çift bakış ile- diyalektik, aktif bir sanatçı olarak altmış yıl boyunca tüm malzemelerle ifade biçimleri gerçekleştirmiştir" şeklinde açıklamaktadır (Samlinger,2014).



**Görsel 10.** Sven Dalsgaard, *Lenin Died (Lenin Er Dod)*, 2000, Bronz-paslanmaz çelik, 10x4 m, A Hereford Beefstouw, Danimarka.



**Görsel 11.** *Lenin Died (Lenin Er Dod)*, Farklı Açılardan Görüntü.

**Görsel 12.** *Lenin Died (Lenin Er Dod)*, Farklı Açılardan Görüntü.

#### 4. Anıtın Yeni Kompozisyonu ve Politik Diktesinin Dönüşümü

Lenin Died heykeli, yeni kurgusunda bütüncül biçimde dönüştürülmüş bir artistik yalınlığa ve olgunluğa sahiptir. Kompoze edilirken kullanılan ve anıtın üzerinde durduğu kaide görevi de gören iki formun plastik etkisi, bilinçli bir şekilde figüratif heykelde kullanılan form etkisinin önüne geçmeyecek şekilde kurgulanmıştır. İki ayrı sanatçının iki ayrı plastik tavrının aynı işte buluşması büyük bir ustalıkla dengelenmiştir. Büyük dönüşüm çok küçük hareketlerle gerçekleştirilmiştir. Heykelin yapılışında öncelikle amaçlanan artistik tavrıdan daha önemli görülen işlevsel dikte görevi, farklı bir boyuta taşındığı gibi bir de artistik yeni bir bütüne dönüştürülmüştür. Anıtın (monument) yeni kompozisyonu ile tam tersine çevrilmiş olan politik iletisindeki yeni dil postmodern bir tarifi işaret etmektedir.

Postmodernizm bildik imgeleri yeniden birleştirmek, ödünç alıp kendine uyarlamak ve yeniden ortaya koymak suretiyle o işaret sistemlerinin kışkırtıcı, genellikle eleştirel bakışı sergiler... Temellük (kendine mal etme) bildik imgelerin özgün anlamlarını değiştirmek veya altüst etmek üzere onları yeni bir bağlamda tekrar ortaya koyma yöntemidir (Fortenberry, 2015:28).

Lenin Died, kitsch bir etkiden uzak yeni tarifıyla eskiyi tartışarak cevap veren yeni bir anıt olarak değerlendirilebilir. Artık bir sistemi, politik görüşü veya bir lideri anlatmayan yalnızca hikâyesini tarihten alan artistik amacı daha ön planda bir esere dönüşmüştür.

Anıt heykeller, sistemin diktesini sürekli kılması amacına vekâlet eden nesnelere. Lenin anıtı bir iktidarın söylediklerini meydanlarda tekrarlarlarken şimdi başka bir yerde yeni bir kurgu ile başka bir fikri hatta eskiye muhalif olarak dikte etmeye devam etmektedir. Anıt heykelin değişmez vazifesini ya da kaderi olan anma/övme/dikte etme görevini her ne olursa olsun kılık değiştirerek sürdürmektedir. Heykel (Lenin Died) artık ezici dikey yüksekliği ile sert ve ezici anıtsal etkisini yitirmiş, yatay kullanımı ile de bir hikâyenin anısına adanan heykele dönüştürülmüştür. Günümüz kamusal alan heykellerinde kullanılan insana yakın, sosyal yaşam sürecinde varlığının nedeni olan izleyicisinin ebatlarına uygun olarak tasarlandığından sakin bir etkiye kavuşturularak sivilleşmiştir. Daha önceki resmi aidiyetinden farklı olarak özel bir mülkiyete dönüşmesi ve ardından açık alanda arz edilmesi ile asıl şimdi kamuya mal olmuştur. Geçmişini unutmaması gerekenin de zaten kamunun olması gerektiği düşünüldüğünde, bir anıyı canlı tutan heykele evrilmesi ile sonuca ulaşmış ve bu yolla da başarılı bir şekilde yerel kimliğinden kurtularak



evrenselleşmiştir. Lenin'e adanmış bir Sovyet anıtından kopmuş Danimarka'da konumlandırılmış sanat eseri niteliği ile varlık gösteren ve bir heykele dönüşmüştür. Artık iktidarın propagandası için kullanılarak kamusallaşan anıt, sistemin düşüşü veya bağlamından koparılışı ile gerçek anlamda kamuya arz edilmiş ve tüm insanlığa dair evrensel bir ifade kazanmıştır.

Lenin anıtının farklı bir üretimin parçası amaçlı kullanımı, heykelin enstalasyonda kullanılan hazır nesne olarak adlandırılması şeklinde de düşünülebilir. Bahsi geçen heykel figüratif üslubuna rağmen, yeni tarifi ile soyut bir kompozisyonun figüratif bir modülü halinde varlık bulması yeni artistik sorgulamalar yaratmaktadır. Heykelin 1980 sonrasına tekabül eden postmodern tavırla dekoratif bir nesnenin ötesine geçmesi ve bir anıtın nesnel vazifesinden öte sosyal içeriğinin tartışıldığı bir buluşma şeklinde tarif edilebilir.

Yeni heykelin bütünü artık ne figüratif ne de soyuttur. Lenin Died, Sven Dalsgaard'ın kendi plastik diliyle, bulunan bir hazır nesnenin yeni düzenlemesiyle yapılan bir önermedir. Her şekilde heykelin genelinde bir düalite söz konusudur. İki sanatçının katkısıyla bugün buradadır, dünü anlatır ve yarına dair de söyleyecekleri vardır.

Hazır nesne kullanımında sıradan günlük yaşam nesnelerinin kimlikleri, dönüştürülmek adına silinmeye çalışılır ya da sonuçta amacının dışına çıkan nesne yeni bir şey haline gelir. Anıttaki Lenin imgesinin değişmemiş (tahrip/tahrifata uğramamış) olması ile anıtsallık özelliğinin devam ettiği söylenebilir fakat kompoze edilerek gerçekleştirilen dönüştürme işlemi ile tersten bir dikte yaratılmış olması düşünüldüğünde metamorfoz (başkalaşma) başarılı olmuştur.

Yeni heykelde, yaşayarı temsil eden dik duruş artık ölümü ve bitmişliği temsil eden yatar pozisyonla dönüştürülmüştür. Eski Lenin anıtının nesne olarak kimliği silinmemiş dönüşüm iki farklı plastik tavrın dengede tutulması ile nötrleştirilmiştir. Bu tavır, tarifte bulunmaya çalışacak olan alımlayan özneyi iki farklı üsluba karşı tarafsız kılmakta ve açığa çıkan ikili kompozisyonu aslında bütün algılaması gerekliliğine ikna etmektedir. Ayrı ayrı sergilendiğinde dahi tek başlarına farklı şeyler tarif eden (farklı plastik olgunluğa sahip) iki heykelin amalgam hali sayesinde, anıtın eski eziciliğinin tersine bütünde yeni ve farklı bir eklektik ifadeye ulaşılmıştır.

Otto Kalejs'e ait Lenin Heykeli, inşa edildiği dönemin özelliklerini taşımaktadır. Neredeyse geometrik bir çözümleme ile sert ve ezici formların hâkim olduğu, iktidarın ve diktelerinin

mutlakiyetini vurgulayan bir form etkisi gözlemlenmektedir. Üretildiği yıllarda Rusya'nın genelinde görülen sanat ortamının (soyut sanatın tartışıldığı) geride bıraktığı bir plastik dile sahip olan figüratif propaganda heykellerinin neredeyse tamamında aynı keskin hatlar izlenmektedir. Buna karşın Sven Dalsgaard'a ait kaide vazifesi de gören diğer heykelde (plastik kısımda), üstteki figüre uygun dekupe edilmiş yumuşak soyut formlar mevcuttur. Üstündeki figür olmadan düşünüldüğünde Sven'e ait kısım suskun, alttaki kısım olmadan Lenin Anıtı ise kimliği gereği çok mesaj ileten ezici bir etkiye sahiptir. Dengeyi sağlayan unsur Sven'e ait kısmın organik yalınlığı ve biçimle bir şeyi iletmeyişidir ya da ileti derdinin olmayışdır. Bahsi geçen çelik formlar üzerine Lenin heykeli konulduğunda, bakışın/cephenin gökyüzüne yöneltişi ile kendiliğinden açığa çıkan bir dikteye hizmet eden yeni bütünün bir parçası haline gelmiştir.

“Lenin Lived, Lenin Lives, Lenin Will Always Live” (Varoli, 1997) söylemleri ile var edilmiş olan Leninizm'i öven anıtlardan birisi olan bu heykele, Sven Dalsgaard tarafından Lenin Died adının konulması dikkat çekicidir. Anıtın bir hazır nesne olarak kullanıldığı düzenlemenin etrafındaki modüler parçalar Lenin'i ayakta tutan Sven'e ait metal parçaların devamı niteliğindedir (Görsel13). Bütün alandaki (sergilendiği mekân) kompozisyon satranç tahtasını andıran iki piyon ve devrilmiş/ mat olmuş bir erki temsil eder. Heykelin yatırılması, önceki anıt kimliğini işlevsiz kılmıştır ve gökyüzüne dikey yükselişi ile hâkimiyet kurduğu ezici algısal gücünü artık yitirmiştir.

“Lenin daima havada yatmak zorunda, onların istediği gibi uzanıyor. Tüm dünyadaki gelişmeler adına sonunda iflas eden güçlü bir insanın sembolü olarak önemli bir biçim... Birisi bana, şimdi orada onun yatarken demokrasinin nasıl işlediğini seyrettiğini söyledi”...diyor Bitten Damgaard (Aaes,2000:1).



**Görsel 13.** *Lenin Died* Heykeli'nin Konumlandırıldığı Alan.

Lenin'in yeni pozu artık yeryüzüne dair bir yönü vektörel olarak tarif etmemektedir. Anıt heykelde etkiyi yükselten bir unsur olarak kullanılan bakışın ve bedensel yönelişin, ideolojinin bir zamanlar hâkim olduğu nesnel yeryüzünden boşluğa, sonsuzluğa yani gökyüzüne yöneltilmesi ile de muhafazakâr/ikonolojik bir okumayla tanrı ile hesaplaşması gerekliliği olarak yorumlanabilir.

Sanatçının, anıtın dönemindeki plastik dile karşı kendi kurgusunda modern biçimler kullanışı, iki parça arasında eklettik bir farklılığı açığa çıkarırken eski bir sisteme vekâlet eden eski biçim dilini sanatçının modern formları ayakta tutmaktadır. Lenin, artık hatırlanması gerekli olsa bile bunu dikte edecek olan heykeli, ironik olarak mevcut kendi kaidesi ile birlikte modernizmin kucağında Sven'in mozoleyi andıran soyut formları üzerinde varlığını sürdürmektedir. Heykelin bütününde nostaljik bir yenilik söz konusudur. Bahsi geçen nostalji,

ille de reel sosyalizme yahut Stalinizmin enkaz olmuş diğer biçimlerine duyulan nostalji demek değildir. Kaybedilen nesne bir rejim ya da ideolojidense, bütün kırılğanlığına, istikrarsızlığına ve geçiciliğine rağmen hatırlanmaya değer tarihsel bir deneyim mahiyetindeki bir özgürleşme mücadelesi de olabilir. Bu açıdan, geçmiş ihtimallerin anısı ve farkındalığı demektir melankoli; devrimin neticelerine değil, özgürlükçü vaatlerine duyulan sadakattir. Bu durumda melankoli, Slavoj Zizek'in konuya ilişkin dediği gibi, bir kayıptan ziyade, eksiklik ile özdeşleşmedir. Komünizmde gerçekleştiği haliyle değil (devlet sosyalizmi), hayal edildiği ve beklenildiği haliyle özdeşleşmedir. Bu tür bir sadakat, geçmişî işlemeye yönelik her türlü çabanın özüdür (Traverso, 2018:89).

Heykelin yol kenarında yerleştirilmesiyle, bölgenin tarımsal üretim merkezi olması gerçeği ile de gelip geçen çiftçilere dekoratif ve fetişleştirilmiş tarihsel bir anı nesnesi gibi teşhir edilmiştir. Artık kendi gölgesi üzerinde yatan ve yalnızca boşluğa hâkim bir pozisyonda teşhire sunulmuştur. Ayakta kurgulanmış olan figüratif heykelin yatay bir şekilde kompoze edilmesi ile algısı alt üst olan izleyenin üzerinde çok etkisi yaratmaktadır. Bu etki, anıtların ortak kaderi olan ve gelip geçerken alışıldığından/sıradanlaştığından dolayı açığa çıkan psikolojik körlükten kurtarıp süjeyi mevzu üzerinde düşünmeye davet etmektedir, hatta alıkoymaktadır. Yol kenarında yerleştirilmiş olan heykelin önünden geçilirken tecrübe edilen süreç ile şu an etkisini yitirmiş olan sistemin bellekte kalan kötü anıların geride bırakılarak silinmesi fikrini uyandırmak da alegorik bir hedeftir.

Lenin anıtının Letonya'daki meydandan kaldırıldıktan sonra Aage Damgaard'ın çocukları

tarafından Danimarka ya getirilmesi ve 1995 yılında bahçeye konulması, kendiliğinden açığa çıkmış (bir anıt kimliğinin geçersiz kılınması) ironik bir durumdur. Daha sonrasında Sven Dalsgaard tarafından yeniden kompoze edilişi ve çiftliğin yol cephesinde sergilenişi ise bilinçli bir kurgu söz konusu olduğundan yarattığı alt okumalar sebebiyle sarkastik bir tavidir.

Yaratılmış ironi, belirli bir fikri veya hissi dil ile ifade etmek yerine, Lenin'i bağlamından kopararak dekoratifleştirmiş, yine artistik bir kod ile uluslararası bir ifade açığa çıkarılmıştır. Şehirde geleneksel olarak düzenlenen festivallerde (Smukfest) teşhir amaçlı geçici olarak taşınmasıyla hem yeni dikte edilmiş hali hem de dekoratif nesnelliği vurgulanmaktadır (Soren, 2017). Dekoratif olan, bir şeye hizmet eder ve kaldırıldığında ya da yeri değiştirildiğinde enflasyonik kimliğini de tekrar varlık bulmak üzere yeni yerine taşımaktadır (Görsel 14,15).



**Görsel 14.** Smukfest Festival Alanına 'Aşk' kampına taşınan *Lenin Died Heykeli*.

**Görsel 15.** Smukfest Festival Alanı'nda *Lenin Died Heykeli*, 2017.

Sırtüstü yatan heykelin bu okumasının yanında, Lenin heykelinin yeni pozisyonu ile Kızıl Meydan'daki Lenin'in mozolesi ikonolojik açıdan benzerlik göstermektedir. Sven Dalsgaard'ın kompoze edişiyle tekrar kamusal alanda boy gösteren heykeldeki yatay Lenin; devrilmeyi, ölümü, sonsuz uykuyu ve bir sonu anlatır. Kızıl meydandaki mumyalanmış bedeni ile benzer şekilde levhalar üzerinde sırt üstü yatırılmış Lenin temsili arasında algısal bir bağ kurulabilir.



**Görsel 16.** Kızıl Meydan'da yer alan *Lenin Mozolesi*, Moskova-Rusya.



**Görsel 17.** Andrea Mantegna (1431-1506), *Ölü İsa'ya Ağıt (Lamentation Over The Dead Christ)*,1480, Tuval üzerine tempera, Pinacoteca di Brera, Milan.

**Görsel 18.** *Lenin Mozolesi (Detay)*.

Stalin sayesinde yaratılmış olan neredeyse Mesih haline dönüştürülmüş Lenin imgesi ister Kızıl Meydan'daki mozolede ister Danimarka'nın Lund Kasabası'ndaki çiftlik bahçesinde yer alan heykelin kompozisyonunda olsun, çarmıhtan indirilmiş İsa imgesiyle de örtüşmektedir (Görsel16,17,18). Hristiyan inancındaki İsa'nın bedeninin çürümediği gibi Stalin'e göre ne bronz ne de komünist beden çürümeyecektir.

"24 Ocak 1924 tarihinde Stalin İkinci Sovyetler Kongresinde bir yas konuşması yaparak Lenin'in mirasını gerçekleştirme ve proletarya diktatörlüğünü sağlamlaştırma sözü verdi. Sözlerine şöyle başladı: Biz komünistler özel kumaşı olan insanlarız. Bizler özel malzmeden yapılmışız. Komünist beden çürümez" (Buck-Morss, 2004:85).

Kızıl Meydan'daki amaç ile Lund kasabasındaki amaç Lenin'in unutulmaması adına benzerlik taşısa da diktelerdeki hedeflenenler farklıdır. Stalin'in Lenin'i ölümsüz kılma çabasının tam tersini vurgulayan bir ifade yaratılmıştır. Şu an dikte edilen Lenin'in ve ideallerinin ölümü hatta bu ölümü de içine alan komünizmin başından günümüze serüveni yani ölümünden sonrasidir. "geçmişle ilgili bilgi edinme girişimi aynı zamanda ölü'nün dünyasına yolculuktur" (Kerrigan, 2018:7).

Heykel artık Sovyet iktidarının kaybetme korkusundan kaynaklı kaygılarının sona ermesi gerektiğini ima etmektedir. "Lenin Died" da kullanılan Lenin de komünizm ideali de ölmüştür ve ölüler kaygılanamaz.

"Pruşevski! Bilim cesedi çürüyen insanları diriltmeye muktedir mi? "Hayır" dedi Pruşevski. Zaçev gözlerini açmadan "Yalan Söylüyorsun" diye suçladı onu. Marksizm her şeyi yapabilir. O zaman nasıl oluyor da Lenin Moskova'da bozulmadan yatabiliyor? Bilimi bekliyor-diriltilmek istiyor."(Buck-Morss, 2004:91).

## 5. Sonuç

Erki dikte eden anıt heykeller boyutları ile ezici ve kodlarla donatıldıklarından hikâyecidir. Tarihsel bir anıya adanan heykeller ya da farklı uygulamalar ise üzerinde durulan meselenin hafızalarda sürekliliği hedefleyen uygulamalardır ve genellikle alımlayanın hikâyeyi anlaması adına bir plaket (kitabe) barındırır. Anıtsal heykellerden farklı, bu küçük boyutlu bir kitabe olabileceği gibi kitabesi olan temsili bir form veya mimari bir unsur da olabilir. Kamuya ait olan anıların canlı kalmasını sağlar. Otto Kalejs'in Lenin anıtı ile Sven Dalsgaard'ın Lenin Died heykeli, Türkçenin "monument" ve "memorial" kavramlarını açıklamaktaki yetersizliğine cevap veren ve alan terminolojisinin gelişimi adına örnek teşkil edebilecek bir çalışmadır.

Lenin Died, günümüzde hala günceliğini korumakta olan kamusal tartışmalarına da farklı cevap verir nitelikte bir uygulamaya dönüşmüştür. Bahsi geçen tartışmaların alandaki yansıması olan kamusal heykellerin resmî kurumları temsilinin dışında sivil bir kimlik ile de halka açık alanlarda var olabileceğini vurgulayan uygulamalardan biridir. Üstelik bu örnekte bir iktidar temsili sivil bir girişim için malzeme olarak kullanılmıştır.

Bu heykel Lenin'in yanı sıra komünizm kalıntılarının da yeniden kurgulanmasıdır. Yapılan müdahalede biçim bozma yerine konvansiyonel anıt tarifinin ötesine geçilmiştir ve yoğun bir ironi tercih edilmiştir. Geçmişte komünizmin ve onu yücelterek yaygınlaşmasını/kalıcılığını hedefleyen sembollerinin açığa çıkardığı belleği tersine dönüştürmek amaçlı Lenin heykeli dekoratif bir unsur olarak sunulmuş, yeniden yorumlanmıştır. Bir sanatçının formunun, başka bir sanatçının formunu, yeninin eskiyi, başlayanın bitmiş, bugünün dünü ayakta tutan çatal biçimler "montür" görevi gören yeni bir teşhir nesnesi olarak tasarlanmıştır. Her devirde Leninlerin olabileceğine dair alt okumalar içeren yeni düzenleme, postmodern bir tavırla tekrarların daimiliğini işaret eden bir derse/sonuca dair salık vermektedir. Yeni yaratılan biçimde tekrar açığa çıkan farklı anıtsallığının altında yatan yeni dikte bu şekilde yorumlanabilir.

Heykelin yeni oluşumun bir parçası olarak tekrardan kurgulanmış yeni politik söylemi ise Lenin'in başlangıçta kullandığı ajitatif propagandanın yani hayatın tiyatrolaştırılması ile de bütünlük kazanmıştır. Eski bir hayatın, idealin ve erkin bugün canlandırılmasında dekor olarak kullanılmıştır. Bir heykelin hikâyeden uzak durarak yalnızca kurgu (biçimsel) ile söylem

yaratmasına, ironi ve sarkazm kavramlarının plastik sanatlardaki tarifini karşılması adına iyi bir örnektir.

Lenin anıtının geçmişteki yeni toplum düzenine dair olan politik ileti görevi sona ermiştir. Heykelin başka bir sanatçı tarafından dengeli bir müdahale ile eski kimliğine zarar verilmeden konservasyonu sağlanarak yorumlanmıştır. Bu yorumlayış tarihsel ve plastik tavır bakımından da bir eski-yeni hesaplaşması yaratmıştır. Tarihe bağımlı üst kısmı figüratif ve ona destek alt kısım ise güncele aittir. Yeni kurgulama sürecinde yapılan müdahalelerde, o dönem dağılan eski Sovyet ülkelerindeki tavidan farklı olarak hakaret içermeyen ve aşğılamaya müsaade etmeyen bir tavır gözlemlenmektedir.

Lenin de O'nun ideal toplum düzeni de ölmüştür. Fakat iletinin devam etmesini sağlayan fiziksel varlığı korunduğundan sonsuzluğa erişen Lenin imgesi, "Lenin Died" heykelinde farklı söyleme dönüştürülürken geçmişi hayatta/akılda tutmayı da başarmaktadır.

Kendi zamanı içinde Lenin heykeli minnettarlık, teşekkür ve bunun sonsuzlukla ödüllendirilmesini imlemiştir. Oysa bugün Lenin Died heykeli o anlamın dışına taşmıştır. Postmodern dünyanın, tarih olgusuna, nostalji yoluyla saldırmanın somut göstergesidir. Lenin artık yatay/devrik pozisyonudadır ve sanatçı tarihle seviyeli bir üslupla dalga geçmiştir.

### **Kaynakça**

- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Âlemi ve Felaket*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s:94-108.
- Fortenberry, D. (2015). *Art in Time/A World History of Arts and Movements*, London: Phaidon Press Limited.
- Goldman, E. (2008). *Rus Devriminin Çöküş Nedenleri*, çev. Yakup Coşar, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Kelly, C. (2004). "The Leader Cult in Communist Dictatorships". *The Functions of the Leader Cult: Grandpa Lenin and Uncle Stalin: Soviet Leader Cult for Little Children*, ed. Balázs AporJan C. BehrendsPolly JonesE. A. Rees, London: Palgrave Macmillan, s.102-122.
- Kerrigan, M. (2018). *Ölümün Tarihi*, çev. Sibel Erduman, İstanbul Paris Yayınları.
- Thompsen, O. H. , Gershkovich, A. (1987). "Russia's Official Religion", *Profesors World Peace Academy, International Journal on World Peace, Vol. IV, Oct-Dec1987, 4, s.51-64.*

Traverso, E. (2018). *Solun Melankolisi*, çev. Elif Ersavcı, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

### İnternet Kaynakları

Aaes, J. (2000). "Lenins Midtjyske Lit De Parade" *Jyllands- Posten Indland*, 24 Mart, s.1. <https://jyllands-posten.dk/indland/ECE3284106/Lenins-midtjyske-lit-de-parade/>, Erişim tarihi:12.11.2018.

Gaidamoviča, R. (2014). "Muzejnieki Dānijā «satiek» Jelgavas Ļeņinu" *Jelgavas Vestnesis*, 03 Temmuz, s.1. <http://www.jelgavasvestnesis.lv/kultura/muzejnieki-danija-satiek-jelgavas-leninu>, Erişim tarihi: 13.12.2018.

Lilmoes, S. P. (2017), TV2 Østjylland, "Smukfest Rejser Ttatie af Diktator Ved Motorvej". <https://www.tv2ostjylland.dk/artikel/smukfest-rejser-statue-af-diktator-ved-motorvej>, Erişim tarihi: 22.09.2018.

Samlinger, A. (2014). Fuglsang Kunstmuseum "Sven Dalsgaard 100 AR", <http://www.aabne-samlinger.dk/fuglsangkunstmuseum/udstillinger/tidligere-udstillinger/sven-dalsgaard-2014/>, Erişim tarihi: 06.07.2018.

Wollan, M. (2017), The New York Times Magazine, "How to Pull Down a Statue" , <https://www.nytimes.com/2017/09/15/magazine/how-to-pull-down-a-statue.html>,17 September p.32, Erişim tarihi: 11.04.2019.

Varoli, J. (1997), Radio Free Europe/Radio Liberty, "Russia: Lenin Lived, Lenin Lives, and Lenin Will Always Live", <https://www.rferl.org/a/1087158.html>, Erişim tarihi: 01.08.2019.

Zakharov, A. (2018). "Lenin was killed: in Denmark showed the right decommunization", *Vgorode. UA*, 31 Ekim, s.1. <https://kiev.vgorode.ua/news/sobytyia/378296-v-danyy-pokazaly-pravylnuui-dekommunyzatsyui>, Erişim tarihi: 29.05.2019.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Kiev'deki Bessarabska Meydanı'ndaki Lenin Anıtının Yerine Önerilen Proje". <https://www.nytimes.com/2017/09/15/magazine/how-to-pull-down-a-statue.html>, Erişim tarihi: 22.06.2019.

Görsel 2. Yuri Gerasimov, "Lenin", 1990, Bronz, Red Square Apartmanı çatısı, Amerika. <https://www.6sqft.com/why-does-this-east-village-building-have-a-statue-of-vladimir-lenin-on-top/>, Erişim tarihi: 03.09.2019.

Görsel 3. Hurdalığa terkedilmiş ve Boya ile Müdahale edilmiş "Lenin Heykeli", Ukrayna. [https://www.vice.com/en\\_ca/article/nejpwx/decapitating-lenin-statues-is-the-hottest-new-trend-in-ukraine](https://www.vice.com/en_ca/article/nejpwx/decapitating-lenin-statues-is-the-hottest-new-trend-in-ukraine), Erişim tarihi: 22.01.2019.



Görsel 4. Ukrayna'nın Ulusal Renklerine Boyanmış "Lenin Anıtı", Kaidede Ukrayna'ya Zafer-Kahramanlara Zafer Sloganı eklenmiş, Ukrayna.

[https://www.reddit.com/r/pics/comments/2u2v7s/a\\_statue\\_of\\_lenin\\_gets\\_an\\_interesting\\_paintingjob\\_in/](https://www.reddit.com/r/pics/comments/2u2v7s/a_statue_of_lenin_gets_an_interesting_paintingjob_in/), Erişim tarihi: 12.09.2018.

Görsel 5. "Lenin Anıtı'nın Kaidesinde yer alan ve boya ile müdahale edilmiş Sovyet Askerleri Rölyefi". <https://444.hu/2014/08/21/oroszorszag-megunta-hogy-szofiaban-allandoan-atfestik-a-szovjet-katonai-emlekmuvet>, Erişim tarihi: 22.01.2019.

Görsel 6. Boya ile müdahale edilmiş ve plastik eklentiler yapılmış "Lenin Anıtı", Ukrayna. <https://www.artrabbit.com/events/looking-for-lenin>, Erişim tarihi: 22.01.2019.

Görsel 7. Ukrayna'nın ulusal renklerine boyanmış ve parçalanmış "Lenin Anıtı", Ukrayna. [https://www.vice.com/en\\_ca/article/nejpwx/decapitating-lenin-statues-is-the-hottest-new-trend-in-ukraine](https://www.vice.com/en_ca/article/nejpwx/decapitating-lenin-statues-is-the-hottest-new-trend-in-ukraine), Erişim tarihi: 20.11.2019.

Görsel 8. Krakov, Polonya Grolsch Artboom Festivali'nde "İdrar yapan Lenin heykeli". <https://www.independent.co.uk/news/world/europe/polish-town-erects-fluorescent-statue-of-lenin-urinating-called-fountain-of-the-future-9534076.html>, Erişim tarihi: 22.01.2019.

Görsel 9. Otto Kalējs (1920-1977), "Lenin Anıtı", 1974, 10m, Bronz, Letonya Jelgava/ Riga. <http://leninstatues.ru/photo/6246/herning>, Erişim tarihi: 12.03.2019.

Görsel 10. Sven Dalsgaard, "Lenin Died (Lenin Er Dod)", 2000, Bronz-paslanmaz çelik, 10x4 m, A Hereford Beefstouw, Danimarka. <https://jauns.lv/raksts/zinas/259962-savdabigs-liktenis-piemeklejis-jelgavas-leninekli> Erişim tarihi: 07.04.2019.

Görsel 11. "Lenin Died (Lenin Er Dod)", Farklı Açılardan Görüntü. <https://starcom68.livejournal.com/1609595.html> Erişim tarihi:18.05.2019.

Görsel 12. "Lenin Died (Lenin Er Dod)", Farklı Açılardan Görüntü. <https://jyllands-posten.dk/livsstil/rejser/danmark/ECE8752005/lenin-paa-langs/> (Fotoğraf: ARNE RUDI JENSEN 2016), Erişim tarihi: 11.04.2019.

Görsel 13. "Lenin Died" Heykeli'nin Konumlandırıldığı Alan. <https://virtualglobetrotting.com/map/the-lenin-statue-in-the-danish-village-of-lund/view/google/>, Erişim tarihi: 15.18.2019.

Görsel 14. Smukfest Festival Alanına "Aşk kampına taşınan Lenin Died Heykeli". <https://stiften.dk/artikel/se-video-d%C3%B8d-russisk-diktator-kommer-liggende-til-smukfest-2017-6-29#slide0>, Erişim tarihi: 13.12.2018.

Görsel 15. Smukfest Festival Alanı'nda "Lenin Died Heykeli", 2017.

<https://www.smukfest.dk/nyheder/oplevelser/streetart-paa-skovtur>,  
Erişim tarihi: 15.08.2019.

Görsel 16. Kızıl Meydan'da yer alan "Lenin Mozolesi", Moskova-Rusya.  
<http://www.gezilecekyerler.biz/lenin-mozolesi/>, Erişim tarihi: 08.10.2019.

Görsel 17. Andrea Mantegna (1431-1506), "Ölü İsa'ya Ağıt (Lamentation Over The Dead Christ)",1480, Tuval üzerine tempera, Pinacoteca di Brera, Milan.  
<https://www.arteworld.it/wp-content/uploads/2017/12/Cristo-morto-Andrea-Mantegna.jpg>,  
Erişim tarihi: 17.09.2019.

Görsel 18. "Lenin Mozolesi" (Detay).  
[https://www.wikisosyalizm.org/images/2/28/Lenin\\_naa%C5%9F.jpg](https://www.wikisosyalizm.org/images/2/28/Lenin_naa%C5%9F.jpg), Erişim tarihi: 13.12.2018.

## TARİHİ ÇEVREDE YENİ YAPI TASARIMININ MÜZE İŞLEVİ ÖZELİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

### EVALUATION OF NEW BUILDING DESIGNS WITH MUSEUM FUNCTIONS IN HISTORIC ENVIRONMENTS

H. Derya Arslan<sup>\*</sup>, Ş. Büşra Orhan<sup>\*\*</sup>, Gülşen Dişli<sup>\*\*\*</sup>

#### Öz

Sosyal, ekonomik ve kültürel değişimler, değişen ihtiyaçlar, nüfus artışı gibi etkenler tarihi çevrede yeni yapıların yapılmasını zorunlu kılmış, korumacılık olgusunun ortaya çıkışından bu yana tartışılan bir konu olmuştur. Özellikle mevcut dokuyla uygunsuz yeni yapı tasarımı tarihi çevreyi fazlaca tahrip etmiş, mevcut değerler yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle tarihi çevrede yeni yapı konusunda uluslararası tüzükler, bildirgeler, ilkeler standartlar yayınlanmıştır. Bu çalışmada, Türkiye, ABD ve Avrupa'dan toplam beş adet tarihi çevrede yapılan yeni müze yapısı; tarihi çevrede yeni yapı tasarımı yöntemi belirlenerek uluslararası tüzük, bildirge, ilke ve standartlar doğrultusunda belirlenen kriterlere göre değerlendirilmiştir. Bahse konu standartlarda tarihi çevrede yeni yapı ilkeleri araştırılmış ve ilgili maddeler üzerinden belirlenen kriterlerin değerlendirilmesiyle farklı bölgelerden seçilen tarihi çevrelerde bulunan müzelerin bu kriterlere uygunluğunun tespiti amaçlanmıştır. İncelenen müze yapılarında tarihi çevrede yeni yapı tasarımı yaklaşımı olarak geleneksele öykünme, saygılı yaklaşım ve aykırı yaklaşım yöntemlerinin kullanıldığı belirlenmiştir. Her üç yaklaşımla da yeni tasarımların kesin ve açık bir şekilde ifade edilebildiği ve tarihi çevrenin sürdürülebilirliğinin başarı ile sağlandığı gözlenmiştir. Ayrıca, koruma ilkelerinin yol göstericiliğinde tarihi çevrenin değerini destekleyen özgün tasarımların ortaya çıktığı ve farklı bölgelerden seçilen yapıların değerlendirilmesi ile tarihi koruma açısından evrensel bir ortak dilin var olduğu da ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Tarihi Çevre, Yeni Yapı Tasarımı, Koruma İlkeleri, Müze.

#### Abstract

Social, economic, and cultural changes, changing necessities, population growth and such various factors necessitated the construction of new buildings in historic environments and became a constantly discussed subject since the appearance of conservation issue. Especially, construction of new buildings inappropriate to existing historic fabric destroyed those environments to a great extent, causing the existing values to be in danger of disappearance. As a result, international charters, declarations, principles and standards were published related to new buildings in historic environments. This research, evaluated in total five museums constructed in historic environments from Turkey, USA, and Europe according to the criteria determined by means of those international charters, declarations, principles and standards by designating the design methods of new buildings in historic environments. In those standards, new design principles in historic fabric have been investigated and by evaluating the criteria determined with their related articles, it is aimed to determine the consistency of new museum buildings

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 18.07.2019 - Kabul tarihi: 18.06.2020.*

<sup>\*</sup>Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, deryaarslan@erbakan.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7742-3405>.

<sup>\*\*</sup>Mimar, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, sbusraorhan@gmail.com.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9222-3401>.

<sup>\*\*\*</sup>Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, disli001@umn.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2620-0492>.

to those criteria, all constructed in historic fabric, and selected from different regions. In analyzed museums, it is determined that emulation of traditional, respectful and contrasting approaches has been used as new building design methods in historic environments. In all three approaches, it is observed that, new designs could be reflected accurately and precisely, and the sustainability of the historic fabric could be provided successfully. In addition, it is revealed that original designs have emerged supporting the values of historic fabric guided by preservation principles, and by evaluating the case studies, selected from different regions, it is also revealed that a universal language exists in terms of historic preservation.

**Keywords:** Historic Environment, New Building Design, Conservation Principles, Museum.

## 1. Giriş

Tarihi değerlerin sürdürülmesi gelecek nesillere bilgi akışının sağlanabilmesi açısından önemlidir. Tarihi çevreler ise yoğun tarihi içerikleri ile korunması ve sürdürülmesi gerekli değerleri içinde barındırır. Kentsel, kırsal, tarihi ve arkeolojik siteleri kapsayan “tarihi çevre” geçmiş uygarlıklardan geriye kalan doğal ve insan yapısı yerleşme ve kalıntılardan oluşan günlük yaşamın parçası mekânsal oluşumlar olup, bir toplumun ve onun kültürel kimliğinin evrimini anlatır (Ahunbay, 2009:116). Bu nedenle tarihi kent ve kentsel alanların yasal koruma altına alınmaları, bakım ve restorasyonları ile çağdaş toplumla bütünleşerek, kent katılımı desteklenerek, geliştirilerek ve çağdaş yaşama katılarak korunmaları önemlidir.

17. ICOMOS Genel kurulunda kabul edilen 2011 tarihli Valetta ilkelerinde, tarihi kentler ve kentsel alanlar, somut ve somut olmayan öğelerden oluşan alanlar olarak tanımlanmıştır. Bunlardan somut öğeler; “kent strüktürü, mimari öğeler, kentin içi ve çevresindeki peyzaj, arkeolojik kalıntılar, panoramalar, silüetler, baki noktaları ve anıtsal siteler olarak; soyut öğeler ise tarihi değerlerin özünü oluşturan etkinlikler, simgesel ve tarihi işlevler, görenekler, gelenekler, anılar ve kültürel kaynaklar” olarak sıralanmıştır (Tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması ve Yönetimiyle İlgili Valetta İlkeleri, 2011). 2013 tarihli ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesinde ise somut ve somut olmayan kültürel mirasın “tarihsel-belgesel, estetik-sanatsal, simgesel, sosyal, ekonomik, dini ve politik değerler içerdiği ve toplumların kimliğinin ve sürekliliğinin simgesi ve kanıtı olduğu” vurgulanmıştır ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi, (2013). Avrupa’da tarihi kent koruma düşüncesi 19. yüzyılda başlamış, 20. yüzyıl başında Gustavo Giovannoni (1873-1947) tarafından tarihi anıtların, çevrelerindeki tarihi dokuyla birlikte bütünlüğü ve mimari düzeni bozulmadan korunması gerektiği fikri ileri

sürülmüştür (Dedehayır, 2010:18,23). Uluslararası düzeyde ilk kez 1931'de Atina Konferansı'nda; anıtın kendisine olduğu kadar çevresine de saygılı olunması gerektiği, anıtın çevresindeki yapıların yıkılarak yalnız bırakılmasının ya da kütle, renk, üslup bakımından uygunsuz yapılarla sarılmasının engellenmesi tavsiye edilmiştir. Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisiyle birlikte kentsel ve kırsal koruma çabaları bu tarihten sonra hız kazanmış; konu ile ilgili düşünsel zeminin oluşması ve somut adımların atılması 1964 yılında Venedik Tüzüğü ile olmuştur (Ahunbay, 2009:119). Tüzüğün 1. maddesinde 'tarihi anıt' kavramı kentsel ve kırsal yerleşmeleri kapsayacak biçimde genişletilmiş, 6. maddesinde anıtın, çevresinin de bakımını içerecek şekilde korunması gerektiği vurgulanmıştır (Venedik Tüzüğü, 1964). Böylece, 20. yüzyılın ikinci yarısında şekillenen çağdaş koruma yaklaşımı ve şehircilik anlayışı, tarihi yapı ve dokuyla yeni yapılaşmanın bağdaştırılması ve koruma sorununun yaşam ve geleneğin bir parçası olması gerektiğini temel ilke edinmiştir (Dedehayır, 2010:12). Benzer şekilde Erder (2018), koruma uzmanının geçmiş ve gelecek arasında sürekliliği sağlaması ve aldığı kararlarda yapıyı çevre ve insanlar üzerindeki etkileri dikkate alması gerektiğini vurgulamaktadır. 2013 tarihli ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesinde, kültürel ve çevresel gelişmenin bir parçası olan mimari korumada, mirasın bütünlüğüne ve içinde bulunduğu sosyal ve kültürel bağlama dikkat edilmesi önerilmiştir (ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi, 2013).

Kentsel korumayla ilgili Türkiye'deki gelişmelere bakıldığında 20. yüzyılın başında, kentlerdeki geleneksel dokunun korunmasından çok yok olmasına dair düzenlemeler olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, 1948 yılında Kütahya şehri için hazırlanan imar planında yeni yapılaşma ve ulaşım ağı, bağlamdan kopuk olarak düşünülmüş, eski doku yok sayılmış, yıkıma dair kararlar yer almıştır (Alsaç, 1992:28). Osmanlının son dönemlerinde de durum farksız değildir, öyle ki, o dönemdeki imar hareketleri anıtları ve arkeolojik alanları korurken sivil mimarlık örnekleri ve kentsel dokuyu göz ardı etmektedir (Dedehayır, 2010:32). Oysaki Osmanlı Klasik Döneminde özellikle Mimar Sinan tarafından yapılan tek yapı ve kent ölçeğindeki koruma ve onarım çalışmalarında; kentsel dokunun korunmasına olanak verilmiş, bahse konu çalışmalar, o dönemde yeni yapılacak yapıların tarihi yapılara yaklaşma sınırlarının belirlenmesinde öncü olmuştur (Bozdoğan vd., 2006:144-145). 1951 yılında Gayrimenkul Eski

Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu'nun (GEEAYK) kurulması ile tarihi yapıların çevreleriyle bir bütün halinde düşünülmesi gereği ve sit koruma çalışmaları önem kazanmış, 1958 yılında Amasya Yalıboyu evlerinin bir bütün olarak korunması kararı, bu alandaki ilk girişimlerden olmuştur. 1973 tarihli ve 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu ile çevre korumaya ve tarihsel kent dokusunu bozmayı önlemeye dair yasal düzenlemeler getirilmiş, tarihi anıtların çevreleriyle birlikte ele alınması gerektiği benimsenmiştir (Alsaç, 1992:30-31; Dedehayır, 2010:35). 26.07.2005 tarihinde yayınlanan Koruma Amaçlı İmar Planları ve Çevre Düzenleme Projelerine dair yönetmelik ile de bütüncül bir koruma anlayışı yasalaştırılmıştır.<sup>1</sup> Günümüzde tarihi dokularda restorasyon çalışmaları yapılmakla birlikte yeni yapılara da ihtiyaç duyulmaktadır. Geçmiş koruyarak sürekliliğini sağlarken ihtiyaçlar doğrultusunda yeni işlevlere ve binalara gereksinim duyulabilmektedir. Bunların karşılanmasında eski ile yeninin bütünleşmesinin nasıl sağlandığı önem arz etmektedir. Literatürde sınırlı sayıda tarihi çevrede farklı yapı türleri üzerine araştırma bulunmaktadır (Lardinois, 2015; Mısırlısoy, 2017:207-214; Tanaç Zeren, 2010).

Bu çalışmada ise tarihi çevrede yeni yapı uygulamaları; Türkiye, ABD ve Avrupa'dan toplam beş farklı ülkeden belirlenen müze yapıları özelinde, öncelikle tarihi çevrede yeni yapı tasarım yöntemi belirlenmiş, sonrasında literatürden derlenen koruma ilkelerine göre değerlendirilmiştir. Böylece birbirinden farklı bölgelerden seçilen bu müze yapılarında, tarihi çevrede yeni yapı tasarımına yönelik tarihi çevre koruma açısından evrensel bir ortak dilin mevcudiyetinin araştırılması amaçlanmıştır. Değerlendirmelerde tarihi çevrede yeni yapı için koruma ilkeleri, yeni yapı tasarımını etkileyen faktörler ve tarihi çevrede yeni yapı tasarım yaklaşımları detaylı olarak incelenmiştir.

## **2. Materyal ve Yöntem**

Bu çalışmada, araştırma modeli olarak, beş farklı örneklem müze yapısında niteliksel durum analizi benimsenmiştir. Örnek müze yapıları, Louvre Müzesi (Paris, Fransa, 1989), Nelson-Atkins Sanat Müzesi (Kansas, ABD, 1933), Barselona Çağdaş Sanat Müzesi (Barselona,

---

<sup>1</sup> Koruma Amaçlı İmar Planları ve Çevre Düzenleme Projelerinin Hazırlanması, Gösterimi, Uygulaması, Denetimi, Müelliflerine İlişkin Usul ve Esaslara Ait Yönetmelik Resmi Gazete Tarihi: 26.07.2005 Resmi Gazete Sayısı: 25887, (2005). <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14430/koruma-amacli-imar-planlari-ve-cevre-duzenleme-projeler-.html>, Erişim tarihi: 22.01.2019.

İspanya, 1995), Enzo Ferrari Müzesi (Modena, İtalya, 2012) ve Eskişehir Modern Sanat Müzesi/Odunpazarı Modern Müzesi (Eskişehir, Türkiye, 2019) olarak belirlenmiştir. Örneklem müze yapılarının belirlenmesinde; tarihi çevrede yeni yapı olarak yapılmış olmalarına, tamamen yeni tasarım ürünü olmalarına ve ünlü mimarların eserleri olmalarına dikkat edilmiştir. Ünlü mimarlar tarafından farklı ülke, bağlam ve kültürlerde tasarlanan bu yeni müze yapıları üzerinden, tarihi çevrede yeni yapı tasarımı konusunda benzer/farklı yönlerin, yaklaşımların araştırılması amaçlanmıştır. Mısırlısoy (2017:213) araştırmasında Avrupa'da star-mimarlar tarafından tasarlanan farklı yapı türlerinde tarihi çevrede yeni tasarımın uyumunu araştırmış ve standartlar doğrultusunda ilkeler belirlemiştir. Bu araştırmada ise yapı türü olarak müze seçilmiş ve araştırmanın evreni Türkiye, ABD ve Avrupa olarak çeşitlendirilmiştir, böylece tasarımın farklı bölgelere göre değişiminin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Literatür taraması araştırmada kullanılan diğer bir yöntemdir. Öncelikle, farklı araştırmacılar tarafından belirlenen tarihi çevrede yeni yapı tasarımını etkileyen faktörler ve tasarım yöntemleri ile ilgili oluşturulan kuramsal yaklaşımlar araştırılmıştır (Tablo 1). Ayrıca, konuyla ilgili 1931 yılından günümüze kadar tartışılan uluslararası standartlar, ilkeler ve tüzüklerin ilgili maddeleri derlenmiş, bu kapsamda, tarihi çevrede yeni yapı tasarımına dair uluslararası düzeyde on beş adet yönlendirici ilke belirlenmiştir (Tablo 2).<sup>2</sup> Örneklem müze yapılarının değerlendirilmesi için kullanılan kriterler, bu uluslararası standartlar doğrultusunda oluşturulmuştur (Tablo 3). Ardından, tarihi çevrede yapılan yeni müze yapıları, oluşturulan bu kriterler ve literatür taraması sonucu belirlenen tasarım yöntemlerine dair kuramsal yaklaşımlara göre değerlendirilmiştir (Tablo 4).

### **3. Tarihi Çevrede Yeni Yapı**

Tarihi çevrelerde tarihi yapıların yıkılması ile boşalan parsellerde ya da hiç yapılaşmamış alanlarda çevrenin ve toplumun ihtiyaçları doğrultusunda yeni yaşam ve kamusal alanların yapılması söz konusu olabilmektedir (Ahunbay, 2009:132). Ahunbay (2009:132), tarihi çevrede yeni yapılaşmanın gerektiği hallerde; dokunun ölçeğine saygılı olunması ve infill tasarımlarda bölgedeki arsa kullanım oranları, kütle boyutları ile cephelerdeki doluluk boşluk oranları, renk,

---

<sup>2</sup> Tarihi çevrede yeni yapı tasarımına dair uluslararası standartların tespitinde ICOMOS ve UNESCO resmi web siteleri ile Lardinois (2015:7-16) ve Mısırlısoy'un (2017:210) araştırmalarından yararlanılmıştır.

malzeme, çatı biçimlerinin yöreye uygun olmasına dikkat edilmesi gerektiğini belirtmekte, yoğun programlı, iri kütleli yeni yapılardan kaçınılmasını vurgulamaktadır. Benzer şekilde Tanaç Zeren (2010:65), tarihi çevrede yeni yapı tasarımında üslup ve proporsiyonun önemine dikkat çekmekte, ölçek ve oran bağlamında tarihi doku ile saygılı bir bağ kurulması gerektiğini belirtmektedir. Turhan-Kut (2017:91), tarihi çevrede yeni yapı tasarımını etkileyen faktörleri ve tasarım yöntemlerine dair çeşitli yazarların görüşlerini özetlemiştir. Groat (1988), tarihi çevrede yeni yapı tasarımını etkileyen faktörleri; çevresel konum (giriş aksları, peyzaj değerleri, geri çekilmeler ve ileri çıkma şekilleri vb.), kütleli devinim (gabari, yükseklik, biçimler/çeşitlilik, çatı çizgisi, düşey çıkmalar vb.), cephe örgü sistemi (yapı yüzeyindeki doluluk – boşluk oranları, renk ve doku özellikleri, süsleme vb.) olarak belirlemiştir. Aydın (1998), bunları kütleli (yükseklik, genişlik) ve cephesel (oran, malzeme) faktörler olarak iki bölümde incelerken, -Güler (2004) ise üslup, kütleli ölçek-oran, doluluk-boşluk oranları, cephe hareketleri, yatay ve düşey çizgiler, gabari, çatı bitişleri, cephe malzemesi, yüzey özellikleri (renk, doku vb.) olarak detaylandırarak incelemiştir. Kanat Duralı (2007), benzer şekilde kütle (yükseklik, genişlik), cephe (oran, malzeme, renk, cephe sürekliliği) ve çevresel konumu (yerleşme dokusu, parsel büyüklükleri, parsel içindeki konum), yeni yapı tasarımında başlıca faktörler olarak ele alırken, Düzgün (2010); bu faktörleri biçim, oran, ölçü, doku, renk olmak üzere dört başlık üzerinden değerlendirmiştir.

Tarihi çevrede yeni yapı tasarım yöntemleri ile ilgili kuramsal yaklaşımlar da benzerlik göstermektedir (Turhan-Kut, 2017:91). Farklı araştırmacılar tarafından ortaya konulan başlıca kuramsal yaklaşımlar Tablo 1’de verilmiştir.

**Tablo 1.** Tarihi çevrede yeni yapı tasarımı ile ilgili kuramsal yaklaşımlar

Araştırmacı	Tarihi Çevrede Yeni Yapı Tasarımına Dair Kuramsal yaklaşımlar
Velioğlu (1992)	Tarihi çevreye uyum/benzer yaklaşım (tarihsel biçimlerin yorumu, tarihsel biçimlerin taklit edilmesi), tarihi çevreye karşıt (kontrast) yaklaşım / zıt yaklaşım ve tarihi çevreye serbest yaklaşım
Enç (2009)	Tarihi çevreye uyum/benzer yaklaşım (tarihsel biçimlerin yorumu, tarihsel biçimlerin taklit edilmesi), tarihi çevreye karşıt (kontrast) yaklaşım / zıt yaklaşım ve tarihi çevreye serbest yaklaşım
Doğrusöz (1994)	taklit etme, kontrast/zıtlık oluşturma, yorumlama
Güler (2004)	taklit etme, kontrast/zıtlık oluşturma, yorumlama
Baydarlıoğlu (1994)	taklit etme, kontrast/zıtlık oluşturma, yorumlama, nötr etki
Aydın (1998)	aynısını yapma/taklit, uyumlu yapma/uygunluk (benzetme, etkisizleştirme/



	nötrlük, yorumlama) ve zıttını yapma
Düzgün (2010)	aynısını yapma/taklit, uyumlu yapma/uygunluk (benzetme, etkisizleştirme/nötrlük, yorumlama) ve zıttını yapma
Kanat Duralı (2007)	uyumlu yapma (benzetme yöntemi, etkisizleştirme (nötrleştirme) yöntemi, yorumlama yöntemi) ve karşıtlık/zıtlık
Tanaç Zeren, (2010)	üslup taklidi, geleneksele öykünme, saygılı yaklaşım ve aykırı yaklaşım

Anlaşılabacağı üzere yazarlar, tarihi çevrede yeni yapı tasarımında başlıca yöntemleri; taklit, uyum/uygunluk/yorum, zıt/aykırı yaklaşım olarak belirlemiştir. Tanaç Zeren, (2010:65-67), üslup taklidi, geleneksele öykünme, saygılı ve aykırı yaklaşım olarak dört başlık altında topladığı bu yöntemleri detaylı olarak anlatmıştır.

**a. Üslup taklidi:** Bu yöntemde, yeni yapı yapılacak tarihi çevrede yoğun olarak kullanılan “mekân örgütlenmesi, cephe kurgusu, taşıyıcı sistem ve malzeme özellikleri” değerlendirilerek bu unsurların aynen kullanılması hedeflenir. Bu yöntem ile infill yapılan tarihi dokuda eski ile yeni yapıyı ayırt etmek güçtür.

**b. Geleneksele öykünme:** Bu yöntemde, üslup taklidinden farklı olarak yeni yapı yapılacak tarihi çevrede geçmişte var olan izler (mekân örgütlenmesi, cephe kurgusu, taşıyıcı sistem ve malzeme özellikleri) yorumlanarak onlara öykünen yaklaşımlar yeni yapıda kullanılır. Bu yaklaşımda başarılı bir sonuç ürün için öykünmenin oranı önemlidir.

**c. Saygılı yaklaşım:** Bu yöntemle yapılan yeni yapı, tarihi dokuya saygılı, modern ve yalın biçimleniş sergileyen tarihi yapının önüne geçmeyen aynı zamanda kendi döneminin üslubunu taşıyan prensiplerle üretilir.

**d. Aykırı yaklaşım:** Bu yöntemde, tarihi çevrede yapılan yeni yapı, mevcut dokunun bağlamından, verilerinden, oran ve proporsiyon kavramlarından bağımsız kurgulanır. Eskinin önüne geçme ve eski ile kontrast oluşturma fikri söz konusudur.

Tarihi çevrede yeni yapı tasarımında ister üslup taklidi, ister geleneksele öykünme veya saygılı ya da aykırı yaklaşım yöntemi kullanılmış olsun, sonuç ürünün, tarihi çevre ile uyum içinde olması önemlidir. Bu nedenle yeni tasarımlarda; yakın çevre iyi analiz edilmeli, yorumlanmalı ve mevcut değerlerin sürdürülebilirliği önemsenmelidir. Aynı zamanda, tarihi çevrede yeni yapı tasarımlarında, tarihi çevrenin mevcut kalitesinin korunması ve

sürdürülebilmesi için bu yaklaşımlarla birlikte Tablo 2'de özetlenen uluslararası standartlar, ilkeler ve tüzüklerin de dikkate alınması yerinde olacaktır.

**Tablo 2.** Tarihi çevrede yeni yapı tasarımında uluslararası yönlendirici ilkeler

<b>TARİHİ ÇEVREDE YENİ YAPI TASARIMI İÇİN ULUSLARARASI KORUMA İLKELERİ</b>	
<b>VENEDİK TÜZÜĞÜ, 1964<sup>3</sup></b>	
<b>Madde 6</b>	Anıtların çevreleriyle birlikte korunmaları, geleneksel ortamın bozulmaması ve yeni eklerde, kütle ve renk ilişkisinin değiştirilmemesine/yok edilmemesine dikkat edilmesi gerektiği vurgulanmıştır.
<b>Tarihi Kent ve Kentsel Alanların Korunması ve Yönetimi için Valetta İlkeleri, 2011<sup>4</sup></b>	
<b>Madde 2/b Madde 4/c</b>	Tarihi çevrelerde yapılacak çağdaş yapı, bulunduğu bağlamla uyum içinde olmalı, alanın ölçeğine, perspektif, görünüş, odak noktaları ve görsel koridorlarına saygı göstermeli, mevcut mimari ve çevreyle net bir ilişki kurmalıdır.
<b>ICOMOS TÜRKİYE MİMARİ MİRASI KORUMA BİLDİRGESİ, 2013<sup>5</sup></b>	
<b>Madde II ve Madde III-2</b>	Mimari kalıtı koruma, kültürel ve çevresel gelişimin bir parçası olup, özgünlüğü oluşturan konum, tasarım, malzeme ve işçilik özellikleri dikkate alınmadan, yeni bir çevre içinde inşa edilen yapıların ya da çevresel bağlamı değişmiş bir yapının yeniden inşa edilmesi durumunda korunmuş olduğundan bahsedilemez.
<b>TARİHİ KENTLERİN VE KENTSEL ALANLARIN KORUNMASI TÜZÜĞÜ (Washington Tüzüğü), 1987<sup>6</sup></b>	
<b>Madde 10</b>	Tarihi çevreye uyumlu yeni yapı tasarımı engellenmemeli, tasarımlarda özellikle ölçek ve parsel boyutuna dikkat edilmelidir.
<b>Kültürel Öneme Sahip Yerlerin Korunması Amaçlı Avustralya Burra Tüzüğü, 2013<sup>7</sup></b>	
<b>Madde 22 Madde 8</b>	Kültürel öneme sahip bir yere yapılacak yeni ek ve değişimler o yerin kültürel önemine, konum, kütle, form, ölçek, karakter, renk, doku ve malzemesine saygılı olmalı, taklitten kaçınılmalı, kolayca ayırt edilebilir olmalıdır. Konum/çevre ve bağıntıyı olumsuz yönde etkileyecek yeni yapılanma, yıkım, izinsiz müdahale ve diğer değişiklikler uygun değildir.
<b>FOZ DO IGUAÇU Deklerasyonu, 2008<sup>8</sup></b>	
<b>Madde 4b</b>	b) Doğal ve insan yapımı çevredeki; kentsel mevzuat, planlama ve yeni gelişim projelerinin, yerin ruhuna olan olası etkileri göz önünde bulundurulmalıdır.
<b>Atina Tüzüğü, Carta del Restauero, 1931<sup>9</sup></b>	

<sup>3</sup> Venedik Tüzüğü, (1964). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0243603001536681730.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf), Erişim tarihi: 22.01.2019.

<sup>4</sup> Tarihi Kentlerin Ve Kentsel Alanların Korunması Ve Yönetimiyle İlgili Valetta İlkeleri, (2011). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0592931001536912260.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0592931001536912260.pdf), Erişim tarihi: 20.02.2019.

<sup>5</sup> ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi, (2013). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0784192001542192602.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf), Erişim tarihi: 12.01.2019.

<sup>6</sup> Tarihi Kentlerin Ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü (Washington Tüzüğü – 1987), (1987). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0627604001536681570.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0627604001536681570.pdf), Erişim tarihi: 26.12.2018.

<sup>7</sup> The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance (The Burra Charter – 2013), (2013). <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>, Erişim tarihi: 22.01.2019.

<sup>8</sup> Declaration of Foz do Iguaçu, (2008). [https://www.icomos.org/centre\\_documentation/declaration-igua%C3%A7u-eng.pdf](https://www.icomos.org/centre_documentation/declaration-igua%C3%A7u-eng.pdf), Erişim tarihi: 04.01.2019.

<b>Madde 6</b>	Restorasyon işleminde anıtın farklı dönemleri yok edilmemeli çevresine de saygılı olunmalı, çevresindeki yapılar yıkılarak yalnız bırakılmamalı veya çevresinin niteliği, kütlesi, rengi, üslubu ile uyumsuz yapılarla sarılmamalıdır.
<b>AMSTERDAM BİLDİRGESİ, 1975<sup>10</sup></b>	
<b>b</b>	Avrupa mimarlık mirası halkların ortak mirası olduğundan, ihmal, kasıtlı yıkım, düzensiz yeni yapılaşma ve aşırı trafik gibi tehlikelere karşı, ortak bir sorumluluk bilinciyle korunmalıdırlar.
<b>k</b>	Günümüz çağdaş yapıları geleceğin mirası olacağından, yüksek kaliteli olmasına önem verilmelidir.
<b>ATİNA ANLAŞMASI, 1933<sup>11</sup></b>	
<b>Madde 70</b>	Tarihi çevrede yapılan yeni yapılarda, estetik, kaygısıyla geçmiş dönemlere ait üslupların kullanılması kötü sonuçlar verdiği için desteklenmemelidir.
<b>ICOMOS GELENEKSEL MİMARİ MİRAS TÜZÜĞÜ, 1999<sup>12</sup></b>	
<b>Madde 2</b>	Geleneksel yerleşmelere uygulanacak çağdaş müdahaleler ancak kültürel değerlere ve geleneksel karakterlere saygılı olduğu ölçüde kabul edilebilir.
<b>UNESCO NAIROBI BİLDİRGESİ, 1976, TARİHİ ALANLARIN KORUNMASI VE ÇAĞDAŞ ROLLERİ KONUSUNDA TAVSİYELER<sup>13</sup></b>	
<b>Madde 4</b>	Tarihi alanlar ve çevreleri, özgünlüklerine aykırı kullanımlar, gereksiz, yanlış veya duyarsız ek ve değişikliklere karşı korunabilmelidirler.
<b>Madde 28</b>	Renk, malzeme, biçim, cephe ve çatı formları kütle, parsel içindeki konum ve parsel büyüklüğüne dair kentsel çevre analizi yapılmalıdır.
<b>Paris Declerasyonu Gelişiminin İtici Gücü Olarak Miras, 2011<sup>14</sup></b>	
<b>Madde 1</b>	Tarihi alanların korunması, restorasyonu ve yeniden canlandırılması ve kentsel gelişimin sokak, parsel, baki, kütle, gabarisi ile dengeli bir yaklaşım ile geliştirilmesi desteklemelidir.
<b>ICOMOS Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü 1990<sup>15</sup></b>	
<b>MADDE 7.</b>	Arkeolojik alanlarda deneysel araştırma ve yorum amacıyla yapılan yeniden yapımlar, mevcut arkeolojik verilere zarar vermemeli, doğrudan arkeolojik kalıntılar üstünde yapılmamalı, ciddi ön araştırmalara dayanmalı ve kolayca eskiden ayırt edilebilir olmalıdır.
<b>1985, Avrupa Mimari Mirasının Korunması Sözleşmesi/Granada Sözleşmesi<sup>16</sup></b>	

<sup>9</sup> Carta del Restauro, (1931). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0660878001536681682.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0660878001536681682.pdf) , Erişim tarihi: 04.01.2019.

<sup>10</sup> Amsterdam Bildirgesi, (1975). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0458320001536681780.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0458320001536681780.pdf), Erişim tarihi: 04.01.2019.

<sup>11</sup> Charter of Athens, (1933). [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/research\\_resources/charters/charter04.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/research_resources/charters/charter04.html), Erişim tarihi: 14.01.2019.

<sup>12</sup> ICOMOS Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü, (1999).

[http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0464062001536913566.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0464062001536913566.pdf), Erişim tarihi: 14.01.2019.

<sup>13</sup> UNESCO. General Conference, Nairobi, 1976, 19th, (1976). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114038>, Erişim tarihi: 30.01.2019.

<sup>14</sup> The Paris Declaration On Heritage As A Driver Of Development, (2011).

[https://www.icomos.org/Paris2011/GA2011\\_Declaration\\_de\\_Paris\\_EN\\_20120109.pdf](https://www.icomos.org/Paris2011/GA2011_Declaration_de_Paris_EN_20120109.pdf), Erişim tarihi: 03.01.2019.

<sup>15</sup> ICOMOS Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü, (1990).

[http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0574229001536913919.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0574229001536913919.pdf), Erişim tarihi: 03.01.2019.

<sup>16</sup> Avrupa Mimari Mirasının Korunması Sözleşmesi, (1989). <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14268/avrupa-mimari-mirasinin-korunmasi-sozlesmesi.html>, Erişim tarihi: 05.02.2019.

Madde 4-2a	Tarihi yapıların yıkım veya onarım projeleri ile çevrelerini etkileyecek projelerinin ilgili makamlara sunulması sağlanmalıdır.
Madde 4-2b	Tarihi yapı/yapı grubu veya ören yerini kısmen veya tamamen etkileyen, özelliklerini bozacak tadilat işleri, binaların yıkımı, yenilerinin inşası ile ilgili projeler ilgili makamlara sunulmalıdır.
<b>Avrupa'da Sürdürülebilir Topluluklar Üzerine Bristol Mutabakatı, 2005<sup>17</sup></b>	
	Sürdürülebilir topluluğun yedi özelliğinden biri olan iyi tasarım ve inşaatın yapıları çevrede olması halinde, çevrenin özgün yerel özelliğini tamamlayacak uygun boyut, ölçek, yoğunluk, tasarım ve plana sahip olması beklenir.

Yukarıda belirtilen standartlar doğrultusunda seçilen müze yapılarının değerlendirilmesi için kullanılacak kriterler 10 madde halinde aşağıdaki tabloda belirlenmiştir (Tablo 3).

**Tablo 3:** Uluslararası standartlara göre belirlenen tarihi çevrede yeni yapı değerlendirme kriterleri

<b>Madde 1</b>	Yeni tasarım çevresiyle kütle, renk, biçim, oran ve ölçek açısından uyumlu olmalıdır.
<b>Madde 2</b>	Yeni tasarımın farkı kesin ve açık bir şekilde fark edilebilir olmalıdır; yapı ve/veya yapıların belge niteliğine, sonraki araştırmaları yanıltacak şekilde zarar verilmemelidir.
<b>Madde 3</b>	Yeni tasarım mevcut çevrenin kültürel değerlerinin ve geleneksel karakterinin değerini düşürecek bir yaklaşım sergilememelidir.
<b>Madde 4</b>	Yeni yapının tasarım ve uygulamasında çağının teknolojileri kullanılmalı, geçmiş devir üsluplarının taklit edilmesi yoluna gidilmemelidir.
<b>Madde 5</b>	Yeni yapı yakın çevresindeki mevcut fiziksel, sosyal ve kültürel ilişkilerin devamını sağlayacak nitelikte olmalıdır.
<b>Madde 6</b>	Yeni yapı mevcut çevresinin mekânsal organizasyon düzenine ve kompozisyonuna zarar vermemeli; var olan işlev, ilişki ve düzen korunmalıdır.
<b>Madde 7</b>	Yeni yapı, gabarisi ile mevcut tarihi dokuya saygılı bir yaklaşım sergilemelidir; kütlesi ve yüksekliği ile çevresini baskılamamalıdır.
<b>Madde 8</b>	Yeni yapı, tasarımı ile çevresinin strüktürel ve estetik değerini düşürmemelidir.
<b>Madde 9</b>	Değişimler bütünün genel ifadesine uyumlu, görünüş, doku ve biçim yönünden aykırı olmayan malzemelerle yapılmalı; yapı malzemelerinin birbiriyle uyumuna özen gösterilmelidir.
<b>Madde 10</b>	Yapı gruplarını ve onların kendine özgü karakterini oluşturan farklı bölümlerin birbirlerine bağlanmaları veya karşıtlıklarının yarattığı estetik duygular ve uyuma özellikle dikkat edilmelidir.

#### 4. Çalışma Kapsamında İncelenen Müze Yapıları

Tarihi çevrede sürdürülebilirliğin sağlanması amacı ile tarihi yapıların restorasyonunun yanında güncel ihtiyaçlara cevap verebilecek doğrultuda farklı fonksiyon önerileri ile yeni

<sup>17</sup> Avrupa'da Sürdürülebilir Topluluklar Üzerine Bristol Mutabakatı, (2005).  
[http://www.ceidizleme.org/ekutuphaneGorsel/dosya/122\\_1.pdf](http://www.ceidizleme.org/ekutuphaneGorsel/dosya/122_1.pdf), Erişim tarihi: 05.02.2019.

yapılar yapılmaktadır. Bu öneriler müze ve kültür merkezi gibi işlevlerde yoğunluk gösterdiğinden çalışma kapsamında müze yapıları incelenmiştir.

#### **4.1. Kültür Yapısı Olarak Müze**

Müzelerin çok geniş bir zamana yayılan ve belirli basamaklarla yükselen bir gelişim süreci vardır. Modern anlamda ilk kez 18. yüzyılda kurulan müzelerin bu dönemde temel işlevi sergilemek olmuştur. 19. yüzyılın geleneksel müzecilik anlayışında ise müzelerin işlevleri; toplama, koruma, belgeleme, depolama ve sergilemedir. 20. yüzyılda bu işlevlere eğitim de eklenmiştir (Kurtay vd., 2003 ve Öztekin, 2014). Günümüzde ise müzeler, kültür varlıklarını tespit eden, ilmi yöntemler ile açığa çıkaran, inceleyen, değerlendiren, koruyan, tanıtan, sürekli ve geçici olarak sergileyen, halkın kültür ve tabiat varlıkları konusundaki eğitimini ve dünya görüşünü geliştirmede etkili olan sürekli kuruluşlar olarak tanımlanmaktadır (Vakıflar Genel Müdürlüğü, 2007).

Müzeler, temel olarak koleksiyonlarına, bağlı oldukları yönetim birimine, hizmet ettikleri bölgeye, hedef kitlelerine ve sergileme mekânlarına göre farklılaşmaktadır; fakat müze türlerinde en önemli gruplandırma koleksiyonlarına göre yapılmaktadır (Öztekin 2014; Yazgan 2011). Koleksiyon nesnelere köken ve türüne göre ortaya çıkan gruplar ise temel olarak; sanat müzesi, sanat tarihi müzesi, etnografya müzesi, bilim müzesidir (Neufert, 2015).<sup>18</sup>

Bir müzede sergilenecek koleksiyon nesnelere belirlenmesi, müze tasarım sürecinin ilk aşamasını oluşturur. Sergilenecek nesnelere, müzelerdeki mekân kurgusu ve mekânlar için gerekli fiziksel ve teknik ölçütleri belirleyen unsurdur (Yazgan, 2011). Bir kısmı halka açık, bir kısmı kapalı olmak üzere farklı hizmet alanlarından oluşan müze mekânları; tanıtım alanı, giriş, kültür-egitim ve sosyal hizmet alanları, sergileme alanları, yönetim ve programlama alanları, bilgi-belge ve koruma-restorasyon alanları, depolar ve teknik alanlar olarak gruplandırılabilir (Öztekin, 2014).

---

<sup>18</sup> UNESCO'nun 1958 tarihli Brezilya Bölgesel Semineri'nde belirlenen gruplamaya göre ise müzeler şöyle sınıflandırılmıştır: (1) Sanat Müzeleri, (2) Modern Sanat Müzeleri, (3) Arkeoloji, Tarih ve Kültürel Miras Müzeleri, (4) Etnografya ve Folklor Müzeleri, (5) Doğa Tarihi Müzeleri, (6) Bilim ve Teknoloji Müzeleri, (7) Bölge Müzeleri, (8) Uzmanlık Müzeleri, (9) Üniversite Müzeleri (UNESCO, 1958'den akt. Öztekin 2014).

Tasarımsal açıdan bakıldığında ise, tarihi çevrede müze tasarımını etkileyen çeşitli unsurlar bulunmaktadır. Bina ihtiyaç programı, mevcut parsel ve kütle yerleşim düzeni, ölçeği ve gabarisi, işveren istekleri, öngörülen ziyaretçi potansiyeli, bölgenin yerel kültürü bunlardan bazılarıdır. Bunun yanı sıra, ziyaretçi deneyimini etkileyen fiziki yakın çevre; caddeler, sokaklar, meydanlar ve diğer kamusal alanlar da müze tasarım sürecinde önemlidir (Yazgan, 2011).

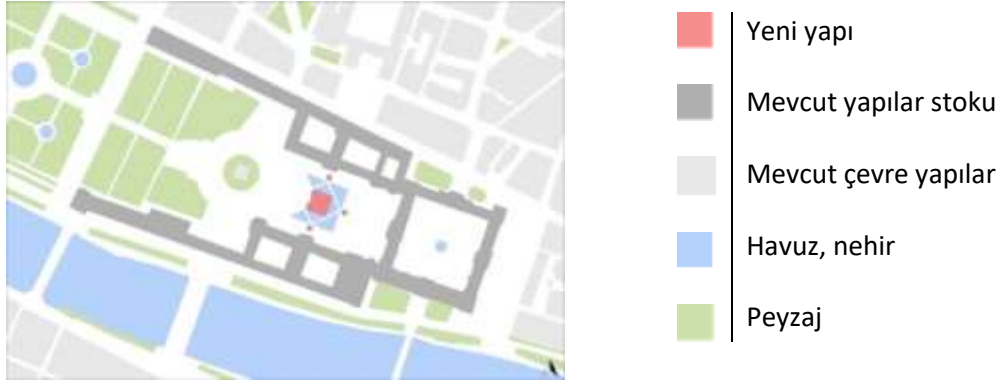
Schubert (2004:97), son yirmi yıldaki müze mimarisine bakıldığında kaba bir tipoloji çıkarmanın bile çok zor olduğunu dile getirmektedir. Koleksiyonların içeriği, müzelerin altında yatan politik niyetler, küratör ve mimarların amaçları, müzelerin karakterlerinin ve vurguladıkları noktaların hiç olmadığı kadar farklılaşmasına yol açmıştır (Schubert, 2004'ten aktaran Kandemir ve Uçar, 2015). Belirli bir tipolojilerinin olmayışı ve sergilenecek eserler açısından da göz ardı edilemeyecek bir çeşitlilik göstermesi, diğer yapı türlerine oranla, müze tasarımlarında tasarımcıya daha serbest bir alan sağlamaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında, tasarımsal sınırlayıcılarının bulunduğu göz ardı edilmeden, müze yapılarının tasarımsal açıdan daha fazla veri vereceği düşünülerek çalışma kapsamında müze işlevi ele alınmıştır.

Çalışma kapsamında incelenen müze yapıları tarihi çevrede yeni yapı olarak yapılmış olmalarına, tamamen yeni tasarım ürünü olmalarına ve ünlü mimarların eserleri olmalarına dikkat edilerek seçilmiştir. Türkiye, ABD ve Avrupa'dan toplam beş farklı ülkeden seçilen müze yapılarının öncelikle tarihi çevrede yeni yapı tasarım yöntemi belirlenmiş, sonrasında literatürden derlenen koruma ilkelerine göre değerlendirilmiştir. Projelerin birbirinden farklı bölgelerden seçilmesinin amacı; tarihi koruma açısından evrensel bir ortak dil varlığının araştırılmasıdır.

#### **4.2. Louvre Müzesi**

12. yüzyıldan bu yana yaklaşık 800 yıllık bir tarihi olan Louvre Müzesi'ne farklı dönemlerde çeşitli eklemeler yapılmıştır. 1202 yılında kale olarak Seine nehri kıyısında inşa edilen Louvre Kalesi 1546 yılında yıkılarak yerine mimar Pierre Lescot tarafından tasarlanan Louvre Sarayı inşa edilmeye başlanmıştır. Saray olarak inşa edilen bu ilk bölüm Cour Carrée'nin güneybatı kısmını oluşturmaktadır. 17. yüzyılda mevcut binaya, günümüzde Colonnade olarak bilinen büyük bir ek yapılmıştır. 1682 yılında kraliyet ailesinin Versay Sarayına taşınması ile

Louvre'un saray olarak kullanılması son bulmuştur. Louvre'un müze olarak işlevlendirilmesi fikri ise 18. yüzyıla dayanmaktadır; 1793 yılında Grand Galeri, "Merkez Sanat Müzesi" olarak halka açılmıştır. 19. yüzyılda, kuzeydeki Rivoli caddesi boyunca devam eden ve mevcut yapı stoğunun batısına doğru genişleyen yeni bir ek yapılmıştır (Görsel 1). 1980-90'lı yıllarda eski müzenin daha kullanışlı olması amacıyla Louvre yapı kompleksinde önemli bir değişiklik yapılma kararı alınmıştır. Bu kararın sonucu olarak mimar I. M. Pei tarafından tasarlanan büyük bir yeraltı kompleksi inşa edilmiştir. Yeni yapı kompleksinin zemin katta bulunan girişi ise Cour Napoleon'un merkezinde konumlandırılan çelik-cam piramitten sağlanmıştır. Pei'nin modern tasarımı 1989 yılında ziyaretçilere açılmıştır The Editors of Encyclopaedia Britannica (2018), (Görsel 2). Sarayın bu bölümü, çeşitli dönemlerde eklenerek gelişmiş saraylar bütünü'nün giriş-çıkışlarını düzenlemek ve konferans salonu, restoran, teknik hacimler, gibi fonksiyonları barındırmak için tasarlanmıştır (Tanaç Zeren, 2010).



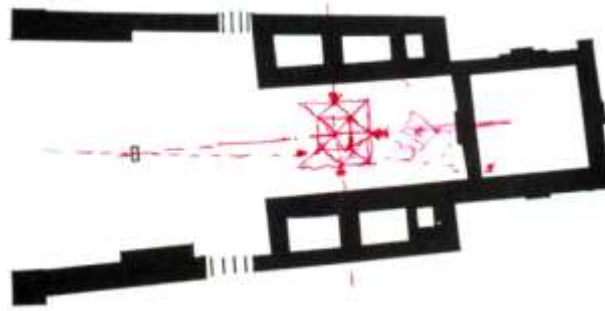
Görsel 1. Louvre Müzesi ve yakın çevre haritası.



Görsel 2. Louvre Müzesi.

- **Louvre Müzesi'nde Tarihi Çevrede Yeni Yapı Değerlendirmesi**

**Tasarım Yaklaşımı:** Projedeki asıl amaç tarihi çevreden ödün vermeden binaları modernize etmek, genişletmek bunun yanında Louvre'un kentle daha iyi bütünleşmesini sağlamaktır. Avlu ortasında merkezi olarak konumlandırılan cam piramit form, yeni ana girişi tanımlamakta ve müzenin üç kanadında bulunan galerilere de direkt erişimi sağlamaktadır (Görsel 3). Cam piramit belirgin bir modern tamamlayıcı olarak tarihi Louvre Sarayı Kompleksi ile malzeme ve form açısından tarihi çevrede yeni yapı ilkelerinden aykırı yaklaşım ile bütünleşmiştir. Kütle havuzun ortasından yükselen bir piramit formundadır. Piramit ile sarayın birbirleri ile olan oran ve ölçek ilişkileri estetik açıdan olumludur. Piramit ne fark edilmeyecek kadar küçük ne de eski yapıyı bastırarak kadar büyüktür (Cambaz, 2009). Piramidin yüzeyinde cam kaplama kullanılmıştır. Mevcut tarihi yapılarda ise taş kullanılmıştır.

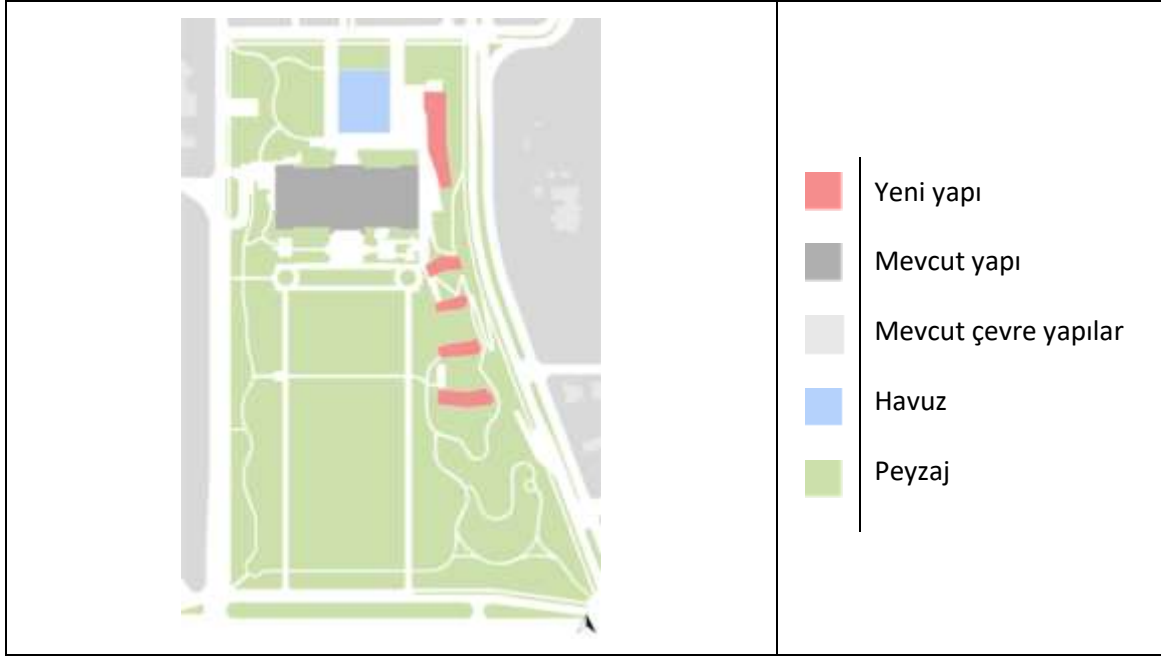


Görsel 3. Eskiz çalışması.

#### 4.3. Nelson-Atkins Sanat Müzesi

Nelson-Atkins Sanat Müzesi ilk olarak "William Rockhill Nelson Sanat Galerisi ve Mary Atkins Güzel Sanatlar Müzesi" olarak 1933 yılında Kansas şehrinde açılmıştır. Steven Holl Architects tarafından tasarımı yapılan ve "Bloch Binaları" olarak adlandırılan yeni ek binalar ise 2007 yılında tamamlanarak müzenin giderek genişleyen koleksiyonu için galeriler ve depolama alanları sağlamıştır (The Nelson-Atkins Museum of Art, 2019), (Görsel 4). Yapının özgün işlevi de müze olup, 20. yüzyılda Beaux-Arts ve Neo-klasik mimari üslubunda yapılmış 21. yüzyıldaki yeni yapılar ise modernizm üslubunda inşa edilmiştir (Görsel 5).





Görsel 4. Nelson-Atkins Sanat Müzesi ve yakın çevre haritası.

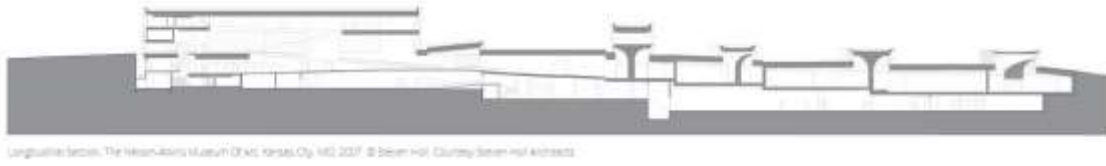


Görsel 5. Nelson-Atkins Sanat Müzesi.

#### • Nelson-Atkins Sanat Müzesi'nde Tarihi Çevrede Yeni Yapı Değerlendirmesi

**Tasarım Yaklaşımı:** Müzeye gerekli olan alan ihtiyacının karşılanması amacıyla tasarlanan yeni binalar, masif tek bir kütle yerine birbiri ile bağlantılı beş adet yapıdan oluşmaktadır (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, 2019). Bloch Binaları, müze parselinin doğu kenarına; arazi eğimine uygun olacak şekilde; doğrusal, uzun bir hat üzerinde konumlandırılmıştır. Ek müze için gerekli olan programın büyük bir kısmı yeraltında çözülmüştür. Kademeli olarak yükselen lensler aracılığıyla yeraltı galerileri ve lobi doğal ışıkla aydınlatılmaktadır (Reid, 2009:40-49), (Görsel 6). Bloch Binaları aykırı tasarım yaklaşım yöntemi ile tasarlanmıştır. Neo-klasik binanın eğimli doğu kenarında doğrusal, uzun bir hat boyunca

konumlanan Bloch Binalarının tümü çok yüzeyli (polihedral) formdadır (Stephens, 2007:92-101).<sup>19</sup> 1933 yılında "Wight and Wight Architects" tarafından tasarlanan neo-klasik binanın kalker taşı ile kaplanmış ağır cephesine karşın Bloch Binalarının dış duvarlarında U şekilli yarı saydam cam kanallar (channel glass) kullanılmıştır (Stephens, 2007:92-101). Goldberger (2007:86-87), Bloch Binalarını "yarı saydam camdan yapılmış düzensiz şekilli kutular" olarak tanımlamaktadır.



Görsel 6. Nelson Atkins Müzesi Boyuna Kesiti.

#### 4.4. Barcelona Çağdaş Sanat Müzesi (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA)

Barcelona Çağdaş Sanat Müzesi (MACBA), geçmişi 13. yüzyıla kadar uzanan tarihi bir bölgede Düşkünler evi, İmarethane özgün işlevinde hayırseverlik kurumu olarak 1802 yılında Barok, Neo-klasik üslupta inşa edilen Casa de la Caritat ile birlikte aynı tarihi dokuda yer almaktadır. Yapı bütünü İspanya'nın Barcelona şehrinde eski bir gotik bölge olan Raval semti sınırları içerisinde (Centre de Cultura Contemporania de Barcelona (CCCB), History, 2019), (Görsel 7). Ölçeği ve çevresine uyumu açısından bağlamına duyarlı olan müze, Barcelona'nın gotik bölgesinin yeniden yapılandırılması konusunda anahtar rol üstlenmektedir. Casa de la Caritat kültür merkezi ve onun heykel avlusunun kuzeyindeki yeni üniversite binası ile birlikte müze, yeni sanatsal alanları geniş kentsel doku ile bütünleştirmeye yardımcı olmaktadır (Görsel 8). 20. yüzyılda tamamlanan yapı bütünü (MACBA) rasyonalizm, modernizm üslubunu taşımaktadır.

<sup>19</sup> Steven Holl, yüzeyde konumlandırıldığı yarı saydam cam binalara, yeraltındaki mekânlara ışık sağladığı için "lensler" olarak hitap etmektedir.



Görsel 7 . Barcelona Çağdaş Sanat Müzesi ve yakın çevre haritası.



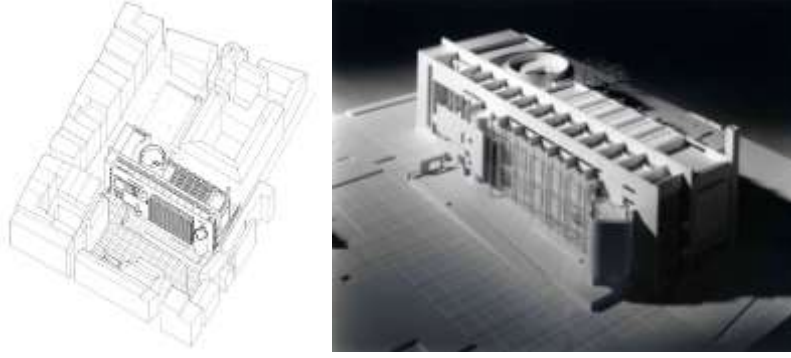
Görsel 8. Barcelona Çağdaş Sanat Müzesi.

#### • Barcelona Çağdaş Sanat Müzesi'nde Tarihi Çevrede Yeni Yapı Değerlendirmesi

**Tasarım Yaklaşımı:** Meier'in mimarlığı, rasyonalizm ve modernizmin biçimsel yeniden yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırmacılar Meier'in eserlerini karakterde "neo-corbusian" olarak nitelendirmektedir (Al-Assaf and Dahabreh, 2014:361-378).

Müzenin beyaz rengi ve şeffaf yüzeyleri, güneyindeki meydanın (Plaça dels Angels) koyu renkli granit zemin kaplaması ve çevresindeki binaların koyu rengeyle zıt bir birliklilik oluşturmaktadır (Dahabreh, 2006). Bu çerçevelerden bakıldığında MACBA aykırı yaklaşım yöntemi ile tasarlanmış ve tarihi çevreye farklılaşarak eklenmiştir. Müze farklı geometrik öğelerle kombine edilmiş soyut, beyaz, dikdörtgen prizmayla tarihi çevreyle bütünleşmektedir (Görsel 9) (Al-Assaf and Dahabreh, 2014:361-378). Ölçeği ve gabarisi ile çevresindeki tarihi binalarla uyum içindedir. Ana kütleliyi oluşturan dikdörtgen prizma beyaz emay kaplı çelik panellerle kaplanırken diğer geometrik eklemeler: düzlemsel elemanlar, silindirler ve serbest

form beyaz betonla bitirilmiştir (Görsel 10), (Al-Assaf and Dahabreh, 2014:361-378). Cephelerde cam kullanımı da görülmekle birlikte; güney cephesinde cam malzemenin daha fazla kullanıldığı gözlenmektedir.



**Görsel 9.** Kütüphane-Hacim olarak çevresi ile uyumu.



**Görsel 10.** MACBA güney cephesi.

#### **4.5. Enzo Ferrari Müzesi (Enzo Ferrari Museum, EFM)**

Enzo Ferrari'nin doğduğu, erken 19. yüzyıl evi ve mimar Jan Kaplicky tarafından tasarlanan yeni inovatif bina olmak üzere iki ayrı binadan oluşan müze, Vernaküler mimari üslubu ile yapılmış, İtalya'nın Modena şehrinde tarihi bir bağlamda yer almaktadır (Görsel 11). Mevcut tarihi yapı aslına uygun restore edilerek kalıcı sergilere ev sahipliği yapmak üzere değerlendirilmiştir. Aynı zamanda sinema, restoran ve mağaza bölümleri de içerir. Yüksek Teknoloji mimarisi (High-Tech), Neo-Fütürizm üslubunda inşa edilen yeni yapı, sürekli değişecek yarış arabaları koleksiyonunu sergileyecek galerilerin yanı sıra ihtiyaç duyulacak servis mekânlarını da içermektedir. 2004 yılında uluslararası bir yarışmayla elde edilen proje 2012 yılında tamamlanarak ziyaretçilere açılmıştır (Riccobono and Scala, 2014).



Görsel 11. Enzo Ferrari Müzesi ve yakın çevre haritası.



Görsel 12. Enzo Ferrari Müzesi.

- **Enzo Ferrari Müzesi'nde Tarihi Çevrede Yeni Yapı Değerlendirmesi**

**Tasarım Yaklaşımı:** Müze, içerisinde bulunduğu tarihi dokuya tamamen aykırı bir formda inşa edilmiştir; ancak bağlamını ve mevcut binayı önemseyen tasarım girdileri ve yumuşak formuyla çevresine karşı duyarlı ve saygılıdır. Çevresindeki peyzajla da uyumlu bir şekilde bütünleşen yapının kavisli giriş cephesi insanı yönlendiren bir etkiye sahip olmakla birlikte mevcut yapıyla da saygılı bir diyalog kurmaktadır (Akbiyık, 2013), (Görsel 13).

En yeni yapı teknolojileriyle birlikte enerji tasarruflu çözümleri birleştirerek bünyesinde barındıran müze; ruh, malzeme ve tasarım dili açılarından da sergileyeceği otomobillerle rezonans halindedir. Ferrari Müzesi bu açılardan incelendiğinde, yapının tarihi çevrede yeni yapı

ilkelerinden aykırı yaklaşım ilkesini temel olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır. Ölçek olarak gösterişsiz ve sade olan evin yüksekliği, müzenin yüksekliğini belirlemiştir. Kavisli geniş duvarlar ve eğimli cam, insanı mekânın içine alır (Akbiyık, 2013). Sarı renkli üst örtüde, 1950'li yılların yarış arabalarının kaputlarından esinlenilerek tasarlanmış, aynı zamanda hava sirkülasyonuna izin veren ve doğal ışığın içeri girmesini sağlayan kavisli yarıklar bulunur. Arabaların estetik değerlerine de böylece gönderme yapılmıştır (Frearson, 2012). Binanın üzeri, markanın kurumsal rengi olan ve araçlarda da kullanılan sarı renkli, üç boyutlu, kavisli, alüminyum çatı ile örtülmüştür. Eğimli ve çift kavisli geniş giriş cephesinde ise strüktürel cam malzeme kullanılmıştır (Görsel 13), (Riccobono and Scala, 2014).



**Görsel 13.** Geniş cam yüzeyli giriş cephesinin mevcut yapıyı vurgular şekilde içe kavisli tasarımı ve çatı örtüsündeki kavisli yarıklar ve giriş cephesinde cam malzeme kullanımı.

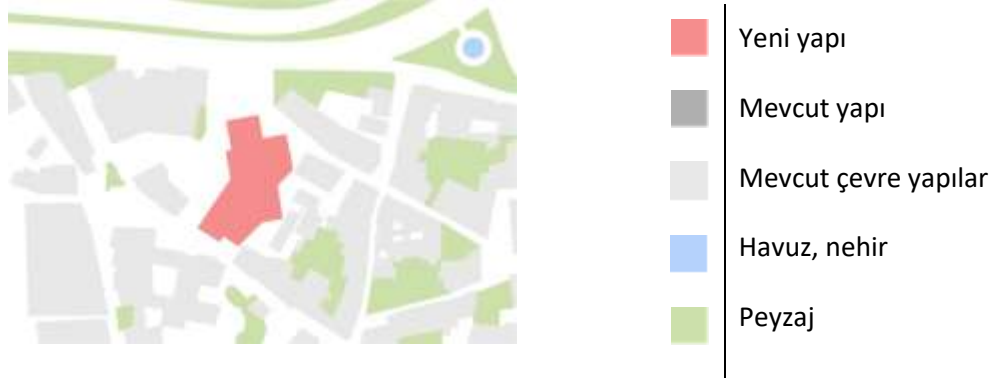
#### **4.6. Eskişehir Modern Sanat Müzesi (Odunpazarı Modern Müze, OMM)**

Eskişehir'in Türk dönemi kentsel sitesi olan ve günümüzde "Odunpazarı" diye anılan bölge, kentin güney kesimindeki tepeler üzerine kurulmuştur (Sönmez, 1983). Odunpazarı bölgesi 19. yüzyıla ait geleneksel dokuyu barındırmaktadır (Atıcı, 2017). Bölge ismini köylülerin çevredeki ormanlardan kestikleri odunları satmak için şimdiki Atatürk Lisesi çevresinde kurulan ve Odunpazarı olarak adlandırılan bölgeden almaktadır.<sup>20</sup>

Odunpazarı Kentsel Sit Alanı içindeki fiziksel mekânın temel bileşeni olan konutların büyük çoğunluğu, geleneksel Anadolu-Türk kentinin tipik dokusunu oluşturan kentsel tasarım ve mekân düzenleme ilkelerine göre biçimlenmişlerdir (Sönmez, 1983), (Görsel 14, Görsel 15). Dar sokakları, tarihi konutları, çeşmeleri ve meydanlarıyla, geleneksel dokusunu büyük ölçüde koruyan nadir yerleşimlerden biridir. Bölge, bu geleneksel dokusu sebebiyle, 1986 yılında Kentsel Sit Alanı ilan edilerek koruma altına alınmıştır (Özden, 2009). Odunpazarı tarihi kent

<sup>20</sup> Bkz. Odunpazarı Belediyesi, 2015-2019 Stratejik Planı, Durum Analizi/Tarihi Gelişim, s.13.

merkezi, UNESCO Dünya Miras Geçici listesinde de 2012 yılı itibari ile yer almaktadır (Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2019). Eskişehir Büyükşehir Belediyesi'nin Odunpazarı Tarih Kültür ve Sanat Bölgesi çalışmaları kapsamında 2018 yılında inşasına başlanan ve tasarımı Kengo Kuma & Associates'e ait olan müze, 2019 yılında tamamlanmıştır (Odunpazarı Modern Museum, 2019), (Görsel 14, Görsel 15).



Görsel 14. Eskişehir Modern Sanat Müzesi ve yakın çevre haritası.



#### • Eskişehir Modern Sanat Müzesi'nde Tarihi Çevrede Yeni Yapı Değerlendirmesi

**Tasarım Yaklaşımı:** Sürdürülebilir ve çevreci tasarım yaklaşımları ile 2016 yılında Küresel Sürdürülebilir Mimari Ödülü (*Global Award for Sustainable Architecture*) alan Kengo Kuma, mevcut olduğu bağlamın fiziksel yapı ve çevresi ve kültürüyle doğal bir şekilde kaynaşan insan ölçeğinde binalarla uyusal bir mimarlık anlayışını benimsemiştir. Yapılarında ahşap, cam, taş gibi doğal malzemeleri sıklıkla ve yoğun bir şekilde kullanan Kengo Kuma, ofisi ile birlikte beton ve çeliğin yerine kullanılabilir yeni malzeme arayışlarını sürdürmektedir (KKA, 2019), (Görsel 16).



**Görsel 16.** Kengo Kuma tasarımlarında ahşap kullanımı, Asakusa Kültür ve Turizm Merkezi, Starbucks Coffee, Yusuhara Ahşap Köprü Müzesi.

Kengo Kuma ofisi tarafından tasarlanan ve ölçek ve malzeme olarak Osmanlı'nın geleneksel evlerinden esinlenen müze, kütlesi ile ön plana çıkıp bulunduğu mevcut sokak dokusu ile bütünleşerek yeni bir kültürel buluşma alanı olmayı hedeflemektedir. Odunpazarı'nın dar sokakları, evlerin birbiri ile yakın konumları, geleneksel evlerin yapısal öğeleri ve malzemeleri, müzenin tasarımında birer girdi olarak kullanılmıştır (Archdaily, 2019). Bütün bu açılardan bakıldığında müze, kütlesi ile bulunduğu çevrede anıtsallık özelliği göstermesi açısından "aykırı yaklaşımı", tasarımında yorumlayarak kullandığı geleneksel öğeler ve malzemeler açısından ise "geleneksele öykünme" tasarım yaklaşımını benimsemiştir (Görsel 17).



**Görsel 17.** Odunpazarı Modern Müzenin geleneksel doku içerisindeki konumu ve ana caddeden görünümü.

Odunpazarı Kentsel Sit Alanındaki geleneksel konutlarda en çok yinelenen kat adedi ikidir. Yalın biçimiyle giriş katı ve onun üzerindeki asıl yaşam katından oluşan iki katlı konutlar, %50'nin üzerinde bir yoğunlukla bölgenin egemen yapı yüksekliğini belirlemektedir. Geleneksel konutlar içinde %25'e yakın bir orana ulaşan ikinci tür yükseklik tasarımı ise, iki katlı konutların subasmanlı çeşitlemelerinde uygulanmıştır. Bu örneklerde zemin kat döşemesi kaldırım kotundan 1.20 m. kadar yükseltilerek, genellikle yakacak depolanmasında kullanılan yarım bir bodrum düzenlenmektedir (Sönmez, 1983). Eskişehir kenti, Anadolu'nun Türk döneminde



geliştirdiği konut kültürünün gerçek temsilcisi olarak kabul edilen “hımış” yapım tekniğindeki konut mimarisinin yayılma alanı içinde yer almaktadır (Kuban, 1975:192-212). Gerek geleneksel Osmanlı konut mimarisinin malzemelerinden gerekse de Odunpazarı bölgesinin eskiden odun ticareti yapılan bir yer olmasından alınan referanslarla varlık bulan müze yapısının dış cephesinde ahşap malzeme kullanılmıştır. ‘Kentsel ölçekte mimari yaratmak için küçük kutuları üst üste istifleyip bir araya toplayarak bir hacim oluşturmak’ şeklinde bir tasarım stratejisi ile tasarlanan müze yapısı, aynı zamanda kendi merkezine doğru yükselerek anıtsal bir oluşum göstermektedir. Bu yönüyle, çeşitli boyutlardaki istiflenmiş kutular müzeyi çevreleyen geleneksel evlerin oluşturduğu dokuyu yansıtmaktadır (KKA, 2019).

### 5. Değerlendirme ve Sonuç

Çalışma kapsamında, Türkiye’den ve ABD’den birer adet ve Avrupa’dan üç adet olmak üzere tarihi çevrede inşa edilen yeni müze yapıları Tablo 2’de özetlenen uluslararası standartlar doğrultusunda Tablo 3’te belirlenen kriterlere göre değerlendirilmiş ve değerlendirme sonuçları Tablo 4’te verilmiştir.

**Tablo 4.** Seçilen projelerin yapı tasarım yöntemlerinin tanımlanması ve belirlenen kriterlere göre değerlendirilmesi.

<i>Uluslararası standartlara göre belirlenen tarihi çevrede yeni yapı tasarımı değerlendirme kriterleri</i>	Seçilen Projeler / Yapı Tasarım Yöntemi				
	Louvre Müzesi / Aykırı tasarım	Nelson Atkin Sanat Müzesi / Saygılı tasarım	Barcelona Çağdaş Sanat Müzesi / Saygılı tasarım	Enzo Ferreri Müzesi / Aykırı tasarım	Odunpazarı Modern Müzesi / Geleneksele öykünme
<b>Madde 1</b> (Yeni tasarım çevresiyle kütle, renk, biçim, oran ve ölçek açısından uyumlu olmalıdır)	---	✓	✓	---	✓
<b>Madde 2</b> (Yeni tasarımın farkı kesin ve açık bir şekilde fark edilebilir olmalıdır; yapı ve/veya yapıların belge niteliğine sonraki araştırmaları yanıtacak şekilde zarar verilmemelidir)	✓	✓	✓	✓	✓
<b>Madde 3</b> (Yeni tasarım mevcut çevrenin kültürel değerlerinin ve geleneksel karakterinin değerini düşürecek bir yaklaşım sergilememelidir.)	✓	✓	✓	✓	✓
<b>Madde 4</b> (Yeni yapının tasarım ve uygulamasında çağının teknolojileri kullanılmalı, geçmiş devir üsluplarının taklit edilmesi yoluna gidilmemelidir.)	✓	✓	✓	✓	✓
<b>Madde 5</b> (Yeni yapı yakın çevresindeki mevcut fiziksel, sosyal ve kültürel ilişkilerin devamını)	✓	✓	✓	✓	✓

<i>sağlayacak nitelikte olmalıdır.)</i>					
<b>Madde 6</b> (Yeni yapı mevcut çevresinin mekânsal organizasyon düzenine ve kompozisyonuna zarar vermemeli; var olan işlev, ilişki ve düzen korunmalıdır.)	✓	✓	✓	✓	---
<b>Madde 7</b> (Yeni yapı, gabarisi ile mevcut tarihi dokuya saygılı bir yaklaşım sergilemelidir; kütleli ve yüksekliği ile çevresini baskılamamalıdır.)	✓	✓	✓	---	---
<b>Madde 8</b> (Yeni yapı, tasarımı ile çevresinin strüktürel ve estetik değerini düşürmemelidir)	✓	✓	✓	---	---
<b>Madde 9</b> (Değişimler bütünün genel ifadesine uyumlu, görünüş, doku ve biçim yönünden aykırı olmayan malzemelerle yapılmalı; yapı malzemelerinin birbiriyle uyumuna özen gösterilmelidir.)	---	✓	---	---	✓
<b>Madde 10</b> (Yapı gruplarını ve onların kendine özgü karakterini oluşturan farklı bölümlerin birbirlerine bağlanmaları veya karşıtlıklarının yarattığı estetik duygular ve uyuma özellikle dikkat edilmelidir.)	✓	✓	✓	✓	✓
<b>Belirlenen kriterlerin sağlanma oranı</b>	<b>%80</b>	<b>%100</b>	<b>%90</b>	<b>%60</b>	<b>%70</b>
<b>Projelerin Ortalama Kriterleri Sağlama Oranı</b>	<b>%80</b>				

Tablo 3'te detaylı olarak belirtilen kriterlere göre incelenen araştırma kapsamında belirlenen müze yapılarının %80 oranında standartlara uygun olduğu değerlendirilmiştir. Belirlenen değerlendirme kriterleri doğrultusunda en başarılı proje, Nelson Atkins Müzesi olarak saptanmıştır. Değerlendirmede kriterleri en az sağlayan proje ise %60 oranı ile Enzo Ferrari Müzesi olmuştur (Tablo 4).

Koruma ilkeleri açısından değerlendirilen örnek projelerin tamamında çağdaş yapım teknikleri ve malzemeler kullanılmıştır. Tasarımcıların projelerdeki ortak kaygılarının ise yoğun talebe karşılık verebilmek ve tarihi dokuya uyum sağlayabilmek olduğu görülmüştür; fakat yoğun talebe cevap verilmiş olsa da farklı tasarım yaklaşımları sebebi ile tarihi çevreye uyum sağlamak konusunda her proje aynı başarıyı gösterememiştir. Bu konudaki ana etkenlerden biri mevcut bina ile ölçek, oran, malzeme, dolu-boş dengesi, renk açısından bir uyum elde edilememiş olmasıdır.

Tarihi çevrede tasarım yaklaşımları açısından bakıldığında üslup taklidinin başarılı bir tasarım yaklaşımı olarak nitelendirilmediği ve bu yüzden hiçbir projede böyle bir yaklaşımın izlenmediği görülmüştür. Bununla birlikte Eskişehir Odunpazarı Müzesi örneğinde olduğu gibi tarihi çevreden alınan referanslar yorumlanarak çağdaş bir şekilde kullanılmış, Louvre ve Enzo

Ferrari Müzesi'nde ise mevcut yapıya zıtlık oluşturacak bir arka plan oluşturulmuştur. Barcelona Çağdaş Sanat Müzesi ve Nelson-Atkins Sanat Müzesi örneklerinde ise tasarım yaklaşımı olarak saygılı yaklaşımın izlendiği anlaşılmaktadır.

Her üç durumda da yeni tasarımın farkı kesin ve açık bir şekilde ifade edilebilmiş, mevcut çevrenin kültürel değerleri korunarak fiziksel, sosyal ve kültürel ilişkilerin devamına önem verilmiş ve çağdaş teknolojiler kullanılarak üslup taklidi reddedilmiştir. Bu kapsamda, örneklem müze yapılarında gerek tasarım yaklaşımı ve gerekse uluslararası standartlara uygunluk bağlamında başarılı sonuçların ortaya çıktığı değerlendirilmektedir. Böylece, koruma ilkelerinin tasarımı sınırlar bir etken olarak görülmesinin aksine, ilkelerin yol göstericiliğinde gidilerek tarihi çevrenin değerini destekleyerek artıracak özgün tasarımlar meydana gelmiştir. Tarihi çevrede başarı yakalayan tasarımlar kısa sürede bulunduğu kentin ve hatta ülkenin ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Yapılan çalışma ile tarihi miras çevrelerin sahip olduğu değerlerin sürdürülebilirliğinin yeni yapıların yapılması ile başarılı bir şekilde sağlandığı gözlenmiştir. Farklı bölgelerden seçilen örneklem müze yapılarının değerlendirilmesi ile tarihi koruma açısından evrensel bir ortak dilin var olduğu da ortaya konulmuştur. Ayrıca, müze işlevli yapılar özelinde yapılan bu araştırma kapsamında belirlenen değerlendirme kriterlerinin tarihi çevrede farklı işlevli yeni yapı tasarımlarının değerlendirilmesinde kullanılabileceği önerilmektedir.

### **Kaynakça**

Ahunbay, Z. (2009). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, 5. Basım, İstanbul: Yem Yayınları.

Akbıyık, N. (2013). *Tarihi Çevrede Yeni Yapı Olgusu ve Bağlam İlişkisinin Güncel Uygulamalar Üzerinden İrdelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Al-Assaf, N. and Dahabreh, S. (2014). "The Aesthetics Symptoms of Architectural Form: The Case of Barcelona Museum of Contemporary Art", *ARCHDESIGN '14/Architectural Design Conference*, 8-10 Mayıs, İstanbul: DAKAM, p.361-378.

Alsaç, Ü. (1992). *Türkiye'de Restorasyon*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Atıcı, E. (2017). "Eskişehir Odunpazarı Evlerinin Cephe Dili Üzerinden İncelenmesi", *Sanat Tarihi Dergisi*, İzmir: Ege Üniversitesi, Cilt 26, Sayı 1, s.1-26.

Aydın, E. (1998). *Tarihi Çevre İçindeki Yeni Yapılaşmaların Uygulama Sonuçları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Baydarlıoğlu, B. (1994). *Tarihi Şehir Dokusunda Yeni Yapı Uygulamaları: Karaköy - Beşiktaş Arasında Silueti Etkileyen Bir Grup Yeni Yapının Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Bozdoğan, M., Kısa-Ovalı, P., Özkan, S. (2006). "Mimar Sinan'ın "Koruma" Anlayışı ve Günümüzde Sinan'ın Eserlerini "Koruma" Anlayışı (Edirne Örneği)", *Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, Edirne: Trakya Üniversitesi, Cilt 7, Sayı 2, s.143-152.

Cambaz, C. (2009). *Tarihi Kentsel Mekanlarda Yer duygusu ve Yeni Yapı Tasarımı İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Dahabreh, S. M. (2006). *The Formulation of Design: The Case of the Islip Courthouse by Richard Meier*, Unpublished PHD Dissertation, Atlanta: Georgia Institute of Technology, College of Architecture.

Doğrusöz, N. (1994). *Tarihi ve Özgün Çevrelerde Yeni Yapı Sorunu ve "İnfill" Olgusuna Farklı Yaklaşımları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Düzgün, H. (2010). *Tarihi Çevrelerde Yeni Yapı Tasarımında Kabuk - Bağlam İlişkisinin Temel Ve Güncel Tasarım Kavramları Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Enç, G. (2009). *Tarihi Kent Dokusunda Yeni Yapı Tasarım Ölçütleri ve Fener Semti Örneğinde Uygulanabilirliğinin İrdelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Erder, C. (2018). *Tarihi Çevre Algısı*, ed. Yasemin Didem Aktaş ve Filiz Diri Akyıldız, 1. Basım, İstanbul: Yem Yayınları.

Goldberger, P. (2007). "Lenses on the Lawn: Steven Holl Rethinks the Museum-Extension Genre", *The New Yorker Magazine*, 2007 April Issue, p.86-87.

Groat, L. (1988). "Contextual Compatibility in Architecture: An Issue of Personal Taste"?, in *Environmental Aesthetics*, ed. Nasar J., Cambridge: Cambridge University Press, p.228-253.

Güler, Ö. (2004). *Tarihi Çevrelerde Çağdaş Bina Tasarımı: Ortaköy ve Yakın Çevresinde Yeni Bina Uygulamalarının Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Kanat-Duralı, İ. (2007). *Tarihi Çevrede Yeni Yapılaşma Uygulamalarının İrdelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Kandemir, Ö., Uçar, Ö. (2015). "Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekanlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, s.17-47.

Kurtay, C., Aybar, U., Başkaya, A., Aksulu, I. (2003). "Müzelerde Algılama ve Aydınlatma Kriterlerinin Analizi: Ankara-Anadolu Medeniyetleri Müzesi Orta Holü", *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Cilt 18, No 2, s.95-113.

Lardinois, S. vd. (2015). *Contemporary Architecture in Historic Environment an Annotated Bibliography*, ed. Sara Lardinois, Ana Paula Arato Gonçalves, Laura Matarese ve Susan Macdonald, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Mısırlısoy, D. (2017). "New Designs in Historic Context: Starchitecture vs Architectural Conservation Principles", *Civil Engineering and Architecture*, San Jose, CA: Horizon Research Publishing, Volume 5, Issue 6, p.207-214.

Neufert, E. (2015). *Neufert Yapı Tasarımı*, (çev.) B. Çiçek, 39. Baskı, İstanbul: Beta Yayıncılık.

Odunpazarı Belediyesi, 2015-2019 Stratejik Planı, Durum Analizi/Tarihi Gelişim.

Özden, Z. (2009). *Eskişehir Odunpazarı Geleneksel Türk Konut Mimarisi Örnekleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Öztekin, O. A. (2014). *Müze Kavramı ve Müze Yapılarının İç Mekanlarının İstanbul'dan Örneklerle İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Reid, R. (2009). "Designed to a T", *Civil Engineering Magazine*, Reston, VA: American Society of Civil Engineers, Volume 79, Issue 6, p.40-49.

Riccobono, A., Scala, P. (2014). Museums: New Architectural Icons of the Digital Age, Architectural Design Conference Proceedings, *Contemporary Discussions and Design Methodologies in Architecture*, DAKAM Publishing, İstanbul.

Schubert, K. (2004). *Küratörün Yumurtası*, (çev.) R. Simith, İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları.

Sönmez, N. (1983). *Eskişehir'de Odunpazarı Tarihi Yerleşiminin Fiziksel Gelişimi ve Geleneksel Konut Dokusunda Dizgesel Çözümler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Stephens, S. (2007). "Steven Holl Architects Merges Architecture, Art, And Landscape Into A Unified Experience For The Bloch Building At The Nelson-Atkins Museum Of Art In Kansas City", *Architectural Record*, Volume 195, Issue 7, p.92-101.

Tanaç Zeren, M. (2010). *Tarihi Çevrede Yeni Ek ve Yeni Yapı Olgusu, Çağdaş Yaklaşım Örnekleri*, İstanbul: Yalın Yayıncılık.

Turhan Kut, Z. (2017). *Tarihi Çevrede Yeni Yapı Tasarımına Bir Bakış: İstanbul Özelinde Bir Değerlendirme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Velioğlu, A. (1992). *Tarihi Çevre İçinde Mimari Tasarım ve Süreci Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.

Yazgan, Ö. E. (2011). *Anıtsal Kültür Varlıklarının Müze Olarak Kullanımına Yönelik Yaklaşımın İstanbul İbrahim Paşa Sarayı Örneğinde İrdelenmesi*, Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

### **İnternet Kaynakları**

Tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması Tüzüğü (Washington Tüzüğü – 1987), (1987). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0627604001536681570.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0627604001536681570.pdf), Erişim tarihi: 26.12.2018.

Centre de Cultura Contemporania de Barcelona (CCCB), History, (2019). <http://www.cccb.org/en/about-us/what-we-do>, Erişim tarihi: 26.03.2019.

Tarihi Kentlerin ve Kentsel Alanların Korunması ve Yönetimiyle İlgili Valetta İlkeleri, (2011), [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0592931001536912260.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0592931001536912260.pdf), Erişim tarihi: 20.02.2019.

ICOMOS Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi, (2013), [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0784192001542192602.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0784192001542192602.pdf), Erişim tarihi: 12.01.2019.

Dedehayır, H. (2010). *Yerelden Ulusala*, Ulusaldan Yerele Koruma Bilincinin Gelişim Süreci, Koruma Bilinci Ekitap, Çekül Vakfı Yayınları, <http://www.tarihikentlerbirliği.org/wp-content/uploads/KorumaBilinci-Ekitap.pdf>, Erişim tarihi: 22.01.2019.

Venedik Tüzüğü, (1964). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0243603001536681730.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0243603001536681730.pdf), Erişim tarihi: 22.01.2019.

Koruma Amaçlı İmar Planları ve Çevre Düzenleme Projelerinin Hazırlanması, Gösterimi, Uygulaması, Denetimi, Müelliflerine İlişkin Usul ve Esaslara Ait Yönetmelik Resmi Gazete Tarihi: 26.07.2005 Resmi Gazete Sayısı: 25887, (2005). <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14430/koruma-amacli-imar-planlari-ve-cevre-duzenleme-projeler-.html>, Erişim tarihi: 22.01.2019.

The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance (The Burra Charter – 2013), (2013). <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf>, Erişim tarihi: 22.01.2019.

Declaration of Foz do Iguaçu, (2008). [https://www.icomos.org/centre\\_documentation/declaration-igua%C3%A7u-eng.pdf](https://www.icomos.org/centre_documentation/declaration-igua%C3%A7u-eng.pdf), Erişim tarihi: 04.01.2019.

Carta del Restauro, (1931). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0660878001536681682.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0660878001536681682.pdf), Erişim tarihi: 04.01.2019.

Amsterdam Bildirgesi, (1975). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0458320001536681780.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0458320001536681780.pdf), Erişim tarihi: 04.01.2019.

Charter of Athens, (1933). [http://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/research\\_resources/charters/charter04.html](http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/research_resources/charters/charter04.html), Erişim tarihi: 14.01.2019.

ICOMOS Geleneksel Mimari Miras Tüzüğü, (1999). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0464062001536913566.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0464062001536913566.pdf), Erişim tarihi: 14.01.2019.

UNESCO, General Conference, Nairobi, 1976, 19th, (1976). <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114038>, Erişim tarihi: 30.01.2019.

The Paris Declaration On Heritage As A Driver Of Development, (2011). [https://www.icomos.org/Paris2011/GA2011\\_Declaration\\_de\\_Paris\\_EN\\_20120109.pdf](https://www.icomos.org/Paris2011/GA2011_Declaration_de_Paris_EN_20120109.pdf), Erişim tarihi: 03.01.2019.

ICOMOS Arkeolojik Mirasın Korunması ve Yönetimi Tüzüğü, (1990). [http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR\\_tr0574229001536913919.pdf](http://www.icomos.org.tr/Dosyalar/ICOMOSTR_tr0574229001536913919.pdf), Erişim tarihi: 03.01.2019.

Avrupa Mimari Mirasının Korunması Sözleşmesi, (1989). <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR-14268/avrupa-mimari-mirasinin-korunmasi-sozlesmesi.html>, Erişim tarihi: 05.02.2019.

Avrupa'da Sürdürülebilir Topluluklar Üzerine Bristol Mutabakatı, (2005). [http://www.ceidizleme.org/ekutuphaneGorsel/dosya/122\\_1.pdf](http://www.ceidizleme.org/ekutuphaneGorsel/dosya/122_1.pdf), Erişim tarihi: 05.02.2019.

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2018). "Louvre Museum", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Louvre-Museum>, Erişim tarihi: 15.02.2019.

The Nelson-Atkins Museum of Art, (2019). <https://nelson-atkins.org/about/>, Erişim tarihi: 25.02.2019.

The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, (2019). <http://www.stevenholl.com/projects/nelson-atkins-museum-of-art>, Erişim tarihi: 22.02.2019.

Frearson, A. (2012). Enzo Ferrari Museum by Future Systems, <https://www.dezeen.com/2012/03/15/enzo-ferrari-museum-by-future-systems/>, Erişim tarihi: 12.02.2019.

Odunpazarı Modern Museum (2019), <https://www.omm.art/>, Erişim tarihi: 27.03.2019.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Müzeler Yönetmeliği, (2007). <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=11076&MevzuatTur=7&MevzuatTertip=5>, Erişim tarihi: 03.05.2020.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 2. "Louvre Müzesi", (2007). Yazarlara ait fotoğraf arşivi.

Görsel 3. "Pei Cobb Freed & Partners, Grand Louvre Modernization", (2019). <https://www.pcf-p.com/projects/grand-louvre-modernization/>, Erişim tarihi: 12.01.2019.

Görsel 5. "Nelson-Atkins Sanat Müzesi", (2019). <https://aasarchitecture.com/2012/09/nelson-atkins-museum-of-art-by-steven-holl-architects.html/>, Erişim tarihi: 12.01.2019.

Görsel 6. "Nelson-Atkins Sanat Müzesi Boyuna Kesiti", (2019).

<http://thefinch.net/2016/02/04/steven-holl-in-conversation/>, Erişim tarihi: 12.01.2019.

Görsel 8. "Barselona Çağdaş Sanat Müzesi", (2019). [www.macba.cat](http://www.macba.cat); <https://lespedresdebarcelona.blogspot.com/2015/12/la-casa-de-la-caritat-el-pati-manning.html>, Erişim tarihi: 12.01.2019.

Görsel 9-10. "Richard Meier & Partners Architects LLP. Barcelona Museum of Contemporary Art, Barcelona, Spain", (2019). <https://www.richardmeier.com/?projects=barcelona-museum-of-contemporary-art-2>, Erişim tarihi: 10.03.2019.

Görsel 12. "Enzo Ferrari Müzesi", (2019). [http://www.italia.it/en/travel-ideas/made-in-italy/enzo-ferrari-museum.html#prettyPhoto\[idee\\_vacanze\]/2/](http://www.italia.it/en/travel-ideas/made-in-italy/enzo-ferrari-museum.html#prettyPhoto[idee_vacanze]/2/), Erişim tarihi: 12.01.2019.

Görsel 13. "Enzo Ferrari Müzesi", (2019). <http://www.shiro-studio.com/ferrari.php>; <https://www.archdaily.com/253958/enzo-ferrari-museum-future-systems>, Erişim tarihi: 12.01.2019.



Görsel 15. "Kengo Kuma & Associates Unveils Stacked Timber Museum in Turkey", (2017).  
"Odunpazarı Tarihi Kent Merkezi (Eskişehir)", (2019). <https://www.archdaily.com/869463/kengo-kuma-and-associates-unveil-stacked-timber-museum-in-turkey>;  
<http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR-45349/odunpazari-tarihi-kent-merkezi-eskisehir.html>,  
Erişim tarihi: 27.03.2019.

Görsel 16. "Asakusa Culture and Tourism Center / Kengo Kuma & Associates", (2012).  
<https://www.archdaily.com/251370/asakusa-culture-and-tourism-center-kengo-kuma-associates>; <https://www.archdaily.com/211943/starbucks-coffee-kengo-kuma-associates>,  
Erişim tarihi: 21.02.2019.

Görsel 17. "Eskişehir Odunpazarı Çağdaş Sanatlar Müzesi", (2019); "Kengo Kuma and Associates", (2019). <http://blog.naswood.com.tr/eskisehir-odunpazari-cagdas-sanatlar-muzesi->;  
<https://kkaa.co.jp/works/architecture/the-odunpazari-modern-art-museum/>, Erişim tarihi:  
27.03.2019.

## TIPOGRAFİNİN GAZETELERİN GÖRSEL KİMLİĞİ VE GÜVENİLİRLİĞİ ÜZERİNE ETKİSİ: KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

### THE EFFECT OF TYPOGRAPHY ON THE VISUAL IDENTITY AND CREDIBILITY OF NEWSPAPERS: A COMPARATIVE ANALYSIS

Bekir Kirişcan\*, Babacan Taşdemir\*\*, Gunnar Yağcılar Tonguç\*\*\*,

#### Öz

Çalışma, tipografik öğelerin gazetelerin tanınırlık ve güvenilirliğine etkisine dair bulgular sunmaktadır. Araştırma, İngilizce ve Türkçe, seçilen bir dizi gazetenin karşılaştırmalı analizine dayalıdır. Amaç, tipografik tasarımın gazetenin mesajı üzerindeki etkisi ile ilgili bilgi edinmektir. Analizin birinci bölümünde, seçili gazeteler temel tasarım ilkeleri üzerinden değerlendirilmiştir. İkinci aşamada ise bir grup katılımcının seçili gazetelerin basılı ve çevrimiçi edisyonlarının kapak/indeks sayfalarını güvenilirlik ve tanınırlık açısından değerlendirmeleri istenmiştir.

Bulgular tipografik tasarım ile gazetelere ilişkin güvenilirlik ya da ciddiyet algısı arasında kuvvetli bir bağ olduğu yönündeki düşüncüyü desteklemektedir. Ancak bu bağ, gazetenin kimliği içerik üzerinden anlaşılabilir ise, daha güçlü ve belirgin hale gelmektedir. İngilizce gazeteler içerikleriyle daha uyumlu bir görsel kimlik oluşturmakta ve bunu çevrimiçi edisyonlarına aktarmakta daha başarılıken, Türkçe gazetelerin ciddi olmayan gazetelere özgü bir görsel düzende anonimleştikleri görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Görsel Kimlik, Tipografi, Gazete, Sayfa Düzeni, Güvenilirlik.

#### Abstract

Paper presents findings about the effects of typography over the recognizability and credibility of newspapers. The study is based on a comparison between a group of selected English and Turkish newspapers. Purpose is to get information on influence of typographical design on the message of newspaper. The former step of analysis includes an evaluation on the design identity of newspapers concerning fundamental principles of design. In the latter one, a group of participants are asked to evaluate front/index pages of selected newspapers' printed and online editions in regard to their credibility and recognizability.

Findings endorse that there is a strong relation between typographic design and the perception of reliability or seriousness as to the newspapers. Yet, this link becomes more obvious and potent if only the identity of the newspaper cannot be recognized from the content. Whereas English newspapers are more successful in forming coherence between their content and visual identity, and in carrying this to their online editions, Turkish newspapers are observed to become "anonymous" in a visual manner closer to "soft news" newspapers.

**Keywords:** Visual Identity, Typography, Newspaper, Page Layout, Credibility.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi:19.02.2020 - Kabul tarihi:15.06.2020.*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Antalya/Türkiye, bkiriscaan@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3017-2853>.

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü, Antalya/Türkiye, babacantademir@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3682-2877>.

\*\*\*Arş. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Antalya/Türkiye, gunnartonguc@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4300-2423>.

## 1. Katı Olan Her Şey Sayısallaşırken Kimlikli Gazete Tasarlamak

Haber medyası genel olarak ama özellikle (basılı) gazeteler, bir büyük dönüşüm geçirmektedirler. Sosyal, siyasal, ekonomik ve teknolojik pek çok etken gazetelerin yerleşik konularını sarsarken, okur ile olan ilişkilerini eskisi gibi sürdürmek gazeteler açısından gittikçe daha zor hale gelmektedir. Bu açıdan gazetelerin güvenilirlik ve tanınırlıklarını devam ettirmeleri her zamankinden daha önemli hale gelmiştir denilebilir. Güvenilirlik ve tanınırlık doğrudan doğruya gazetelerin yayın kimliği ile bağlantılı bir konudur. Gazete yayıncılığında yayın kimliğinin oluşmasını sağlayan iki temel ögenin bulunduğu söylenebilir: Bunlardan ilki *editöryal kimlik*, diğeri ise *görsel kimliktir*.

Editöryal kimlik kuşkusuz bir gazetenin yayın politikası, haber dizilimi ve içeriği ile ilgilidir. Görsel kimlik ise gazetenin görünümüne dair karakteristik grafik öğelere dayanır. Gazetelerin haberciliğine ilişkin güvenilirlik algısının gazetenin içeriğiyle, yani editöryal kimlikle, daha bağlantılı olduğu söylenebilir. Gazetelerin tanınırlığı ise daha çok görsel kimlikleri ile bağlantılı görülebilir. Öte yandan, görsel kimliği oluşturan aracın (medium) önemli bir bileşeni olan tipografik düzenin (makro ve mikro tipografik unsurlar)<sup>1</sup> sadece tanınırlıklık değil, okurun güvenilirlik algısını da etkileyebilecek bir boyutu olabilir. Fakat gazetelere yönelik bilimsel araştırmalarda tipografik düzen çoğunlukla gazete boyutu, görsel ve yazı dengesine ilişkin bir takım genelleyici ifadeler dışında, özellikle de görgül araştırmalarla desteklenerek yeteri kadar ele alınmamaktadır. Hele hele gazete tipografisi ve gazeteye dönük algı arasındaki ilişki görgül araştırmalara hemen hiç konu olmamaktadır.

Smith (2005)'in belirttiği gibi tarihlerinin büyük kısmı boyunca gazetelerin tasarımları algıyla pek bağlantılandırılmamıştır. Esasen, tasarım, baskı yöntemlerinden kaynaklı teknik kısıtlılıklar ve haberlerin doğasıyla alakalı görülmüştür. Ancak 20. yüzyılın ilerleyen dönemlerindeki teknolojik gelişmeler gazetelerin daha fazla renk ve grafik kullanmasına izin verirken, baskı süresini de azaltmıştır. Böylece son haberleri yetiştirmek gibi aslında zamanla yarışmak anlamına gelen bir aceleciliğe gitgide daha az gerek kalmıştır. Ortaya yeni bir gazete görünümü çıkmış ve okurlar yeni tasarım elemanlarının kullanımını memnuniyetle karşılamışlardır. Bununla birlikte, değişikliklerin okurlar tarafından uygun

---

<sup>1</sup>Hochuli (2008:7), ele aldığı konular bakımından tipografiyi mikro tipografi (detay tipografisi) ve makro tipografi (sayfa tipografisi) olarak ikiye ayırmaktadır. Mikro tipografi harfler, harf espasları, kelimeler, kelime espasları, satır ve satır espasları gibi tipografinin münferit bileşenleri ile ilgilidir. Makro tipografi ise basılı malzemenin boyutu/formatı, yazı ve illüstrasyonların sütunlardaki boyut ve yerleri, başlık alt başlık ve manşetlerin (caption) organizasyonu ve heyerarşisi ile ilgilenmektedir. Bu çalışmadaki analizlerde çoğunlukla makro tipografik öğeler dikkate alınmıştır.

bulunma süreci araştırmalara konu olurken, bu değişikliklerin okurların algısal süreçleriyle bağı araştırılmamıştır. Smith (2005:81)'in Sissors'tan (1965) aktararak belirttiği üzere uzunca süredir artık grafik uzmanlarının çalıştığı gazetelerde tasarım hala nesnel kanıtlardan ziyade hissiyata dayalı yapılmaktadır.

Üstelik günümüzde gazete tasarımı daha zorlu ve kaygan bir zemine taşınmış durumdadır. Teknolojik gelişmeler mecranın doğasını tamamen değiştirmektedir. Sayısallaşmanın artmasıyla birlikte içerik daha çok Web ortamında tüketilmekte, gazeteler açısından artık çevrimiçi ortam basılı ortamdaki daha önemli hale gelmektedir. Dolayısıyla gazetelere ilişkin kimlik algısının basılı ortam için olduğu kadar çevrimiçi ortam için de incelenmesi önem arz etmektedir.

Öte yandan modern zamanlarda gazete dünyasında katı olanın hal değiştirmesi, Smith (2005)'in de imlediği üzere tasarımdan çok editöryal kimlikle, yani içerikle bağlantılandırılarak ele alınmıştır. Bu süreçte gazete içeriğinde hafifleşme önemli bir odak noktası haline gelmiştir. Bu dönüşüme sıklıkla, 1980'lerden beri habercilikte ve genel olarak medyada şiddetini artırarak hissettiren bir eğilim olarak "tabloidleşme"<sup>1</sup> adı verilmektedir.

"Tabloid" terimi ilgi çekici ama aynı zamanda önemsiz ve dikkat dağıtıcı haberlere gönderme yapar; ancak bu terim, karşısında "quality" (nitelikli) haberciliğin konumlandırılmasıyla esas anlamını kazanır. "Tabloid" olan "soft" (yumuşak, önemsiz, gayri-ciddi) haberle özdeşleştirilirken, "quality" olan "hard" (sert, önemli, ciddi) haberle özdeşleştirilir. Bu gazete formatında daha büyük başlıklar, daha çok resim, grafik, illüstrasyon ve daha kısa haber metinleri yer alır. Dolayısıyla tabloidleşme eğilimi hem içerikte hem de formatta ortaya çıkan bir değişime gönderme yapar.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Chandler ve Munday (2011) tabloidleşmeyi gazetecilikte ciddi ve olgulara dayalı enformasyonel haberlerden hafif haberlerin öne çıkması ve eğlence yönünde çağdaş bir dönüşüm olarak tanımlamışlardır. Bu bağlamda sözcük sözlükte bir başka moda ve kilit terim olan "infotainment" ile isabetli biçimde bağlantılandırılır. Infotainment, information (enformasyon) ve entertainment (eğlence) sözcüklerinin bir araya gelmesi ile oluşur ve olgusal enformasyonel haberlerin eğlendirici bir tarzda sunumu anlamına kullanılır ve bu sözcük de seviyenin düşürülmesi (dumbing down) gibi kavramlarla bağlantılı sayılır. Seviyenin düşürülmesi ya da banalleşme önemli kavram veya meselelerin daha geniş bir izler gruba sevdirmesi için cilalanması ve aşırı basitleştirilmesi yönünde gözlemlenen bir kültürel eğilim için kullanılan yerici bir terimdir. Daha talepkâr yüksek kültür içeriği yerine popüler kültür eğlence değerlerine dayalı bir medya çıktısının gittikçe daha fazla üretilmesi anlamında kullanılır.

<sup>2</sup> Gazetelerde değişik basım formatları/boyutları vardır: Broadsheet, berliner ve tabloid formatlar bunlardan üçüdür. Yapılan çalışmalarda tabloid formatların karşısına konumlandırılan broadsheet ya da tabloid ile broadsheet arası olan Berliner formatlar, büyüklükleriyle orantılı olarak görece daha ciddi gazeteler olarak görülme eğilimi içindedirler (bkz. Rowe, 2005:280 ve Rowe, 2011).

Rowe'un (2011) belirttiği üzere her ne kadar "tabloid" terimi gazete formatına ve büyüklüğüne ilişkin bir terim olarak neredeyse bir yüzyıldır bilinse de<sup>3</sup> bir sürece gönderme yapar şekilde "tabloidleşme" terimi ancak 1990'ların başından beri kullanılmaktadır. Bununla ilgili alanyazın da zaten bu döneme işaret etmekte ve yakın zamana kadar da bu konuda çalışmaların sürdüğü gözlemlenmektedir (Fiske, 1992; Langer, 1998; Turner 1999; Winston, 2002; Andersson, 2013; Lefkowitz, 2018). Tabloidleşme Türkiye'de de araştırmalara konu olmuştur. Gencil Bek (2004) Türkiye'deki çalışmalarda bu genel eğilimi adlandırmak için daha çok *magazinleşme* teriminin tercih edildiğini belirtir. Bu eğilimin kökleri Türkiye'de popüler kültürün öneminin arttığı 1950-70 yılları arasında aranmalıdır. Televizyonun popüler kültürde hâkim hale geldiği, sanatın metalaştığı, tüketim kültürünün gazete ve dergiler aracılığıyla iyiden iyiye teşvik edildiği 1970-90 döneminde de bu eğilim güçlenerek devam etmiştir. Gazetelere odaklanan bir araştırma örneği olarak, Gencil Bek (2004:14) 1960, 1980 ve 2000 yıllarında yayınlanan Hürriyet ve Milliyet gazeteleri nüshalarını konu alan bir araştırmaya ilişkin bilgi verirken şöyle yazar: "1960 yılında ön sayfadan sonra ikinci en büyük alan spora ayrılırken, 1980 ve 2000 yıllarında reklamın en fazla yer kaplayan konu olduğunu ortaya koymuştur (Reklamın kapladığı alan 1960'da %1,44, 1980'de % 9,75 ve 2000'de % 26,75)".

Tabloidleşme aslında görüldüğü gibi daha çok içerikte "zayıflamaya" yönelik bir eğilime gönderme yapar ancak bir yandan da adının imlediği üzere bir form (ya da format) değişimine işaret etmek için de kullanılır. Yine de alanyazındaki ilgili araştırmalara bakıldığında tabloid ve "quality" habercilik, ya da "soft news" ve "hard news" habercilik arasındaki ayrımlara odaklanan analizlerin daha çok içeriğe yöneldiğini söylemek yanlış olmaz. Bunu yaparken içerik analizinin bir parçası olarak yukarıda Gencil Bek'in verdiği

---

<sup>3</sup>Bingham ve Conboy'un (2015) anlatımıyla, 1 Ocak 1901 yılında New York World okurları gazetelerini küçülmüş bir halde buldular. Kimileri bunun bir şaka olduğunu düşündüler fakat aslında bu geleceğin işareti niteliğinde bir deneydi. Gazetenin sahibi Joseph Pulitzer ününü beş yıl kadar önce İngiltere'de çıkarmaya başladığı Daily Mail gazetesine borçlu olan Alfred Harmsworth'ü davet etmiş ve gazetesinin kontrolünü devralmasını istemişti. Harmsworth de bu fırsatı modern çağda gazeteciliğe ilişkin fikirlerini uygulamak için değerlendirmeye karar verdi ve derhal gazetenin boyutunu normal "broadsheet" formatın yarısına indirdi ve de gazetecilere haberleri sözcük sayısı 250'yi geçmeyecek şekilde düzenlemelerini istedi. Kapak sayfasında gazete "Günlük Zaman Tasarrufçusu" ve "Altmış Saniyede Tüm Haberler!" şeklindeki ifadelerle tanıtıldı. Harmsworth okurlara "sistemim sayesinde yoğunlaştırılmış veya tabloid gazetecilik her yıl yüzlerce saatlik çalışma tasarrufu sağlayacak" diyordu. Aslında "tabloid" terimi "tablet" ve "alkoloid" terimlerinden türetilmişti ve telif hakkı küçük tablet şeklindeki sıkıştırılmış ilaçlarının reklamını yapmak amacıyla, bir ilaç şirketi olan Burroughs Wellcome and Co. adlı şirket tarafından 1884'te alınmıştı. Ancak artık bu terim Harmsworth'un gazetesi için bulunmaz bir metafor niteliği taşıyordu (s. 1).

örnek gibi, en fazla görsel ve metin arasındaki sayfada kaplanan alanlar açısından oransal karşılaştırmalar yapılır.

Üstelik tabloidleşmenin getirdiği değişimlere ek olarak Web ortamı da sayısal ve İnternet tabanlı iletişimin karakteristiklerinden dolayı haber sunumunun görsel boyutuna ciddi bir değişim getirmektedir.<sup>4</sup> Tabloidleşme ve yeni medyadaki dönüşüm, bu bağlamda, görsel açıdan daha okur-dostu ya da “kompakt”, etkileşimci vb. özellikler kazanmaya belki yardımcı olmaktadır, ancak bunun tipografik bir takım sonuçları vardır. Bu durumun ilgili alanyazında yeterli düzeyde ele alınmadığı gözlemlenmektedir. Bu yöndeki çalışmalar kendilerini daha çok içeriğe yönelik analizler olarak sınırlamaktadırlar (Gencel Bek, 2004; Rowe, 2011). Aynı durum, Web’in gazeteciliğe etkisini sorgulayan çalışmalar için de geçerlidir denilebilir. Bu türlü çalışmaların başlangıcını 1990’ların sonu ile 2000’lerin başına götürmek mümkünse de, bunların da daha çok içerik, işlev ve Web’e yönelik artan okur tercihi gibi konularla kendilerini sınırladıkları görülür (Peng, Tham ve Xiaoming, 1999; Waal, Schönbach, ve Lauf, 2005; van der Wurff, 2005).

Sonuç olarak, gazetelerin okurlar nezdinde nitelikli veya ciddi görülüp görülmediği, başka bir deyişle güvenilirliğinde görsel kimlik boyutuna yeterli bilimsel ilginin gösterilmediği görülmektedir. Bu çalışmada böyle bir boşluğu doldurma amacı güdülmektedir. Bu amaca ulaşabilmek için aşağıda önce gazetelerin görsel kimliğine ilişkin çalışmaların oluşturduğu alanyazından örneklere değinilecek, ardından tipografi, algı ve gazete okunurluğu (*legibility*) ya da okunabilirliği (*readability*) arasındaki ilişkiye dair örneklere yer verilecek, yöntem ve bulgular sunulduktan sonra çalışma sonuç tartışma bölümü ile son bulacaktır.

---

<sup>4</sup> Sayısal iletişimin bir takım temel özellikleri vardır ki içerik olarak analog iletişimden radikal biçimde farklılaşmasına yol açmaktadır. Martin Lister ve diğerleri (2003) “yeni medya”nın (sayısal medyanın) üretim, dağıtım ve kullanımda geniş çaplı değişimlere göndermede bulunduğu altını çizerek. Yeni medya en azından beş açıdan “eski medya”dan farklıdır. Bunlar, sayısalılık, etkileşimlilik, hipermetinsellik, çözümüm ve sanallıktır. Sayısal olması sayesinde iletişimin içeriği bilgisayar diline (0 ve 1’ler) çevrilmiştir. Böylece analog medyaya göre çok daha verimli bir biçimde üretilip aktarılabilir ve de belli süreçlerden geçirilerek üzerinde oynama yapmak çok daha kolay hale gelir. Sayısalılık sayesinde bilgisayarlar arası ağ üzerinden iletilen iletişim içeriği, içeriğin alıcısını etkileşim gücü olan bir potansiyel göndericiye çevirir. Çevrimiçi ortamda farklı metinler arası geçişler son derece kolay hale gelir. Hatta metinler arası geçiş bir temel kullanım şekli olur. Sayısallaşma ve İnternetin yaygınlaşması da hayatın her alanına sızmış, merkezsizleşmiş bir iletişim ortamı ortaya çıkarır. Tüketim ve tüketici gruplar parçalanır, izleme bireyselleşme eğilimine girer. Bu “erime” süreci gündelik deneyimlerin gittikçe artan biçimde teknolojik olarak simüle edilmesi ile iyice pekişir. Kimlik ve kültür gibi “gerçeklikler” belirsizleşir.

## 2. Gazetelerde Görsel Tasarım ve (Çevrimiçi) Kimlik Sorunu

Haber kurumları diğer haberci organizasyonlardan ayrılmak ve okur gözünde ayrı bir yer edinebilmek için kendilerine ait bir kimlik geliştirmeye çalışırlar. Örneğin çok sayıda gazetenin olduğu bir ortamda kurumsal kimlik geliştirmek (ticari) başarı için olmazsa olmazdır. Caldwell ve Zappaterra'nın belirttiği üzere "yeni bir yayımda oluşturulması gerekli ilk düşünce marka iletisi ya da kimliğidir"(2014:42). Bu kimliğin içerik (editöryal tercihler) ve biçim (görsel kimlik ya da tasarım) açısından iki boyutu olduğu söylenebilir. İçerik açısından haber kurumlarının yayın politikaları, politik yaklaşımları ve içeriğin kendi içinde düzenlenmesi, sıralanması gibi konular ele alınabilir; biçim açısından ise görsel düzen ve buna bağlı özellikler sayılabilir.

Bu konuda, Türkiye'de, basına yönelik incelemeler yapan çalışmalara az da olsa rastlanmaktadır (Tiryakioğlu ve Top, 2010; Akdağ, 2009; İşliyen, 2014; Somuncu, 2016). Bu çalışmalar da incelendiğinde daha önce vurgulandığı üzere gazetelerin görsel düzen ve kimliklerine ilişkin araştırmalarda eksiklik olduğu (özellikle Türkçe alanyazın açısından), görülmektedir. Bu durum bilhassa sayısal medyanın ve İnternetin yaygınlaşması ile ortaya çıkan yeni durum için geçerlidir. İnternet gazeteciliği söz konusu olduğunda da yine basılı gazetecilik için olduğu gibi az sayıda çalışma olduğu görülmektedir. Bu çalışmalar da İnternet ortamındaki gazetelerin tasarımındaki temel ilkeler üzerinde durmakta (Pelvan, 2010) ya da İnternet haberlerinin grafiksel okunurluğu ve alımlaması çalışmaları yapmaktadırlar (Öncel, 2010).

Bilgisayarların gazete tasarımında kullanılmasıyla birlikte tasarım açısından zenginleşme olduğu, hatta gazetelerin son yıllardaki gelişmelerle birlikte neredeyse sadece tasarımlarıyla ayırt edilir hale geldiği de söylenebilir (Akdağ, 2009). Yeni medyanın gelişi, gazete üretim süreçlerini derinden etkilemiştir. Bu sadece gazete tasarım ve basımı açısından olmamıştır. Gazeteler mecra açısından da baştan beri taşındıkları kâğıt yüzeylerin dışında yeni yayım olanakları bulmuştur. Bu durum tasarım sorununu çevrimiçi ortamlara da taşımıştır.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Çevrimiçi ortamın başat iletişim alanı haline gelmesinin tüm iletişim ortamları için diğer açılardan olduğu gibi tasarımsal açıdan da sonuçları olduğu görülmektedir. Yeni medya interaktif ve melez bir anlatı ortamı sunarak diğer mecraları birleştirir. Cooke (2005) 1960-2002 yılları arasını kapsayan çalışmada birçok gazete, televizyon, haber programları ve haber Web sitelerini inceler. Çalışmada "taranabilir" enformasyon sunumu trendine katkı sağlayan tasarım öğelerinin yapısal ve grafiksel dönüşümünü ele alır. Buna göre, zaman içinde İnternet, video ve farklı görsel imgelemelerin (rollover images vb.) bulunduğu bir alan olarak kendi özgüllüğünü

Çevrimiçi ortamın artan baskınlığı ise basılı gazete için bir sorun haline gelmiştir. Web 2.0 dönemi daha kolay kullanılır, etkileşimci, işlevsel ve içerik açısından zengin bir İnternet çağının kapılarını aralamıştır. Basılı gazetelerin tirajları gittikçe düşmektedir. 2010'lu yıllara doğru, bu sorun, konuyla ilgilenenler için son derece sıcak bir gündem maddesi haline gelmiştir. De Vries 2008 yılında yayımladığı çalışmasında yazının yazıldığı dönemde pek çok tartışma grubunun, web sitesinin, toplantının, uluslararası konferansın konusunun gazetelerin geleceği olduğunu yazar. Gazetelerin geleceğinin ise içinde yaşadığımız daha görsel bir kültürün anlaşılmasında yattığını ifade eder. Ona göre, görsel boyut gazeteciler için içeriğin yanında bir dekorasyondan pek de öte bir şey değildir. Fakat gazete tasarımcılarının kâğıt seçiminden, yazı karakteri seçimine, kullanılan fotoğraflara ve grafik stillerine kadar tüm öğelerin bir anlam ilettiğinin farkında olduklarının altını çizer. Ancak bu farkındalığın görgül çalışmalardan elde edilen bulgulara mı yoksa Smith (2015)'in belirttiği üzere sezgilere mi dayalı olduğu sorusuna açıklık getirmez.

### 3. Güvenilirliği Gözünden Tanımak

Marshall McLuhan'ın "The Medium is the Message" (Araç Mesajdır) adlı eseri 1967 yılında yayınlandı.<sup>6</sup> Öne çıkan ve bu yönüyle de çokça eleştirilen bir teknolojik belirlemci olarak McLuhan, aracın (mesajın ortamının, taşıyıcısının) taşıdığı mesajdan önce ve onu etkileyecek şekilde bir form sunduğunu iddia ediyordu.<sup>7</sup> Tabii ki burada kendi başına iradesi olan bir teknolojiden bahsetmek yerine daha "subtle" bir iddiaydı onunki. Toronto Üniversitesinde McLuhan ismiyle kurulan programın yöneticilerinden Mark Federman benzer bir vurguyla insanların "mesajı" daha çok içerik veya enformasyonla bir tutma eğiliminde olduklarını, bu nedenle McLuhan'ın ifadelerinin sanki mecra/kanal içerikten önde geliyormuş şeklinde okumak gibi yanlış bir sonuca ulaştıklarına işaret eder. Buna göre,

---

de beraberinde getirmiştir. Öte yandan modüler sayfa düzeni, tabloidleşmenin ve yeni görsel kültürün bir tabii sonucu olarak görselin yazıya ağır basması (en azından indeks/kapak sayfaları için) gibi bir durum da kendini göstermektedir. Bu anlamda İnternetin basılı gazete pratiklerinin ve görsel-işitsel medyanın içinde eridiği bir nihai pota olduğu bir yöndeşme süreci ortaya çıkmıştır.

<sup>6</sup> Kitap aslında "The Medium is the Message: An Inventory of Effects" (Araç Mesajdır: Bir Etkiler Dökümü) başlığını taşıyordu. "Message" değil de başlıkta "Message" sözcüğünün olması bir basım hatasıydı. Ancak McLuhan bu hatayı düzelttirmemiş, tam da aracın anlam üzerindeki etkisini (beyne yapılan masaj) tanıtlaması açısından böyle kalmasını istemişti.

<sup>7</sup> 1977 yılında TV'de yayınlanan bir seminerde, kendisine alaycı bir biçimde bir izleyenin yönelttiği, "madem araç mesajdır ve TV'de söylediklerimizin bir önemi yoktur, o zaman neden bugün hepimiz buradayız ve ben bu soruyu soruyorum" şeklindeki sorusuna karşılık McLuhan, "Ben TV'de ne sorduğunuzun bir önemi yoktur demedim, dedim ki TV'nin etkisi, TV'nin mesajı TV programının kendisinden oldukça bağımsız bir şekilde varolur. Sizi de sarıp sarmalayan büyük bir TV teknoloji altyapısı var, fiziksel olarak; bunun üzerinizdeki etkisi o kadar büyük ki, programın etkisi arızidir (incidental)" diye cevap verir.

Programın ilgili kısmının kaydı için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=ImaH51F4HBw>.



McLuhan bizim her zaman aşikâr ve açıkta olana odaklanma eğiliminde olduğumuzu gözlemlemiştir. Bunu yaparken büyük oranda zaman içinde iletişim süreçlerindeki yapısal değişiklikleri gözden geçiririz. Bir inovasyon hayatımıza girdiğinde onun getirdiği farklılıkların farkında oluruz ama zaman içinde aşına hale geldikçe bu etkileri görmeyiz. Mecranın/kanalın (medium) “içeriği” tipik bir biçimde kanalın karakterinin iletişime etkisini gözden kaçırmamıza neden olur ki işte McLuhan aslında bunu vurgulamak istemiştir. Burada McLuhan’ın iddialarında ne denli isabetli olduğu veya ne denli kafa karıştırıcı olduğu ya da ne denli teknolojik belirlenimci düşündüğü sorularına cevap aranmayacaktır ancak vurgulanması gereken “içeriğin” taşıyıcısının da anlama etki etme potansiyeli olduğu vurgusu önemli görülmektedir.

Nitekim aslında McLuhan’ın işaret ettiği noktayı hatırlatır şekilde, anlamın taşıyıcısı olan sembollerle oluşturulan anlam arasında bağ kuran görgül araştırmalar yapılmıştır. Örneğin, psikoloji alanında yazılı mesajın taşıyıcısı konumundaki tipografik sembollerin okur tercihleri, fikirler ve duygularla bağına ilişkin çalışmaların tarihi oldukça eskiye kadar gider. Morrison (1986), her ikisi de Journal of Applied Psychology’de yayınlanmış biri Poffenberger ve Franken’in (1923 tarihli), diğeri Davis ve Smith’in (1933 tarihli) olan iki makaleyi yazı karakterlerinin (typeface) (ki bunlar mikro-tipografik unsurlardır) mesajın içeriğine ilişkin duygu oluşturma anlamında etkilerini sorgulayan öncü çalışmalar olarak anar. Morrison’un çalışmasının referanslarına bakıldığında öncü bu iki çalışmadan sonra konuyla alakalı İngilizce alan-yazında ilginin 1960’larda canlandığı görülmektedir. Bu gibi çalışmalar genelde sonuç olarak farklı yazı karakterlerinin insanlarda farklı duygular uyandırdığını bulgular. Yani yazı karakterleri kendilerini kullananların, onlarla oluşturduğu mesaj ya da içerikten farklı ya da bağımsız olarak çağrışımsal anlamlar ortaya çıkarırlar ya da taşırlar.<sup>8</sup>

İlgili alanyazında araştırmalar devam etmektedir. Görece yakın tarihte yayınlanan bir çalışma metnimizin bu bölümüyle de yakından bağlantılı olacak şekilde Doyle ve Bottomley’in (2009) “The message in the medium” başlığını taşımaktadır ve kullanılan yazı karakterlerinden isimlere ve ürünlere aktarılan çağrışımsal anlamları sorgular. Buna göre,

---

<sup>8</sup>Örneğin, Morrison’un çalışmasına bakıldığında kimi önceki çalışmalarda tırnaklı yazı karakterleri güçlü ve enerjik bulunurken, tırnaksızlar ise nazik ve hoş bulunmuştur (Kast ve Child, 1968’den akt. Morrison, 1986). Bu çalışmalarda, yazı karakterlerinin çizgi kontrastları (stroke contrast), vurguları (stress), formları, eğimleri, ağırlıkları ve genişlikleri gibi pek çok özelliklerinin gözlemlenen kişilerde belli duygular uyandırdığı gözlemlenmiş ve bu duyguların neler olduğu bulgulanmaya çalışılmıştır. Hangi özellikteki hangi yazı karakterinin ne gibi duygular uyandırdığı tartışmalı olmaya devam etse de yazı karakterlerinin çağrışımsal anlamlar taşıdığı kuşku götürmez bir ortak bulgu gibi görünmektedir.

tipografi nötr değildir, mesaja masaj yapar ve insanların sözcükle ilgili algısını değiştirir. Çalışmada, farklı fontlarla aynı sözcükler yazıldığında insanlar tarafından farklı algılar oluşturulduğu varsayımından hareket edilir. Alan-yazında öne çıkan önceki çalışmalar bu varsayıma kaynaklık eder (bkz. dipnot 8). Buna göre, çeşitli duygular ve bunlara uygun gelen sıfatlarla belli yazı karakterleri bağlantılandırılabilir. Örneğin, Büyük Harfler (A, B, C...) Küçük Harflerle (a, b, c...) kıyaslandığında daha “güçlü” (potent) olarak algılanır. Bu şekilde belli yazı karakterlerinin belli duygularla eşlendiği çalışmalardan faydalanarak yapılan deneylerde, Doyle ve Bottomley verilen sözcüklerin pozitif bir fontla yazılmaları durumunda negatif bir fontla yazılmalarından daha pozitif bir duygu uyandırdığı sonucuna varırlar.<sup>9</sup>

Doyle ve Bottemley'in (2009) yaptığı türden çalışmalar belli bir kuramsal ve görgül pozisyonu açığa kavuşturmaktadır ancak bizim çalışmamız açısından mikro tipografiden (yazı karakterlerine odaklanan) ziyade makro tipografiye odaklanan çalışmalara da bakmak gerekir. Bu bakımdan ilgili alanyazın zayıf olmakla birlikte kimi makro-tipografik (sayfa düzenine odaklanan) deneysel çalışmalara da rastlanmaktadır. Örneğin, Wright (2000) çalışmasında sayfa düzeninin hangi açılardan önemli olduğu sorusu üzerinde durur. Buna göre, birincisi insanlar sayfa düzeninden metin içeriğini görmeden ne tür bir metin ile karşı karşıya olduklarını anlayabilirler. Mesela, bir çalışma takvimi ile mektup birbirlerinden farklı düzene sahiptirler. Wright, sayfa düzeninin en az altı açıdan daha önemli olduğunun altını çizer; okuyucunun okuma edimi için harcadığı çaba, bununla doğru orantılı olarak okuma isteği duyma ya da duymama, okurların sayfa düzenine bakarak geliştirdikleri yazının kendi enformasyon ihtiyaçlarına cevap vereceği veya vermeyeceğine yönelik varsayımları, metnin okurlara bilişsel maliyeti, okuma stratejileri ve yazı alanının ekonomik kullanımı. Dolayısıyla ekonomik sebeplerden psikolojik sebeplere sayfa düzeni yani makro-tipografik düzenleme önemlidir.

Wright'ın (2000) yaptığı türden çalışmalar da makro-tipografik unsurların önemini göstermekle birlikte, gazetecilik özelinde bu açıdan yapılan çalışmalar sınırlıdır.

---

<sup>9</sup> Doyle ve Bottemley'in (2009) çalışmalarında daha önceden hazır olan (bkz. Osgood, Suci ve Tannenbaum, 1957) bir “anlam ölçüm” skalasına göre, yazı karakterleri üç ayrı kategoride pozitif (+) ve negatif (-) olarak ayrılmış durumdadırlar. Üç ayrı kategorinin + ve - iki kutbu bulunmaktadır. Bu kategoriler P (potent) + uçta ‘güçlü’, ‘sıkı’, ‘sağlam’ vb. sıfatları içerirken, - uçta ‘yumuşak’, ‘hassas’, ‘kırılgan’ gibi sıfatları içerir. Bir diğer kategori olan E (evaluation) + uçta ‘iyi’, ‘memnun edici’, ‘güzel’ gibi sıfatları içerirken, - uçta ‘kötü’, ‘rahatsız edici’, ‘çirkin’ gibi sıfatları içerir. Son olarak A (activity) + uçta ‘aktif’, ‘canlı’, ‘genç’ gibi sıfatları, - uçta ise ‘pasif’, ‘durağan’, ‘eski’ gibi sıfatları içerir. 101 öğrenci gruplara ayrılır, onlara bu kategorilerin + ve - ucunda değer almış karakterlerle yazılı sözcükler gösterilerek bunları değerlendirmeleri istenir. Buna göre de sonuçlar alınır. Yazı karakterlerinin anlamlara etki edip etmediğini sorgulayan daha güncel bir başka çalışma için bkz. Kaspar vd., 2015.

Barnhurst'un (1993) belirttiği üzere gazeteler genellikle sözel (verbal) içerikleri açısından tanımlanır; ancak çok az sayıda çalışma mikro ya da makro tipografik özellikleri ön plana alarak analiz yapar. Aslında tasarım ve gazeteler ilişkisine odaklanan çalışmaların tarihi okunurluk ve okur tercihleri (readability ve reader preferences) ile ilgili olarak 1930'ların sonlarına kadar gider (Siskind, 1979<sup>10</sup>; Bain and Weaver, 1979). Bu araştırmalar aslında, kişilerin bir haberi okumasını ya da tam/yarım okumasını ya da geleneksel tasarıma karşı modern tasarımları nasıl bulduğunu anlamaya dönük bir takım pratik ihtiyaçlardan doğmuş; tasarımın kişilerin politik içerikli de olabilecek şekilde algısına etkisini sorgulamayan çalışmalardır. Benzer çalışmalar sonraki yıllarda da yapılmıştır. Örneğin, Schoenbach ve Lauf (2002) sayfa düzenlerinin gazete tirajı üzerinde etkisi olup olmadığını anlamaya çalışır.

Öte yandan daha yakın tarihli kimi çalışmalar tercihlerden ziyade tasarımın okurda oluşan anlama etkisini incelemeye odaklanır: Yani formun içerik üzerindeki etkisine bakarlar. Barnhurst ve Ellis (1992) postmodern ve modern gazete tasarımlarını karşılaştırarak okurların neden birini diğerine tercih ettiğini anlamaya odaklanırken Barnhurst (1993) okurların sayfa düzenleri üzerinden politik algılamalarını inceler. Middluestadt ve Barnhurst (1999) ise haber makalelerinin tasarımsal özellikleri üzerinden nasıl algılandığını anlamaya çalışır. Schindler ve Müller'in (2018) çalışmaları bu alanyazın içinde değerlendirilebilecek ve yakın yayın tarihi açısından incelenmeye değer bir çalışmadır. Tasarımın gazeteler ve okurlarının siyasi eğilimleri ile bağının sorgulandığı çalışmada, sol ve sağ siyasi eğilimli gazetelerin sayfa tasarımlarında belirgin farklar bulgularlar. Bu çalışmada gazetelerin sayfa tasarımları ile alakalı etkenler listelenir. Listenin en başında gazetelerin habercilik tarzları yani tabloid mi yoksa nitelikli basın örneği mi oldukları sorusuna verilecek cevap vardır. Bunu teknolojik gelişmelerin yarattığı tasarım ve baskı ile ilgili kısıtlılıklar, ilgili sektörde rekabetin seviyesi, gazete örgütünün yapısı ve büyüklüğü, profesyonelliğin seviyesi, tarihsel estetik değişimler ve estetikte kültürler arası farklar gibi etkenler izlemektedir. Bu etkenler kendi içlerinde de bağlantılıdır. Örneğin yüksek rekabet artan bir profesyonelleşmeyi beraberinde getirir. Son yıllarda hemen her yerde gazeteler daha fazla renk, daha iyi fotoğraf, grafik öge, basitleştirilmiş manşet

---

<sup>10</sup> Siskind'in 1979 tarihli çalışması aslında aşağıda anılacak olan Pasternack ve Utt (1986), Barnhurst ve Ellis (1992) ve Middluestadt ve Barnhurst'un (1999) çalışmaları için öncül olarak kabul edilebilir. Kullandığı ve o da kendisinden önceki çalışmalardan esinlenerek uyguladığı "semantic-differential" sormaca ögelerinin yöntem açısından yol gösterici olduğu görülmektedir.

tipografisi, daha küçük formatlar, modüler bir düzen gibi daha “modern” bir tasarımda birleşmeye başlasalar da söz konusu etmenler açısından farklılıklar sürmektedir.<sup>11</sup>

Gazeteler kuşkusuz belli türde tipografik yapılar benimserken okurlarının beklenen tutumlarına göre hareket etmektedirler. Okurun gazete ile ilgili beklentileri ve kanaatleri bu açıdan önemli bir etmen olarak karşımıza çıkar. Özellikle tabloid gazete, nitelikli (quality) gazete ile ciddi haberler (hard news) ve gayriciddi haberler (soft news) tartışmasına ilişkin olarak okur beklentisi önemlidir (Fichter ve Jonas, 2008). Fakat bu beklentinin gazetenin tipografisi söz konusu olduğunda nasıl işlediği alanyazında net olarak cevabı verilen bir soru değildir. Bu konuda yapılacak çalışmalarda sadece gazetecilik ya da tasarım alanı için değil, Schindler ve Müller’in (2018) de belirttiği gibi siyasal iletişim araştırmaları için de önemlidir.

Tabloid gazeteciliğe ilişkin tasarımsal açıdan yapılan çalışmaların öz itibariyle güvenilirlik ve tanınırlık konularıyla bağlantılı olduğu görülmektedir. Aslında habercilik ve medyanın güvenilirliğine ilişkin araştırmaların tarihi 1930'lara kadar geri gider; bununla birlikte, alanda 1960'larda bir canlanma görülmüştür (Gaizano ve McGrath, 1986). Gazeteler açısından ise güvenilirlik konusu Meyer'in (1988) belirttiği üzere, evlere giren gazetelerin sayısında düzenli bir düşüşün yaşanmaya başladığı 1970'lerden sonra önemli bir konu olmuştur. Bu konudaki akademik çalışmaların önündeki sorun, güvenilirliği “makul gerekçelere dayanan inandırıcılık” (Meyer, 1988:567) gibi bir sözlük anlamının ötesine taşımak, operasyonel hale getirmek ve anlamak öne çıkan bir amaç olmuştur.

Gazetelerin ya da haberlerin güvenilirliğini ve bu anlamda tanınırlığını sorgulayan çalışmalar çoğunlukla güvenilirliği, haberin doğruluğundan (accuracy) olgusallığına (factual-based), olayların iyi raporlanmış olmasından (well-reported) yansızlığına (unbiasedness) uzanan ve çeşitli odak grup, anket gibi yöntemlerle okurlara yöneltilen ölçeklerle anlamaya çalışmıştır. Bu türlü çalışmalar içerikle/mesajla (yani kodifike enformasyonla) ilgili olmuştur (Gaizano ve McGrath, 1986; Meyer, 1988; Balcı ve Bekiroğlu, 2014; Yılmaz, 2016).

---

<sup>11</sup>Schindler ve Müller'in (2018) çalışması niceliksel (gazete sayfalarındaki renkler ve renkli alanların kapladığı alan, başlık ve alt başlık büyüklüğü vb.) ve niteliksel (logolarda kullanılan typeface'in geleneksel mi modern mi bir çizgide olduğunun değerlendirilmesi vb.) yöntemler içerir. Sonuçta, kırmızı ve yeşil renklerin daha çok sol eğilimli gazetelerde kullanıldığı, başlıklarda büyük harflerin daha çok sağ eğilimli gazetelerde kullanıldığı, daha geniş başlıkların sağ eğilimli gazetelerde olduğu veya bunların siyasal aşırılıkla ilgili olduğu gibi sonuçlara ulaşırlar. Buradan çıkan bir sonuç, sağ popülist bir gazete olan *Die Welt*'in tabloid sayfa formatında olmasa bile daha çok resim, daha geniş başlıklar ve alt başlıkların kullanımı gibi tabloidleşmeyi imleyen bir makro-tipografik karakterde olması, ancak sol gazete *taz*'ın tabloid formattan biraz büyük Berliner format kullanmasına rağmen çok daha az tabloid içeriğe sahip olmasıdır.

Bununla birlikte, gazetecilik alanında güvenilirlik ve/veya tanınırlık konusuna tasarım elemanları açısından yaklaşan çalışmalar da vardır. Bu konuda görece erken dönemde yayınlanan ve çokça atıf yapılan bir çalışmada Pasternack ve Utt (1986) ABD'de yayınlanan 20 gazetenin kapak sayfalarına üniversite öğrencilerinin verdikleri tepkileri sorgularlar. Değerli/değersiz, önemli/önemsiz, ilginç/sıkıcı, iyi/kötü ve ciddi haber/gayri-ciddi haber gibi değişkenleri içeren 19 değişkene 7'li bir ölçekte puanlama yaptırılır. Gazeteler geleneksel, modüler ve modern olmak üzere üç tasarım kategorisine ayrılır. Modern tasarıma sahip gazetelerin geleneksel veya modüler olanlara göre daha ilgi çekici, bilgilendirici, ciddi vb. görüldüğü bulgulanır.<sup>12</sup> Bununla birlikte, geleneksel tasarıma sahip Los Angeles Times gazetesinin tüm diğer gazetelere nazaran daha doğru ve bilgilendirici olarak algılandığı görülür. Daha sonra yayınlanan Smith'in 1989 tarihli çalışması Pasternack ve Utt'un çalışmasını yineler. Bazı açılardan farklı sonuçlara ulaşan Smith, okurların haber fotoğrafları gibi tasarım dışı öğelere de, örneğin ciddi/gayri-ciddi habercilik ayrımı gibi değişkenler açısından, dikkat ettiklerini bulgularlar. Bu iki çalışmada da belli bir sayıdaki öğrenciye anket doldurtulur ancak öğrencilerle ayrıca yüz yüze görüşme yapılmamıştır. Bunlar aynı zamanda ülkeler arası bir karşılaştırma da içermezler.

Türkiye'de de gazete tasarımı ve okur algısı ile gazetelerin tanınırlığına değinen çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalar ulusal veya yerel düzeydeki gazetelere yoğunlaşmakta ve birkaçı dışında (Tiryakioğlu ve Top, 2010 ve İşliyen, 2014) gazetelerin seçili sayfaları üzerinden yapılan metin odaklı, betimleyici (içerik analizine dayalı) değerlendirmeler dışına çıkmamaktadır: Onursoy (2005) gazetelerin yanlılığının tespitinde sözel içeriklerinden ziyade görsel tasarımlarının önemine değinirken, Şeker (2006) farklı sayfa düzeni ekollerini tercih eden ulusal gazetelerin yazı ve görsel dengesi, yazı karakteri seçimi ve görsel seçimi konusunda farklı estetik eğilimlere sahip olduklarını bulgular, Somuncu (2016) yerel gazetelerin temel tasarım ilkelerine önem vermediğini tespit eder. Tiryakioğlu ve Top'un (2010) çalışmalarında ise 18 ulusal gazetenin kapak sayfaları gösterilerek bu gazetelerin tanınırlığını, estetik açıdan okunur ve güzel bulunup bulunmadığı gibi hususları 50 kadar katılımcıya bir laboratuvar ortamında sorulur. Buna göre, örneğin tanınırlık açısından Cumhuriyet gazetesi ilk sırada çıkarken, araştırmada incelenen 18 gazeteden 15'inin birbirleriyle karıştırıldığı ve kurumsal kimliklerini okur nezdinde

---

<sup>12</sup>91 öğrencinin katıldığı çalışmada, öğrencilere cinsiyet, yaş, gazete okuma sıklıkları, incelenen 20 gazetenin seçili nüshalarının kapaklarına bakarak bunların iyi/kötü, modern tasarımlı veya değil, ciddi haberler yapan veya gayri-ciddi haberler yapan gazeteler olup olmadıklarını söylemeleri istenir.

oturtamadıkları tespit edilir. Tanınırlık yanından iyi tasarım vb. gibi konularda da okurların gazeteleri değerlendirmeleri istenir.

İşliyen'in (2014) çalışması ise kapsamlı ve Türkçe alanyazında bu konudaki az sayıdaki çalışmalardan biridir. Bu çalışmada haberin algılanması ve anlamlandırılmasında tasarımın rolü anlaşılmasına çalışılır. Kimi medya profesyonelleriyle yapılan görüşmeler yanında 30 kadar lise ve üniversite öğrencisinin katıldığı odak grup görüşmeleri yapılmıştır. Odak gruplarda seçili ulusal gazetelerin kapak sayfalarını öğrencilerin değerlendirmesi istenmiştir. Katılımcılara belli gruplarda sorular yöneltilmiştir. Gazete tercihlerinin nedenleri sorulan katılımcılar, gazetenin tarafsızlığı ve güvenilirliği başta olmak üzere bu koşula değgin olarak gazete sahipliği, köşe yazarları, ilgi alanlarına yönelik verilen ekler gibi çoğu esasen tasarım dışı öğelerin yanında birinci sayfada kullanılan görseller, kağıt kalitesi, renkli olması, parlak olması ve bu anlamda dikkat çekici olması gibi özellikler sayılmıştır. Çalışmanın yöntemi gereği bolca öğrencilerin ilgili sorulara verdikleri seçili tepkiler alıntılanmıştır. Öğrencilerin gazete tercihlerinde tasarıma önem verdikleri anlaşılmıştır. Yine de ne tür bir tasarımın gazete güvenilirliği ile bağlantılı olarak algılandığı bu çalışmadan net bir şekilde anlaşılamamaktadır. Fakat okunurluk (legibility) ya da okunabilirlik (readability) ile ilgili bölümde sadece tasarıma odaklanılması için katılımcı öğrencilere (yazı ve görsel dengesi farklı) 6 farklı yabancı gazetenin gösterilmesi önemli bir noktadır. Gazetelerden hangisini öğrencilerin tercih edeceği sorulmuş ve renkli ve görsel yoğunluğu çok olanların olacağı cevabı alınmıştır. Renkli sayfaların tercih edilme oranı sayı verilme de lise öğrencilerinde daha çok bulunmuştur. Bu da eğitim oranı arttıkça daha fazla yazının tercih edileceği gibi bir izlenim uyandırmaktadır ancak güvenilirlik meselesi değil dikkat çekicilik burada sorgulanan husustur. Bunun dışında çalışmada konuya göre okurların nasıl bir sayfa tercihinde bulunacakları (örneğin, elim bir hadiseye ilişkin koyu tonlarda renklere sahip bir sayfa gibi) ve haberlerin çerçevelenme biçimlerinin içeriğe de bağlı olarak okur algısındaki etkileri gibi sorgulamalar yapılmıştır. Sonuç olarak, gazete sayfa tasarımına yönelik çalışmaların oldukça sınırlı olduğu İşliyen (2014) tarafından da vurgulanmış, son yıllara kadar özellikle ülkemizde içeriğin daha ziyade öne çıkarıldığının altı çizilmiştir.

#### 4. Yöntem, Kapsam ve Bulgular

Çalışmamızın ilk bölümünde<sup>13</sup> gazeteler temel tasarım ilkeleri ve grid yapılarına göre incelenmiş ve tasarımsal açıdan “hard news” ve “soft news” gazeteler arasındaki farklar, basılı ve çevrimiçi edisyonları karşılaştırarak netleştirilmeye çalışılmıştır. İlk bölümde yapılan analizde kurumsal (görsel) kimlik sorunsalına ilişkin iki soru üzerinden inceleme yapılmaya çalışılmıştır. Birinci olarak, “basılı edisyonlarda etkili bir görsel kimlik inşa edilebilmiş mi?” sorusu sorulurken, ikinci olarak ise “basılı edisyonlarda belli düzeyde tespit edilebilen görsel kimlik karakteristikleri çevrimiçi edisyona başarılı şekilde taşınabilmiş mi?” sorusu sorulmuştur. Araştırmada gazete tasarımında kullanılan, temel bazı grafik tasarım elemanları belirlenmiş, birebir gözlem yöntemi ile bu öğeler aracılığıyla görsel kimliğin doğru biçimde aktarılıp aktarılmadığı saptanmaya çalışılmıştır. Gazetelerin görsel kimliğini oluşturan temel tasarım elemanları olarak logo kullanımı, sayfa/grid yapısı, manşet ve metinlerde kullanılan yazı karakterleri ve kullanılan renk paleti sayılabilir.

Çalışmanın ilk bölümünde gazetelerin basılı edisyonları ile çevrimiçi edisyonlarının sayfa yapıları (grid analizleri) ve logo kullanımlarının şablonları çıkartılmıştır (Görsel 1-10). Logoların bulunduğu bölümler turuncu ile sayfaya ait grid yapısı ise açık mavi ile belirtilmiştir. Çıkartılan bu şablonların amacı hangi gazetelerin daha tutarlı, yalın ve düzenli olarak tasarlandığını analiz etmektir. Bu şablon hem basılı edisyon hem de çevrimiçi edisyon için ayrı ayrı yapılmıştır. Ardından gazetelerin basılı ve çevrimiçi edisyonlarına ait şablonlar üst üste getirilerek iki edisyon arasındaki tasarım tutarlılıkları sayfa yapısı ve logo kullanımı açısından analiz edilmiştir. Bunun yanında gazetelerin yazı karakterleri ve editöryal renk tercihleri birebir gözlem yöntemi kullanılarak analize dâhil edilmiştir.

---

<sup>13</sup>Çalışmanın bu bölümünde kullanılan yöntemin bir öncül versiyonu 25-28 Nisan 2018 tarihinde Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde düzenlenen *16th International Symposium Communication in the Millennium Sempozyumu*'nda sunulan sözlü bildirinin hazırlanmasında kullanılmıştır.



Görsel 1. Sabah gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.



Görsel 2. Sözcü gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.



Görsel 3. Hürriyet gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.





**Görsel 4.** Cumhuriyet gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.



**Görsel 5.** Posta gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.

Türkiye’de yayımlanan Sabah (Görsel 1), Sözcü (Görsel 2), Hürriyet (Görsel 3), Cumhuriyet (Görsel 4) ve Posta (Görsel 5) gazeteleri analiz edildiğinde<sup>14</sup> tüm gazete logolarının kırmızı ağırlıklı olduğu görülmektedir. Ayrıca Cumhuriyet haricinde tüm gazeteler logolarını sayfanın sol üst köşesine kullanmaktadır. Cumhuriyet gazetesi ise yalnız basılı edisyonunda logosunu sayfanın üstünde tam ortada konumlandırmıştır.

Türkiye’de yayımlanan gazeteler sayfa yapıları ve grid sistemleri açısından analiz edildiğinde ise hemen hemen hiçbir gazetenin tutarlı bir grid sistemi ile tasarlanmadığı

<sup>14</sup>Türk basınında “magazinleşmenin” (bu anlamda tabloid ya da “soft news” içeriklerin) yaygınlaşması bilinen ve çalışmalara konu olmuş bir durumdur (bkz. Büyükbaykal ve Büyükbaykal, 2007). Bu sebeple Türkiye’de basında öne çıkan örnekler arasında ciddi ve gayri-ciddi habercilik açısından net çizgiler çizmek güçtür. Gazete seçiminde mümkün olduğunca tiraj ve ciddi/gayri-ciddi haber ikilikleri dikkate alınarak bir seçim yapılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte, Tokgöz’ün de (2010) yaptığı gibi yerleşik bir ayırım olan ciddi içerikli haberleriyle insanları düşünmeye yönelten fikir gazeteciliği ile bilgilendirmekten çok hoşça vakit geçirtmeye yoğunlaşan magazin gazeteciliği arasında ayırım yapmak da mümkündür. Aynı zamanda, belli bir politik yelpazeyi temsil edecek bir örneklem belirlemek de önemlidir. Tüm bunlar düşünüldüğünde Türkiye’de ulusal basını temsil edeceği düşünülen söz konusu örnekler seçilmiştir.

Gazete seçiminde Daily News New York ve The Sun haricindeki gazetelerin 2018 Kasım ayındaki farklı günlerdeki edisyonları kullanılmış. Bunun sebebi, içerikteki amaca uygun olmayan karakteristikler ve istenilen tarihlerdeki edisyonların yüksek çözünürlüklü görsellerine erişilememesidir. Gazetelerin çevrimiçi edisyonları ile basılı edisyonlarında aynı haberin bulunmaması için ay içerisindeki farklı günlere ait edisyonlar tercih edilmiştir.

görülmektedir. Basılı edisyonlarda yukarıdan aşağıya doğru indikçe değişen ölçülerde sütunlar ve her bölüm için farklı büyüklüklerde manşetler yer almaktadır. Çevrimiçi edisyonlara bakıldığında ise tüm gazetelerin benzer sayfa yapılarına sahip olduğu ve tutarlı bir grid yapısına sahip olmadıkları görülmektedir. Web sitelerinde genellikle üstte son dakika haberlerinin yer aldığı iki ya da üç haber (sürmanşet), altında kayan menü içerisine yerleştirilmiş ana haberler ve altında üçlü sütun içerisine yerleştirilmiş diğer haberlerin yer aldığı birbirine son derece benzeyen sayfa tasarımları gözlemlenmiştir.

Tipografik kararlar ve yazı karakteri seçimi açısından incelendiğinde ise gazetelerin basılı edisyonlarında manşetlerde tırnaksız (sans) metinlerde ise tırnaklı yazı karakterleri kullandıkları görülmektedir. Türkiye'den seçilen hiçbir gazetenin kendine özel olarak tasarlattığı veya kullandığı bir yazı karakteri bulunmamaktadır. Cumhuriyet gazetesi haricinde tüm gazeteler manşetlerde birbirine benzeyen dar (condensed) ve kalın (bold) yazı karakterlerini tercih etmişlerdir. Cumhuriyet gazetesi ise daha geniş anatomik yapıya sahip bir yazı karakterini kullanmayı tercih etmiştir. Manşet ve başlık yazı karakterlerinde tercih edilen bu farklılık Cumhuriyet gazetesinin diğer gazetelerden tasarım açısından ayırt edilmesini kolaylaştırmaktadır. Daha önce bu gazeteyi okuyan bir okurun, henüz logoyu görmeden yalnız manşette kullanılan yazı karakteri ile bile gazeteyi tanıyabilmesi muhtemeldir. Gazetelerin çevrimiçi edisyonları incelendiğinde ise hiçbir gazete basılı edisyonu ile aynı yazı karakterlerini kullanmamaktadır. Çevrimiçi edisyonlarında tüm gazetelerin benzer sistem fontlarını tercih ettiği görülmektedir. Bunların yanında araştırmaya dâhil edilen hiçbir Türk gazetesi, yalnız kendisinin kullandığı kurumsal bir yazı karakterine sahip değildir. Bu durum yurt dışında önemli gazetelerde görsel kimliğin olmazsa olmaz öğelerinden bir tanesidir.

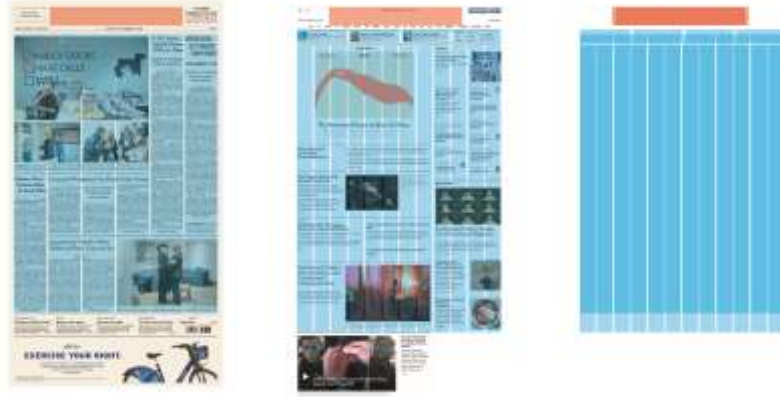
Türkiye'den seçilen gazeteler renk kullanımı açısından incelendiğinde ise tümünün logolarında bayrak kırmızısını tercih ettiği gözlemlenmektedir. Sabah, Sözcü ve Hürriyet'in üst ve ana manşetlerinde çoğunlukla mavi zemin rengi kullandıkları Cumhuriyet'in ana sayfasında daha az renk kullanmayı tercih ettiği, Posta'nın ise her farklı konu ve manşet için farklı renkler kullanarak daha renkli bir ana sayfa oluşturmaya çalıştığı görülmektedir. Renk kullanımı açısından bakıldığında Cumhuriyet gazetesinin az renkli yapısı ile daha çok "hard news" kategorisinde yer almak istediği, Posta gazetesinin ise çok renkli yapısı ile "soft news" kategorisinde yer almak istediği anlaşılmaktadır. Ancak bu gazeteler de dâhil olmak üzere basılı edisyonlarda görülen renk kararlarını hiçbir gazetenin çevrimiçi edisyonuna

aktaramadığı veya aktarma niyetinde olmadığı görülmektedir. Basılı edisyonlarda kolayca görülen renk kullanım kararları web sitelerinde tamamen buharlaşmaktadır.

Sabah, Sözcü, Hürriyet, Cumhuriyet ve Posta gazetelerinin basılı edisyonları incelendiğinde sayfa yapısı ve logo kullanımı açısından tümünün birbirine bezediğini, renk kullanımı açısından Cumhuriyet'in az renk kullanarak, Posta'nın ise çok renk kullanarak diğer gazetelerden ayrıştığını, tipografik kararlar açısından ise yalnız Cumhuriyet'in farklılaştığını diğer gazetelerin tasarımlarının birbirlerine oldukça benzediği söylenebilir. Dolayısı ile gazetelerin logolarını görmeyen bir okuyucunun Sabah, Sözcü ve Hürriyet gazetelerini birbirlerinden ayırt etmesi oldukça güç olacaktır. Posta tercih ettiği çok renk kullanımıyla, Cumhuriyet ise az renk kullanımı ve seçtiği farklı yazı karakteri ile Türk gazeteleri arasında en kolay ayırt edilebilen gazete konumundadır; diğerlerine göre daha kolay ayırt edilebilir. Gazetelerin çevrimiçi edisyonları incelendiğinde ise tüm gazetelerin birbirine benzer tasarıma sahip oldukları söylenebilir. Türk gazetelerinin basılı edisyonlarda bir nebze de olsa görülebilen görsel kimlik farklılığı çevrimiçi edisyonlarda tamamen buharlaşmış ve gazetelerin web siteleri tasarım açısından tamamen aynılaşmış, bir diğer deyişle "anonimleşmiştir".



**Görsel 6.** The Sun gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.



Görsel 7. The New York Times gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.



Görsel 8. Daily News New York gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.



Görsel 9. The Washington Post gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.



**Görsel 10.** The Guardian gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi.

Amerika ve İngiltere’de yayımlanan The Sun (Görsel 6), The New York Times (Görsel 7), Daily News New York (Görsel 8), The Washington Post (Görsel 9) ve The Guardian (Görsel 10) gazeteleri incelendiğinde The Guardian haricinde kalan tüm gazetelerin logolarını üstte ve ortada kullanmayı tercih ettikleri görülmektedir. Yalnız The Guardian, pek alışılmadık bir biçimde, logosunu üstteki küçük bir haberin hemen altında sağa dayalı olarak yerleştirmiştir. The Sun haricinde tüm gazeteler logonun yerleştirildiği yeri çevrimiçi edisyonuna da aynı şekilde taşımışlardır. Seçilen İngilizce gazetelerde ciddi habercilik yapan ve tabloid habercilik yapan gazete ayrımı oldukça nettir. The Sun ve Daily News New York hem fiziki olarak tabloid boyutundadır hem de içerik olarak daha magazinsel haberlere “soft news” yer verdikleri bilinmektedir. The New York Times, The Washington Post ve The Guardian ise uzun yıllar boyunca ciddi içerikli haber yapan gazeteler olarak alanda tanınmaktadırlar.

Seçilen gazetelerin sayfa yapıları incelendiğinde, The Sun ve Daily News New York’un küçük (tabloid) boyuttaki ana sayfalarında çarpıcı fotoğraflar, büyük manşetler bulunduğu görülmektedir. Her iki gazetenin ana sayfalarında da grid sistemi kullanmayı gerektirecek bilgi yoğunluğu olmadığı için çok az sayıda, iki ya da üç sütunlu basit sayfa tasarımlarına sahiptirler. Her iki gazetenin çevrimiçi edisyonundaki sayfa yapıları basılı edisyonları ile uyumlu değildir. Ciddi habercilik yapan The New York Times’in basılı edisyonu ise altı sütundan oluşan tutarlı bir grid sistemi üzerine tasarlanmıştır. Gazete aynı grid sistemini daha da ayrıntılı biçimde çevrimiçi edisyonuna aktarmıştır. The New York Times Web sitesi de 12 sütundan oluşan bir grid sistemi üzerinde tasarlanmıştır. Basılı ve çevrimiçi edisyonlara ait sayfa tasarımları üst üste getirildiğinde iki edisyonun birbiri ile oldukça yakın bir tasarım sistemi üzerinde kurgulandığı görülebilir. The Washington Post gazetesinin basılı edisyonu da temelde altı sütunlu bir sistem üzerine kurgulanmıştır. Ancak The New York

Times kadar tutarlı tasarlanmadığı söylenebilir. Basılı gazetenin bazı bölümlerinde sekiz sütunlu sistem de kullanılmıştır. The Washington Post çevrimiçi edisyonu tutarlı bir grid sistemi üzerinde kurgulanmamıştır. Gazetenin basılı edisyonu ile çevrimiçi edisyonu arasında sayfa yapısı tutarlılığı The New York Times ve The Guardian gazeteleri ile kıyaslandığında daha az seviyededir. Seçilen gazeteler içerisinde sayfa yapısı açısından en tutarlı ve iyi tasarlanmış örnek olarak The Guardian gazetesi gösterilebilir. The Guardian'ın hem basılı hem de çevrimiçi edisyonunda beşer sütunluk tutarlı bir grid sistemi kullanılmış ve tüm sayfalar bu sistem üzerinde tasarlanmıştır. Dolayısı ile incelenen gazeteler arasında sayfa tasarımı açısından basılı ve çevrimiçi edisyonu en tutarlı gazete de The Guardian'dır.

İngilizce gazeteler yazı karakteri kullanımı ve mikro tipografik tercihler açısından incelendiğinde, "soft news" sınıfına giren The Sun ve Daily News New York gazeteleri diğer gazetelerden yine ayrılmaktadırlar. Aynı Türkiye'deki ana akım birçok gazetede olduğu gibi bu iki gazete de manşetlerinde dar (condensed) ve kalın (bold) yazı karakterlerini seçmişlerdir. Büyük boyutlu bu manşetler ve yazı karakteri tercihleri bu gazetelerin İnternet sitelerine uyarlanamamıştır. Bu nedenle The Sun ve Daily News New York gazeteleri yazı karakteri kullanımı açısından da yeterli tutarlılıkta değillerdir. The New York Times, The Washington Post ve The Guardian gazetelerinin yalnız kendilerinin kullanımı için tasarlattıkları yazı karakterleri bulunmaktadır. Bu gazeteler için tasarlanan bu yazı karakterleri hem gazetelerin görsel kimliği açısından önemli birer öge, hem de kendi görsel kimliklerini web sitesine taşıırken önemli birer taşıyıcı durumundadırlar. Her üç gazete de kendileri için tasarlattıkları bu yazı karakterlerini hem basılı hem de çevrimiçi edisyonlarında tutarlı bir biçimde kullanılmaktadırlar. Yalnız The Washington Post gazetesi gövde metinlerinde basılı edisyonunda tırnaklı, çevrimiçi edisyonunda ise tırnaksız bir yazı karakteri tercih etmiştir. Bu üç gazete yazı karakteri kullanımı açısından son derece tutarlı olarak değerlendirilmiştir.

Renk kullanımı açısından bakıldığında The Sun ve Daily News New York gazetelerinin daha renkli olarak tasarlandığı, diğer üç gazetede ise daha az renk tercih edildiği görülebilir. The New York Times ve The Washington Post'un fotoğraflar haricinde neredeyse hiç renk kullanmadığı ve bunu ciddi habercilik (hard news) kimliklerinin bir parçası olarak kurguladıkları söylenebilir. The Guardian ise sayfa üzerinde kurumsal mavi haricinde az renk kullanmayı tercih etse de The New York Times ve The Washington Post ile kıyaslandığında daha renkli bir tasarıma sahip olduğu söylenebilir. The Guardian siyaset,

spor, magazin gibi haber başlıklarını belirlediği renkler ile tasarlamaktadır. Bir başka deyişle konu içeriklerine göre farklı renkte haber başlıkları kullanmaktadır. The Guardian basılı edisyonda kullandığı renkleri ve haber başlıklarındaki renk kodlarını aynı şekilde çevrimiçi edisyonuna da taşımaktadır.

The Sun, The New York Times, Daily News New York, The Washington Post ve The Guardian gazeteleri makro tipografik öğeler bağlamında incelendiğinde The Sun ve Daily News New York'un boyut olarak çok farklı olsalar da, tasarım prensipleri ve çevrimiçi edisyon tutarlılıkları açısından Türk gazetelerine daha yakın oldukları görülmektedir. The New York Times, The Washington Post ve The Guardian'ın ise hem sayfa tasarımı açısından, hem de yazı karakteri ve mikro tipografik tercihler açısından oldukça özenli tasarlandığı gözlemlenmektedir. Ayrıca bu üç gazetenin basılı edisyonlarında bulunan görsel kimliklerini oldukça başarılı biçimde çevrimiçi edisyonlarına da taşıyabildikleri görülmüştür.

Gazetelerin tamamı ele alındığında ise The New York Times, The Washington Post ve The Guardian'ın hem tasarım açısından en nitelikli gazeteler olduğu hem de basılı edisyondaki görsel kimliği çevrimiçi edisyonuna en iyi taşıyan gazeteler oldukları söylenebilir. Cumhuriyet gazetesinin basılı edisyonu ise Türkiye'deki gazeteler arasında görsel kimlik açısından en ayırt edilebilir tasarıma sahip gazetedir. Ancak Cumhuriyet gazetesi bu kimliğini çevrimiçi edisyonuna taşıyamamıştır. The Sun, Daily News New York ve Posta gazetelerinin ise çok renkli yapıları, büyük boyutlu manşetleri gibi tasarım öğeleri nedeniyle görsel kimlik açısından kolay ayırt edilebilir yapıdadırlar. Adı geçen bu gazeteler de görsel kimliklerini çevrimiçi edisyonlarına taşımakta başarısızdırlar. Sabah, Hürriyet ve Sözcü gazetelerinin basılı edisyonları ise kullanılan yazı karakterleri, renk tercihleri gibi birçok nedenle birbirleri ile çok benzeyen, "anonim" denilebilecek bir tasarım dili ile tasarlanmışlardır. Dolayısı ile bu gazetelerin logolarını görmeyen ve manşetin içeriğini okumayan bir kişinin bu gazeteleri ayırt etmesi oldukça zordur. Bu üç gazete de basılı edisyonlarında bulunan görsel kimliklerini çevrimiçi edisyonlarına taşıyamamıştır.

Nitelikli bulunan gazeteler derinlemesine analiz edildiğinde belirli tasarım prensiplerinin oldukça tutarlı biçimde uygulandığı görülmektedir. Örneğin, The Guardian'ın basılı edisyonu incelendiğinde beş sütunlu gridal yapısı oldukça net olarak görülmektedir. Bunun yanında lacivert ve sarı kurumsal renk ağırlığı hemen dikkati çekmektedir. Kapak sayfasında ana fotoğraf ve kurumsal renkler dışında renk kullanılmamıştır. Bu az renkli

durum The New York Times ve The Washington Post'da daha da baskın şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu iki gazete kapak sayfasında fotoğraflar dışında hiçbir renkli ögeye yer vermemişlerdir ve grid yapıları da aynı The Guardian gibi net biçimde görülebilmektedir. Bu gazetelerin kapak sayfaları hiyerarşik olarak incelendiğinde de belirli bir düzen hemen karşımıza çıkmaktadır. Farklı konularda kullanılan fotoğraflar belirli bir büyüklük küçüklük dengesi ile yerleştirilmiştir ve aralarında bariz boyut farkları bulunmaktadır. Bu kullanım tercihi okuyucunun haberler arasında bir öncelik sonralık ilişkisini algılamasına yardımcı olmakta ve haberler arasında belirli bir hiyerarşiyi tanımlamaktadır. Nitelikli gazetelerde kullanıldığını gözlemlediğimiz az renkli tasarım, rahatlıkla algılanan gridal yapı ve hiyerarşik düzenleme gazete okuyucularının gazeteyi daha açık/net, özenle tasarlanmış, düzenli ve güvenli olarak algılama hislerine katkıda bulunacaktır.

Temel tasarım ilkeleri açısından yapılan bu analiz seçili gazetelerin makro-tipografik karakteristiklerine ilişkin bize bilgi vermiştir. Çalışmanın ikinci aşamasında okurların gazetelere ilişkin güvenilirlik algısına odaklanılmış ve hangi tasarımların nasıl bir algı yarattığı anlaşılmaya çalışılmıştır. Çalışmamızın ikinci aşaması 7, 10 ve 11 Mart 2019 tarihleri arasında Akdeniz Üniversitesi'nde gerçekleşmiştir.<sup>15</sup> Araştırmaya çeşitli bölümlerden 50 öğrenci katılmıştır. Bunlardan okul-öncesi, fen bilgisi öğretmenliği, iktisat, grafik tasarım, halkla ilişkiler ve tanıtım ve arkeoloji bölümlerinden sırasıyla 3, 5, 9, 4, 18 ve 6 öğrenci ve ilk kısım için toplamda 45 öğrencinin anketi geçerli olmuştur (24 Erkek, 21 Kadın). Katılımcılardan yine gönüllü olan 33'ü<sup>16</sup> ile de anket aşamasının ardından yüz yüze görüşme yapılmıştır (18'i Erkek, 15'i Kadın). İlk kısma katılan tüm bölümlerden, yaş gruplarından ve sınıflardan öğrenciler kimi eksiklerle bu bölüme de katılmıştır.

İlk bölümde, öğrenciler gruplar halinde araştırmanın yapıldığı odaya alınmış, karşılarındaki duvara yaklaşık 3 metre uzaklıktan<sup>17</sup> bakmaları sağlanmıştır. Bakılan duvara üst sıraya gazetelerin basılı edisyonlarının kapak sayfaları 1/1 boyutunda, alt sıraya ise yine aynı gazetelerin İnternet edisyonlarının indeks sayfaları, sırası karışık biçimde sol tarafta

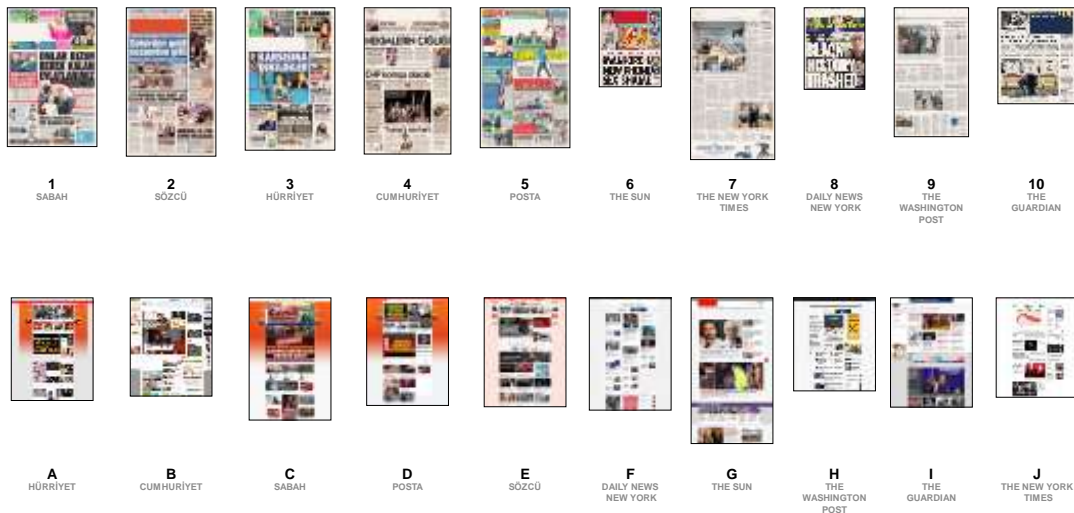
<sup>15</sup> Çalışma Akdeniz Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Komisyonu'nun 14.01.2019 tarihli onayı ile pek çok fakültenin öğrencilerinin ders aldığı Enformatik Bölümü'nde gerçekleştirilmiştir.

<sup>16</sup> Toplam sayı 36 olmasına rağmen, katılımcılardan 3'ü çeşitli sebeplerden anket kısmında yer almadıklarından bu aşamada da verileri kullanılmamıştır.

<sup>17</sup> 5 Aralık 2018 tarihinde Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde bir grup öğrenci ile bu araştırma için bir pilot çalışma gerçekleştirilmiş ve 3 metrelik mesafenin eldeki 1/1 boyutundaki gazete ana sayfa çıktılarındaki yazıların okunamaması için yeterli bir mesafe olduğu görülmüştür. Bu sebeple araştırmanın ikinci safhasının verilerinin toplandığı Enformatik Bölümünde belirlenen odanın fiziki şartları da göz önüne alınarak böyle bir mesafede katılımcıların durması uygun görülmüştür.



Türk gazeteleri (5 gazete), sağ tarafta İngilizce gazeteler (5 gazete) olmak üzere yerleştirilmiştir (Görsel 11). Gazetelerin logoları kapatılarak öğrencilerin gazetelerin isimlerini görmeleri engellenmiştir. Rastgele seçilmiş günlerden ve Bu duvara belirlenen mesafelerden bakan katılımcılara bir dizi soruyu içeren bir anket formu verilmiştir. Bu anket formunda katılımcılara ilişkin temel demografik bilgiler yanında, gazetelere ilişkin gazetelerin tanınırlık, güvenilirliğine ve basılı ve web edisyonlarının görsel devamlılığına ilişkin sorular yöneltilmiştir. Anketin tamamlanmasından hemen sonra aynı katılımcılarla<sup>18</sup> tek tek yüz yüze görüşmeler yapılarak yarı yapılandırılmış bir sormaca formuna yanıtlar alınmaya çalışılmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmede esas olarak katılımcıların ilk bölümde anket formunda verdikleri cevapları neden verdikleri sorgulanmıştır. Her bir katılımcı için birinci grup çalışma (anket formunun doldurulması) ortalama 32 dakika sürmüştür, ikinci grup görüşme ortalama 3 dakika 22 saniye sürmüştür.



**Görsel 11.** Katılımcıların Gördükleri Sırayla Gazete Görselleri <sup>19</sup>

Çalışmanın ilk aşamasında gazetelerin ön sayfalarından hareketle doldurulan anket formunun ilgili kısmında öne çıkan bulgulara bakmak gerekirse öğrencilerin yaş aralıkları 18-24 arasındadır. Öğrencilerin ancak küçük bir bölümü ailesi ile birlikte yaşamakta (%17, 8) geri kalan yurt, öğrenci evi ve diğer ikamet türlerine sahiptir. Çalışmamızın açısından önemli bir bilgi olarak öğrencilerin önemli bir bölümünün zayıf (%46,7), yine yaklaşık bir oranda da

<sup>18</sup> Çeşitli sebeplerle kimi katılımcılar ikinci aşamaya katılmamıştır.

<sup>19</sup> Katılımcılar, Görsel 11'deki sırayla ve gazete isimleri kapalı olarak belirtilen mesafeden gazete kapak/indeks sayfalarını görmüşlerdir. Katılımcılara üstteki 10 gazetenin çevrimiçi edisyonlarının karışık bir biçimde alttaki sırada olduğu belirtilmiştir.

(%42,2) orta düzey İngilizce bilgisine sahip olduklarını beyan etmişlerdir.<sup>20</sup> Öğrencilerin anne ve babalarının ortaokul ve altı eğitim düzeyi sırasıyla %52,3 ve %54,5 iken, üniversite ve üstü eğitim düzeyi sırasıyla %13,3 ve %20 olmuştur. Anne ve babaların beyaz yakalı işlerde çalışma oranları ise yine sırasıyla %17,8 ve %24,4 olmuştur. Öğrencilerin hane geliri açısından gruplanmalarına bakmak gerekirse %62,2'sinin 3500 TL ve altı, %31,1'nin ise 7000 TL ve altı aylık hane geliri beyan ettiğini görebiliriz. Hal böyle olunca basılı gazetelerin düzenli olarak haneye alınması, hele hele yabancı gazetelerin basılı edisyonlarına erişimin düşük olması gereken bir katılımcı grupla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Güvenilirlikte katılımcılara yukarıdaki listedeki gazetelerin üst sırada yer alan basılı versiyonlarına bakarak hangilerini daha güvenilir buldukları sorulmuştur. Beşli bir likert ölçeği uygulanmıştır (“Kesinlikle güvenilir değil” ile “kesinlikle güvenilir” arasında değişen). Buna göre, “kesinlikle güvenilir”, “güvenilir” ile “kesinlikle güvenilir”, “güvenilir” kategorilerinde gazeteler şu yüzdeleri elde etmişlerdir (Bu değerlendirme yapılırken gazetelerin logo ve kimlik elemanlarının kapalı olduğu hatırlatılmalıdır):

**Tablo 1.** (Güvenilirlik)

Gazete adı <sup>21</sup>	Kesinlikle Güvenilmez (%)	Güvenilmez (%)	Kararsız (%)	Güvenilir (%)	Kesinlikle Güvenilir (%)	Ortalama değer (mean) <sup>22</sup>
Sabah	1 (2,3)	14 (31,8)	15 (34,1)	14 (31,8)	0	2,9545
Sözcü <sup>23</sup>	0	12 (26,7)	14 (31,1)	16 (35,6)	3 (6,7)	3,2222
Hürriyet	2 (4,4)	8 (17,8)	17 (37,8)	18 (40)	0	3,1333
Cumhuriyet	1 (2,2)	5 (11,1)	11 (24,4)	23 (51,1)	5 (11,1)	3,5778
Posta	4 (8,9)	11 (24,4)	18 (40)	11 (24,4)	0	2,8667
The Sun	6 (13,3)	15 (46,7)	17 (37,8)	7 (15,6)	0	2,5556
The New York Times	1 (2,3)	8 (18,2)	10 (22,7)	20 (44,4)	5 (11,4)	3,3778
Daily News New York	3 (6,7)	7 (15,6)	18 (40)	15 (33,3)	2 (4,4)	3,1333
The Washington Post	1 (2,2)	7 (15,6)	18 (40)	14 (31,1)	5 (11,1)	3,3333
The Guardian <sup>24</sup>	0	4 (8,9)	17 (37,8)	22 (48,9)	2 (4,4)	3,4889

<sup>20</sup> Ancak küçük bir bölümü yaklaşık %10 İngilizce bilgisinin iyi düzeyde olduğunu belirten öğrencilerin dışında orta düzeyde bulunduğunu belirtenlerin de günlük gazeteleri okuyup anlayacak seviyede olmadıklarını düşünmek hayatın doğal akışına uygundur. Ayrıca gözlem yapılan grup için varyans analizleri (ANOVA) sonucunda İngilizce seviye farklılıklarının anlamlı bir biçimde ne gazetelerin güvenilirliklerine ilişkin değerlendirmelerde ne de basılı ve çevrimiçi edisyonların doğru eşleştirilmesinde bir etkisi olduğu görülmüştür.

<sup>21</sup> Sabah, Hürriyet ve The New York Times gazeteleri için birer “missing value” var.

<sup>22</sup> Aslında bu tabloda yüzdeler gerekli netlikte bir açıklama sunuyor. Ancak, her ne kadar, likert tipi ölçeklerde “mean” değeri kendi başına anlamlı olmasa da, bu çalışmada güvenilirlik ölçeği açısından katılımcılardan bir tür puanlama yapmaları istendiğinden 45 katılımcının ortalamalarına bakmak faydalı olabilir. Buna göre, değer 1’e yaklaştığında “kesinlikle güvenilir”, 5’e yaklaştığında ise “kesinlikle güvenilir” şeklinde bir sonuç ortaya çıkmaktadır.

<sup>23</sup> “Kesinlikle güvenilir” seçeneğini işaretleyen kimse yok.

Gazetelerin güvenilirliklerine ilişkin bulgular (Tablo 1) şöyle yorumlanabilir: Öğrencilerin önemli bir bölümü düşük gelir gruplarında yaşamalarına (yaklaşık % 62), düşük ve orta dil düzeyine sahip olmalarına (yaklaşık % 89'u yetersiz ve orta düzey), araştırmada seçilen yabancı gazeteleri Türk gazetelerine oranla çok daha az tanıyabilmelerine ve aslında çok düşük bir yüzdeyle tanıyabilmelerine rağmen<sup>25</sup> yabancı gazeteleri genel olarak daha güvenilir bulmuşlardır. Tasarımıyla tam bir soft news tabloid gazete olan The Sun gazetesi hariç tüm yabancı gazeteler ortalamalarına (mean değeri) bakıldığında Türkçe gazetelere oranla daha, yine ortalama olarak, güvenilir görünmektedir. The Guardian baskı formatı olarak tabloid formata yakın olmasına rağmen kimse onu "kesinlikle güvenilir" olarak işaretlememiş ve belki ancak kararsızların oranı nedeniyle ortalama Cumhuriyet'in güvenilirlik ortalamasının gerisinde kalmıştır. Üstelik tanınma oranı diğer yabancı gazetelerden farklı da değildir (bkz. dipnot 26). Takip etme, satın alma veya en azından bir kez görmüş olma açısından verilen cevaplara göre Cumhuriyet gazetesi ayırt edici bir konumda değilken, kimliğinin tespit edilmesi açısından %44 ile ilk sıradadır.

Dahası yabancı gazetelerin basılı edisyonları ile çevrimiçi edisyonlarını başarıyla eşleştirme açısından ortalamalara bakıldığında (Tablo 2) Türkçe gazeteler toplamda % 14,66 ortalama ile doğru eşleştirilirken, yabancı gazeteler % 23,08 ortalama ile eşleştirilmiştir (bkz. Tablo 2). Fakat bu konuda doğru eşleştirme açısından The Sun ortalaması en yüksek doğru cevaplama oranına sahiptir (%40). Bunu, sırasıyla Cumhuriyet (%28,9)<sup>26</sup> Guardian ve New York Times (%24,4) takip etmiştir.<sup>27</sup>

**Tablo 2.** Basılı ve çevrimiçi eşleme

Gazete adı	Doğru (%)	Yanlış (%)	
Sabah	6 (13,3)	39 (86,7)	

<sup>24</sup> "Kesinlikle güvenilir" seçeneğini işaretleyen kimse yok.

<sup>25</sup> Bu oranlar aslında şaşırtıcı değil çünkü en az bir kez görülmüş olmasına ilişkin soruda İngilizce gazeteler için yalnızca The New York Times gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonu katılımcılar dikkate alınmaya değer bir oranla gördüklerini beyan ediyorlar. The New York Times için oranlar basılı için yaklaşık % 24, çevrimiçi için yaklaşık % 50. Diğer İngilizce gazeteler en azından bir kez gördünüz mü sorusuna evet cevabı basılı için yaklaşık % 3, çevrimiçi için yaklaşık % 9 olmuş. Hal böyle olunca aslında The New York Times dışında diğer İngilizce gazetelerin katılımcılar tarafından hemen hiç bilinmediği sonucuna varılabilir. Türkçe gazeteler için ise bu oranlar ortalama olarak basılıda yaklaşık % 40,5 ve çevrimiçi için ise yaklaşık % 32 olarak gerçekleşmiş. Burada da basılı da Sözcü yaklaşık % 46 ve en düşük Cumhuriyet yaklaşık %31 olurken; çevrimiçinde en yüksek Hürriyet %48,9 ve en düşük Cumhuriyet %17,8 olmuş.

<sup>26</sup> Türkçe gazetelerin düzenli takibine ilişkin soruda seçili gazetelerden Cumhuriyet'i katılımcı 45 kişiden yalnızca biri (oran %2,2) düzenli takip ettiğini belirtir. Katılımcılardan 13'ü Hürriyet, 13'ü Sözcü gazetesini, yedişer kişi de Sabah ve Postayı takip ettiğini belirtmiştir.

<sup>27</sup> The Guardian, New York Times ve özellikle Washington Post gazetelerini birbirleri arasında yanıltıcı olmalarından dolayı bunların düşük çıktığını tahmin ediyoruz.

Sözcü	3 (6,7)	42 (93,3)	
Hürriyet	5 (11,1)	40 (88,9)	
Cumhuriyet	13 (28,9)	32 (71,1)	
Posta	6 (13,3)	39 (86,7)	Ort. 14,66 <sup>28</sup>
The Sun	18 (40)	27 (60)	
The New York Times	11 (24,4)	34 (75,6)	
Daily News New York	6 (13,3)	39 (86,7)	
The Washington Post	6 (13,3)	39 (86,7)	
The Guardian	11 (24,4)	34 (75,6)	Ort. 23,8 <sup>29</sup>

Basılı edisyonların kimliklerini tüm gazetelerin adları verilince doğru tahmin etmeye gelince (Tablo 3) Türkçe ve İngilizce gazeteleri kendi içlerinde eşleme gibi bir görev olduğundan nispeten doğru sayısı yüksek görünmekte ancak genel eğilimlere bakıldığında tüm çalışma boyunca, ikinci aşamada da adı daha önce bir şekilde katılımcı grubun büyük çoğunluğunca duyulduğu tahmin edilen The New York Times ve aşağıdaki tabloya bakıldığında The Sun gazetesi de buna eklenebilir diğer gazetelerin rastgele ve çoğunlukla yanlış tahmin edildiği görülmekte. Türkçe gazetelerin de beklendiği gibi yine basılı edisyonları büyük bir isabetle olmasa bile İngilizce gazetelerin ortalamasına göre daha iyi tahmin edildiği görülmektedir.

**Tablo 3.** Basılı gazetenin kimliğini doğru tespit

Gazete adı	Doğru (%)	Yanlış (%)
Sabah	21 (46,7)	24 (53,3)
Sözcü	11 (24,4)	34 (75,6)
Hürriyet	18 (40)	27 (60)
Cumhuriyet	20 (44,4)	25 (55,6)
Posta	18 (40)	27 (60)
The Sun	19 (42,2)	26 (57,8)
The New York Times	17 <sup>30</sup> (37,8)	28 (62,2)
Daily News New York	5 (11,1)	40 (88,9)
The Washington Post	11 (24,4)	34 (75,6)
The Guardian	7 (15,6)	38 (84,4)

<sup>28</sup> Türkçe gazetelerin basılı edisyonları ile çevrimiçi edisyonlarının doğru eşleştirilme oranı.

<sup>29</sup> İngilizce gazetelerin basılı edisyonları ile çevrimiçi edisyonlarının doğru eşleştirilme oranı.

<sup>30</sup> En azından bir kez olsun yabancı gazetelerin daha önce görülüp görülmediği sorusuna katılımcılardan 11'i New York Times'ı daha önce gördüğünü beyan etmiş. Diğer yabancı gazeteler ise yalnız 1-3 arası kişi gördüğünü belirtmiş. Bu durum New York Times'ın belli sayıda kişi tarafından bir referans olarak alınıp doğru tespit edildiğini bize düşündürüyor.

Çevrimiçi edisyonların kimliklerini doğru tespit etmeye gelince (Tablo 4) gazetelerin kimliklerini çevrimiçi versiyonlara taşıyamadıkları ya da bu versiyonların katılımcı grupça basılılara göre daha az bilindiği görülmekte. Katılımcılar Türkçe ve İngilizce gruplar içinde referans noktası olarak alıp doğru bir şekilde eşleyebilecekleri bir gazete bulamayınca tüm sonuçlar (Sözcü gazetesi kısmen hariç) birbirine benzemiş. Tüm araştırmada yerli ve yabancı gazeteler bir tek bu açıdan aynı düzlemde görünüyor.

**Tablo 4.** Çevrimiçi gazetenin kimliğini doğru tespit

Gazete adı	Doğru (%)	Yanlış (%)
Sabah	4 (8,9)	41 (91,1)
Sözcü	12 (26,7)	33 (73,3)
Hürriyet	5 (11,1)	40 (88,9)
Cumhuriyet	8 (17,8)	37 (82,2)
Posta	6 (13,3)	39 (86,7)
The Sun	8 (17,8)	37 (82,2)
The New York Times	5 (11,1)	40 (88,9)
Daily News New York	3 (6,7)	42 (93,3)
The Washington Post	3 (6,7)	42 (93,3)
The Guardian	2 (4,4)	43 (95,6)

Aslında tüm bu nicel veriler kendi başına büyük bir anlam ihtiva etmiyor; ancak nitel verilerle süreç birleştirildiğinde sonuç daha anlaşılır hale geliyor. Katılımcılara esas itibariyle neye ve ne sırayla dikkat ederek anketi doldurdukları ve sorulara cevap verdikleri soruldu. Sorular sorulurken güvenilirlik ve tanınırlık sorularındaki ölçütleri anlaşılmaya çalışıldı. Buna göre, görüşme metinlerinden net bir şekilde anlaşıldığı kadarıyla 10 katılımcı anket doldurma öncesinde tasarım dışında bir öğeye yoğunlaşmaması yönündeki tüm uyarılara rağmen önce içeriğe bakarak karar verdiklerini söylediler. Buna karşın, yalnız 5 öğrenci net bir biçimde önce tasarıma baktığını belirtti. Kalan 18 katılımcı bu konuda net bir beyanda bulunmadı. Yani net bir biçimde önce makro-tipografik özelliklere bakarak karar verenler az sayıda. Ancak İngilizce metinlere gelince hemen tüm katılımcıların buldukları mesafeden yazıları okumalarının güçlüğü, yabancı gazetelere aşinalıklarının yetersizliğinden bu noktada tasarıma bakmak zorunda kaldıkları düşünülmektedir.

Katılımcıların özellikle güvenilirlikte karar verirken genellikle yazı, görsel ve renk yoğunluklarına baktıkları görülmüştür. Katılımcılardan 16'sı net bir biçimde yazının çok olmasını ve tasarımın az renkli ve sade olmasını güvenilirlik açısından öne çıkarmaktadır.

Büyük manşet, az yazı ve çok renk bu gruptakilere güvenilmez gelirken, sadelikte bu gruptakilerin kimileri için güvenilir ama sıkıcı bulunmuş. Yine bu gruptakilerin önemli bir bölümü yabancı gazeteleri daha çok yazı ve sadelikleri nedeniyle Türkçe gazetelere kıyasla daha güvenilir bulmuşlar. Katılımcılardan 4'ü ise yazı ve görsel/reng arasında güvenilirlik açısından görsel ve renk çokluğunu tercih etmiş görünüyorlar. Bunlardan bir tanesi görselin (fotoğrafın) kanıtlayıcı bir unsur olduğunu düşündüğünü söylerken bir diğeri “yazı ne kadar çoksa inancım o kadar azalıyor” diyor. Tabii bu yöndeki fikir sahibi katılımcıların sayısı toplama göre oldukça az. Burada katılımcıların güvenilirlikle, ilgi çekiciliği birbirinden ayırdıkları görülüyor. Bir katılımcı “çok yazıyı” hoş bulmadığını ancak bunların da güvenilir görüldüğünü söylüyor.

Çalışma açısından önemli bir bulgu aslında içerik ile tasarım arasındaki gazete kimliği ve güvenilirliğine ilişkin algı oluşken öncelik sonralık ilişkisinin anlaşılmasına yardımcı olacak bulgular bulunması. Yukarıda belirtildiği gibi katılımcılara hem onam formunda hem de anket formunda yazılı olarak, ayrıca anket doldurulmadan önce sözlü olarak içeriğe değil, tasarıma odaklanmaları gerektiği söylendiği halde, yüz yüze görüşmelerde anlaşılıyor ki katılımcıların önemli bir bölümü önce içeriğe bakıyorlar.

Öncelikle içeriğe bakarak karar verdiğini söyleyen İngilizce düzeyinin orta olduğunu ve düzenli olarak yabancı gazetelerin hiçbirini takip etmediğini belirten bir katılımcı (25 nolu) şöyle demektedir: “Manşetlere göre karar vermeye çalıştım. İçeriğine baktım. Dış görünüşe bakmam... Türk gazeteleri daha renkli, daha çok dikkat çekiyor. Yabancı gazeteler daha çok güvenilir, daha çok detaya yer veriyorlar. İçeriği daha ön plana çıkartıyorlar.”

Yine öncelikle içeriğe bakan ve İngilizce düzeyinin az olduğunu belirten bir katılımcı ise (42 nolu) şunları söylemektedir: “Görsellerin yer alışları ve büyüklüğü dikkatimi çekti. İçeriğe göre karar verdim. Yabancı gazetelerde ise yazı çoksa daha güvenilir geldi.”

Buna benzer başka katılımcılardan da alıntı yapılabilir ancak görüldüğü kadarıyla katılımcılar içeriği anlayamıyorlarsa tasarıma yöneliyorlar. Bu durumda yazıların çokluğu, düzenliliği ve renk ve tasarımda sadelik okurlarda güvenilirlik hissini artırıyor. Tanınırlık açısından ise kesin olarak içeriğe yöneliyorlar. Tasarım açısından da muhakkak Türkçe gazeteler açısından aşinalık rol oynuyor olabilir ancak araştırmamızın kapsamı içinde bu konuda daha derin bir bilgi edinmek ne yazık ki mümkün değil.

Eşleştirme açısından katılımcıların Web sitelerini daha zor ayırt ettikleri, basılı gazeteleri görece kolay ayırt ettikleri görülüyor. Bunda özellikle Türkçe gazetelerin Web sitelerinin birbirlerine oldukça benziyor olmalarının bir rol oynadığı ortak bir vurgu olarak ortaya çıkıyor.

Bir katılımcı (20 nolu) şöyle diyor: “Türk web sitelerinin tasarımları neredeyse aynı. Basılı versiyonları web sitelerine göre daha farklı. Yabancı Web siteleri daha iyi ve farklı tasarlanmış, Türk web siteleri ise nerdeyse aynı.” Bir başkası (16 nolu) ise şöyle diyor: “Eşleştirmelerde daha önce aşına olduğum gazeteleri daha kolay yaptım. Ama Web siteleri birbirine benziyordu.”

Nitekim yabancı gazetelerin güvenilirlik ortalamaları daha yüksek; ancak, basılı edisyonlarda kimliğin tespitinde (tanınırlıkta) daha düşük bir ortalamaya sahip oldukları görülüyor. Benzer şekilde basılı gazetelerin kimliğinin tespiti çevrimiçi gazetelerin kimliğinin tespitinden hem Türk hem yabancı gazeteler için daha düşük çıkıyor. Öte yandan yabancı gazetelerin kimliklerinin tespiti hem basılı hem çevrimiçi edisyonlar için Türkçe gazetelerden daha düşük çıksa da basılı ve çevrimiçi edisyonların eşleştirilmesinde yabancı gazetelerin doğru eşleştirilme ortalamaları daha yüksek görünüyor (bkz. şekil 4). Bu durum tasarımın önemini de ortaya koyuyor.

Sonuç olarak, öğrencilerin önce eski aşinalıklarını ve sayfa içeriklerini okumaya çalıştıklarını ki bu İngilizce gazetelerde işe yaramıyor, sonra fotoğraflara bakarak, ardından ancak tasarıma baktıklarını görüyoruz. Bu İngilizce ve Türkçe gazeteleri toplam ortalamalar açısından karşılaştırdığımızda görülüyor. Öğrencilerin hemen tamamı ikinci aşamada İngilizce gazetelerin genel olarak daha güvenilir olduğunu söylüyor. Ancak The Sun’ın ilk bölümde son derece düşük bir güvenilirlik notu aldığını ve diğer İngilizce gazeteler gibi aslında tanınmadığını ve haliyle katılımcılar tarafından okunmadığını da görüyoruz. Yine tanınmamalarına ve okunamamasına rağmen The Guardian gazetesinin tabloid formatta yayınlanıyor olmasına rağmen oldukça güvenilir bulunmasının salt tasarımsal bir etki olduğu da iddia edilebilir.

## 5. Sonuç

Middlestadt ve Barnhurst’un (1999) da belirttiği üzere medya söz konusu olduğunda form aslında içeriktir. Dolayısıyla gazetelerin kimliklerini sadece içerik üzerinden değil ama tasarım üzerinden de kurdukları tartışmasız bir olgudur. Ancak (gazetelerin)

görsel tasarımın(ın) kimi temel açılardan, okurlar tarafından nasıl algılandığına ilişkin görgül araştırmalar yeterli değildir. Bu eksiği doldurma çabasına bir katkı olarak düşünülmüş çalışmamızda, tasarımın yayın kimliğinin güvenilirlik ve tanınırlık boyutları üzerindeki etkisine ilişkin bilimsel bulgular elde etmeye çalıştık. Hem tasarım ilkeleri açısından hem de bir grup üniversite öğrencisinin katılımcısı olduğu bir görgül araştırma ile gazetelerin yayın kimliğinin bu önemli boyutlarına ilişkin bilgi edindik.

Araştırmanın ilk aşamasında seçili Türkçe gazeteler ile belli tasarım özellikleri açısından belli habercilik anlayışları ile özdeşleştirilen (soft news ve hard news) kimi İngilizce gazeteleri tasarım ilkeleri açısından karşılaştırdık. Soft news gazeteler ile gazete boyutu ne olursa olsun “ciddi/nitelikli” gazetelerin temel tasarımsal farklılıklarını ve bunların çevrimiçi versiyonlarına bu kimliği taşıyıp taşıyamadıklarına baktık. Bu sonuçları ve daha fazlasını ise araştırmanın ikinci aşamasında test ettik. Araştırmanın bu aşaması da kendi için de ikiye ayrıldı.

Öz itibarıyla, seçili gazetelerin tipografik ilkeler açısından analizi ile okur grubu ile gerçekleştirilen çalışmanın sonuçları arasında önemli oranda paralellik görülmektedir. Öncelikle “form” ile gazeteye ilişkin (öncelikle güvenilirlik açısından) algı arasında güçlü bir bağ vardır. Gazetelerin güvenilirlik ve bununla bağlantılı kimlik inşa etmede görsel kimliğinin olması önemlidir. Bununla birlikte, çalışma göstermiştir ki okurlar gazetelere ilişkin yargıda bulunurken içeriği anlama ve gazeteye ilişkin öncel bilgilerine başvurma eğilimindedirler. Ancak gazeteye ilişkin geçmişten kaynaklanan bir aşinalık olmadığı durumlarda, “saf” bir biçimde makro tipografik yapının algının oluşmasında devreye girdiği görülmektedir. Buna göre; çok renkli, sansasyonel ve bol fotoğrafların yer aldığı, sayfa yapısı anlamında daha az ayrıntılı ve daha düzensiz grid yapılarına, daha büyük manşetlere sahip tasarımsal özellikler güvenilirmez; daha az renkli, daha kapsamlı ve tutarlı grid sistemine sahip, küçük ve ciddi manşetler gibi tasarımsal özellikler ise daha güvenilir olarak görülmüştür. Türkçe gazeteler ortalama olarak yabancı gazetelere oranla daha güvenilir bulunmuştur. Okur grubunun bilmediği, aşina olmadığı yabancı gazeteler ise hem daha güvenilir hem de görsel kimliklerini çevrimiçine taşımada Türkçe gazetelere oranla ortalama olarak daha başarılı görülmüştür. Türkçe gazeteler için öne çıkan bir sonuç tasarım açısından güvenilirlik algısını yaratmada başarısız olmalarına ek olarak tasarımlarının özellikle çevrimiçi edisyonlarda “magazin/tabloid” içeriğe daha yakın bir hal almış olmasıdır.



Tasarım analizi ve okur grubu ile gerçekleştirilen çalışma birlikte değerlendirildiğinde, özellikle katılımcıların Türk gazetelerinde içeriğe bakma ihtiyacı veya isteği, Türkiye’de gazeteciliğin içinde bulunduğu ve gazetecilik açısından tasarımdan daha önde gelen bazı temel sorunları da bizlere göstermiştir. Çalışmanın yüzyüze görüşme kısmında gazete içerikleri arasındaki yoğun politik ayrışmanın, okuyucular açısından tasarım nedeniyle ve tasarım ile ilgili olan veya oluşması beklenen bazı olumsuzlukların görülememesine veya görmezden gelinmesine neden olduğu iddia edilebilir<sup>31</sup>.

Çalışmamızın ikinci kısmı yalnızca üniversite öğrencilerinin bulunduğu bir grupla yapılmıştır. Bu çalışmanın sonuçlarının daha geniş bir temsil gücü taşıması için farklı demografik gruplarla da yapılması yerinde olur. İkinci kısımda yapılan yüz yüze görüşmelerde araştırma yapılan mekânın ve katılımcıların kısıtları nedeniyle görüşme süreleri görece kısa tutulmuştur. Görüşmeler anket formuna verilen kimi cevapların nedenlerinin sorulmasıyla sınırlı kalmıştır. Ayrıca, gazetenin görsel kimliğinin algı üzerindeki değişik açılardan etkilerine de bakmak yine çalışmanın güvenilirliğini artıracak bir unsur olabilirdi. Buna ek olarak, görsel kimlikle ilgili olarak sadece makro tipografik unsurlar yanında mikro tipografik unsurlara da bakılması da mutlaka sonraki çalışmalar için göz önünde bulundurulması gereken bir husustur. Sayısallaşma gazete alanında özellikle görsel tasarım açısından hızlı değişimin bir norm haline geldiği yeni bir dönemi beraberinde getirmiştir. Bu sebeple bu tür çalışmaların belli zaman aralıklarıyla tekrar edilerek dönüşümün tasarımsal açıdan kaydedilmesi ve bunun algı üzerindeki etkilerinin de tespit edilmesi gerekir.

## Kaynakça

Akdağ, Ç. T. (2009). Gazete Tasarımında Bilinmeyenler, *Erciyes İletişim*, s.28-40.

Andersson, U. (2013). “From Broadsheet to Tabloid: Content Changes In Swedish Newspapers in The Light of A Shrunk Size”, *OBS Journal*, vol. 7, p.1-21.

Bain, C. and Weaver D. H. (1979). “Reader’s Reaction To Newspaper Design”, *Newspaper Research Journal*, 1 (1) p.48-59.

Balçı, Ş. ve Bekiroğlu, O. (2014). “Medyanın Kritik ve Süreğen Dönemeci: Üniversite Öğrencilerinin Gözünden Medya Haberlerinin Güvenilirliği”, *Selçuk İletişim*, 8 (2), s.192-217.

---

<sup>31</sup> Bu gözlemede çalışmanın 31 Mart 2019 yerel seçimlerinin hemen öncesinde yapılmış olmasının etkileri olduğu öngörülmelidir.

Barnhurst, K. G. (1993). "Layout as Political Expression: Visual Literacy and Peruvian Press", içinde *Visual Literacy in the Digital Age*, Selected Readings from the Annual Conference of the International Visual Literacy Association (25th, Rochester, New York, October 13-17, 1993).

Barnhurst, K. G. and Ellis A. L. (1992). "Effects of Modern and Postmodern Design Styles on Reader Perception of News, ed. J. Clark-Baca, D. G. Beauchamp and R. A. Braden", in *Visual Communication: Bridging Across Cultures*, Selected Readings from the 23rd Annual Conference of the International Visual Literacy Association, Blacksburg: Virginia Tech University.

Bingham, A. and Conboy M. (2015). *Tabloid Century: The Tabloid Press in Britain 1896 to the Present*. Oxford: Peter Lang Oxford.

Büyükbaykal, G. ve Büyükbaykal C. I. (2007). "Günümüzde Türk Basınındaki Magazinleşme Olgusu", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı 29, s.51-62

Caldwell, C. and Zappaterra, Y. (2014). *Editorial Design, Digital and Print*, Londra: Laurence King Publishing.

Cooke, L. (2005). "A Visual Convergence of Print, Television, and the Internet: Charting 40 Years of Design Change in News Presentation", *New Media & Society*, 17(1), p.22-46.

de Vries, J. (2008). "Newspaper Design as Cultural Change", *Visual Communication*, 7(1), p.5-25.

Doyle, J. R. and Bottomley P. A. (2009). "The Message in the Medium: Transfer of Connotative Meaning From Typeface to Names and Products", *Applied Cognitive Psychology*, 23, p.396-409.

Fichter, C. and Jonas, K. (2008). "Image Effects of Newspapers: How Brand Images Changes Consumers' Product Ratings", *Journal of Psychology*, 2016 (4), p.226-234.

Gaziano C. and McGrath, K. (1986). "Measuring the Concept of Credibility", *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 63(3), p.451-462.

Gencil Bek, M. (2004). "Türkiye'de Televizyon Haberciliği ve Tabloidleşme", *İletişim Araştırmaları*, 2(1), s.9-38.

Hochuli, J. (2008). *Detail in Typography*, Londra: Hyphen Press.

İşliyen, F. Ş. (2014). *Gazete Tasarımının Haber Algılanması ve Anlamlandırılması Üzerindeki Etkisi*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi.

Fiske, J. (1992). "Popularity and The Politics of Information", in *Journalism and Popular Culture*, ed. Peter Dahlgren and Colin Sparks, Londra: SAGE Publication.

Kaspar, K., Wehlitz, T., Knobelsdorff, S., Wulf, T. and Saldern, M. A. O. (2015). "A Matter of Font Type: the Effect of Serifs on the Evaluation of Scientific Abstracts", *International Journal of Psychology*, 50 (5), p.372-378.

Langer, J. (1998). *Tabloid Television*, Londra ve New York, Routledge.

Lefkowitz, J. (2018). "Tabloidization or Dual-Convergence", *Journalism Studies*, 19(3), p.353-375.

- Meyer, P. (1988). "Defining and Measuring The Credibility of Newspapers: Developing and Index", *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 65 (3), p.567-574.
- Middlestadt, S. E. and Barnhurst, K. G. (1999). "The Influence of Layout on The Perceived Tone of News Articles", *J&MC Quarterly*, Vol 76, No 2, p.264-276.
- Morrison, G. R. (1986). "Communicability of The Emotional Connotation of Type", *Education Technology Research and Development*, 34(4), p.235-244.
- Osgood, C., E., Suci, G., J. and Tannenbaum, P. H. (1957). *Measurement of Meaning*, University of Illionis Press, USA.
- Onursoy, S. (2005). "Gazetelerde Görsel Tasarım Yanlılığı", *Selçuk İletişim*, 3 (4), p.142-151.
- Öncel, Y. K. (2010). *İnternet Gazeteciliğinde Haber Tasarımı ve Tasarımın Okunurluğa Etkisi*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Pasternack, S. and Utt, S. H. (1986). "Subject Perception of Newspaper Characteristics Based on Front Page Design", *Newspaper Research Journal*, 8 (1), p. 29-35.
- Pelvan, A. (2010). *Haber Kağıdından İnternete Gazete Tasarımı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Peng, F. Y., Tham, N. I. and Xiaoming, H. (1999). "Trends In Online Newspapers: A Look At The US Web", *Newspaper Research Journal*, 20(2), p. 52-63.
- Rowe, D. (2005). "Working Knowledge Encounters: Academics, Journalists and the Conditions of Cultural Labor", *Social Semiotics*, 15 (3), p. 269-288.
- Rowe, D. (2011). "Obituary for the Newspaper? - Tracking the Tabloı"d, *Journalism*, 12 (4), p. 449-466.
- Schindler, J. and Müller, P. (2018). "Design Follows Politics? The Visualization Of Political Orientation In Newspaper Page Layout", *Visual Communication*, Vol 17 (2), p.141-161.
- Schoenbach, K. and Lauf, E. (2002). "Content or Design? Factors Influencing The Circulation of American And German Newspapers", *Communications*, No 27, p.1-14.
- Siskind, T. G. (1979). "The Effect of Newspaper Design on Reader Preferences", *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 56 (1), p.54-61.
- Smith, K. (2005). "Perception and The Newspaper Page: Formative Research", in *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods And Media*, ed. Ken Smith, Sandra Moriarty, Gretchen Barbatsis, Keith Kenney, LEA: Londra.
- Smith, R. F. (1989). "How Design and Color Effect Reader Judgment of Newspapers", *Newspaper Research Journal*, Vol 10, No 2, Winter, p. 75-85.
- Somuncu, B. (2016). "Adana Yerel Gazetelerinin Genel Tasarım İlkelerine Göre Değerlendirilmesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (46), p. 792-808.

Şeker, M. (2006). "Sayfa Düzeni Ekollerinin Estetik ve İçeriğe Etkileri-Hürriyet, Star ve Zaman Gazeteleri Örneği", *Selçuk İletişim*, 4(2), p.30-40.

Tiryakioğlu, F. ve Top, D. (2010). "Sayfa Tasarımı ve Kurumsal Kimlik Oluşturma: Türkiye'deki Ulusal Gazetelerin Birinci Sayfaları Üzerine Bir Araştırma", *Selçuk İletişim*, 6(3), s.136-146.

Tokgöz, O. (2010). *Temel Gazetecilik*, 8. Basım, Ankara: İmge.

Turner, G. (1999). "Tabloidization, Journalism and the Possibility of the Critique", *International Journal of Cultural Studies*, 2(1), p. 59-76.

van der Wurff, R. (2005). "Impacts of The Internet on Newspapers In Europe – Conclusions", *Gazette: The International Journal of Communication Studies*, 67(1), p.107-120.

Waal, E. d., Schönbach, K. and Lauf, E. (2005). "Online Newspapers: A Substitute For Print Newspapers And Other Information Channels", *Communications: The European Journal of Communication Research*, 30 (2005), p.55-71.

Winston, B. (2002). "Towards Tabloidization? – Glasgow Revisited, 1975-2001", *Journalism Studies*, 3(1), p. 5-20.

Yılmaz, S. S. (2016). "Medya Güvenilirliği: Gençlerin Medya Güvenilirliği Üzerine Ampirik Bir Çalışma", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 4 (1), s.392-417.

#### **İnternet Kaynakları**

Federman, M. (t.y.). "What is the meaning of the medium is the message?" [https://individual.utoronto.ca/markfederman/article\\_mediumisthemessage.htm](https://individual.utoronto.ca/markfederman/article_mediumisthemessage.htm), Erişim tarihi: 10.11.2018.

Wright, P. (2010). "The psychology of layout: consequences of the visual structure of documents. In: Power, R., Scott, D. (der.), Using Layout for the Generation Understanding and or Retrieval of Documents, American Association for Artificial Intelligence Technical Report FS-99-04", p.1-9. AAAI Press (1999), <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.477.880&rep=rep1&type=pdf>, Erişim tarihi: 12.11.2018.

#### **Görsel Kaynakça**

Görsel 1. Sabah gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. Sabah gazetesinin 8 Kasım 2018 tarihli kapak sayfası. [www.sabah.com.tr](http://www.sabah.com.tr) Erişim tarihi: 15.11.2018.

Görsel 2. Sözcü gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. Sözcü gazetesinin 13 Kasım 2018 tarihli kapak sayfası. [www.sozcu.com.tr](http://www.sozcu.com.tr) Erişim tarihi: 13.11.2018.

Görsel 3. Hürriyet gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. Hürriyet gazetesinin 8 Kasım 2018 tarihli kapak sayfası. [www.hurriyet.com.tr](http://www.hurriyet.com.tr) Erişim tarihi: 15.11.2018.

Görsel 4. Cumhuriyet gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. Cumhuriyet gazetesinin 8 Kasım 2018 tarihli kapak sayfası. [www.cumhuriyet.com.tr](http://www.cumhuriyet.com.tr) Erişim tarihi: 8.11.2018.

Görsel 5. Posta gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. Posta gazetesinin 8 Kasım 2018 tarihli kapak sayfası. [www.posta.com.tr](http://www.posta.com.tr), Erişim tarihi: 8.11.2018.

Görsel 6. The Sun gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. The Sun gazetesinin 7 Ocak 2018 tarihli kapak sayfası. [www.thesun.co.uk](http://www.thesun.co.uk), Erişim tarihi: 9.11.2018.

Görsel 7. The New York Times gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. The New York Times gazetesinin 4 Kasım 2018 tarihli kapak sayfası. [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), Erişim tarihi: 19.11.2018.

Görsel 8. Daily News New York gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. Daily News New York gazetesinin 26 Şubat 2019 tarihli kapak sayfası. [www.nydailynews.com](http://www.nydailynews.com) Erişim tarihi: 13.11.2018.

Görsel 9. The Washington Post gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. The Washington Post gazetesinin 8 Kasım 2018 tarihli kapak sayfası. [www.washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com) Erişim tarihi: 23.11.2018.

Görsel 10. The Guardian gazetesinin basılı ve çevrimiçi edisyonları ve görsel tutarlılık analizi. The Guardian gazetesinin 7 Kasım 2018 tarihli kapak sayfası. [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com) Erişim tarihi: 08.11.2018.

## ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE KENTLİLEŞME VE ŞEREF AKDİK RESİMLERİNDEKİ YANSIMASI

### URBANIZATION IN THE EARLY REPUBLICAN ERA AND ITS REFLECTION ON ŞEREF AKDİK'S PAINTINGS

İlkay Canan Okkalı\*, İlonay Baytar\*\*

#### Öz

Türkiye'de Cumhuriyetin ilanı ile siyasi ve toplumsal yapıda görülen değişimler, devlet tarafından belirlenen modernleşme çizgisinde gelişir. Özellikle kentleşme ve kentsel yaşamın getirdiği yaşam pratikleri, 20. yüzyıl Türkiye'sini gelenekselden farklı bir yere taşır. İçinde geliştiği toplumun dinamikleriyle şekillenecek olan Cumhuriyet Dönemi Türkiye'si için inkılaplar çok önemlidir. Devletçilik altında gerçekleşecek olan inkılaplar, salt siyasi yapıyla sınırlı kalmayacak ulusal bilincin altında kültürel milliyetçiliği de geliştirecektir. Öyle ki tek partili dönemde devlet destekli Halkevleri açılacak, sanatçılar Anadolu'ya gönderilerek, kırsal bölge yaşayanı da yeni sanat ortamıyla tanışmış olacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi sanatçıları arasında yer alan Şeref Akdik de inkılâpçı resamlardan biridir. Kentleşme çizgisinde gelişen modern hayatı, yeni yaşam mekânlarını, yeni imgesiyle Türk kadını, gelişen sanayi kollarını ve işçi sınıfını betimler.

Bu çalışmada ressam Şeref Akdik'in 1930'lardan 1960'lara uzanan süreçteki resimleri bağlamında erken Cumhuriyet Dönemi'nin kentleşme olgusu, yeni çalışma mekânları ile bu mekânların kullanıcıları ve gelişen yaşamlarındaki kesitler üzerinden ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Şeref Akdik, Kentlilik Resimleri, Kentleşme Olgusu, Sanayileşme Resimleri.

#### Abstract

After the declaration of the Republic, changes in the political and social structure advances in the direction of the course of modernisation determined by the state. The lifestyles brought about particularly by urbanisation and urban life carries the 20<sup>th</sup> century Turkey towards a non-traditional place. Reforms are fundamental for the Republican-period Turkey, which will be shaped by the dynamics of the society where it flourishes. The reforms that will materialise under etatism will not only be limited to the political structure but will also reinforce cultural nationalism under the national conscience. So much so that Community Houses sponsored by the state will be established during the single-party period and artists will be sent to Anatolia, to acquaint the residents of rural areas with the new ways of art. Şeref Akdik, an artist of the early Republican period, is one of the Revolutionary painters. He depicts the modern life flourishing in the course of urbanisation, new living spaces, Turkish woman with her new image, developing areas of industry and working class.

This study discusses the urbanisation phenomenon of the early republican period, in terms of new workspaces and the users of these workspaces, as well as a slice of their changing lives, within the context of the paintings of the artist Şeref Akdik, from the 1930s to the 1960s.

**Keywords:** Şeref Akdik, Urbanism Paintings, Urbanisation Phenomenon, Industrialisation Paintings.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 12.03.2020 – Kabul tarihi: 06.06.2020.*

\*Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, icanikli@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1817-4060>.

\*\*Dr., Araştırmacı, TBMM Genel Sekreterliği, ilonabaytar@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8564-5665>.

## 1. Giriş

18. yüzyılda Osmanlı Devleti ile başlayan modernleşme olgusu, Cumhuriyetin ilanı sonrası hız kazanarak devletin birincil projeleri arasında yer alır. Etkin olarak nasıl işleyeceğinin devlet tarafından belirlendiği modernleşme, aslında kamusal mekânlarda ve toplumsal düzende de dönüşümleri gerekli kılar. Dolayısıyla Erken Cumhuriyet Dönemi'nde çok sayıda yeni kamusal mekânlar oluşmaya başlayacak, kadınların kamusal yaşama katılımı önemle vurgulanacak ve aynı zamanda da Batı modernleşmesinde önemli bir yer edinen ve bizde henüz oluşmamış olan burjuva ve işçi sınıfının varlığı üzerinde önemle durulacaktır. Yeni modern devletin toplumsal yapıda ürettiği aslında, modernist bir kent planlama pratiği olsa gerektir ki bunu Cumhuriyet Türkiye'si ancak 1930'lu yıllarda hayata geçirmeye başlar. Geleneksel biçimi büyük ölçüde tasfiye ederek başlayan yeni ölçekli modernist kent planlaması, toplum yapısının getirdiği ihtiyaçlar doğrultusunda yeni kamusal alanları da beraberinde getirecektir. Kuşkusuz modern kentlerin vazgeçilmezi bulvarlar, meydanlar ve bunların etrafında kurgulanan kamu yapılarıdır. Kent imgesinin oluşturulduğu bu dönemde yapılandırılan ulaşım ağı, sanayileşme ile birlikte kurulan fabrikalar ve fabrika çalışanlarının nefes alacağı parklar yeni oluşan mekânlardaki modern kentliliğin göstergeleri arasında yer alırken, fabrika çalışanları da kent yaşamının yeni toplumsal sınıfı olarak yer almaya başlar. Yavaş yavaş eskinin tasfiye edilmesi ile görünürlük kazanan yeni kentsel düzen ve içinde geliştiği toplumsal yapı, sanat eserlerine de yansır ve çağının tanığı olan sanatçıların içinde yaşadığı toplumu, o toplumun sorunlarını, değişimlerini yansıttığı birer belge niteliğine dönüşür.

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yapılmış ve veri toplanmıştır. Temel nitelikli sanat tarihi kitapları ve konuyla ilgili makale ve tezler incelenmiştir. 1930'lardan 1960'lara uzanan süreçte Türkiye'deki sanayileşme ve gelişim çizgisi içerisinde Şeref Akdik'in sanatsal gelişimi, sanayi, teknolojik gelişimler, eğitim reformlarının vurgusu ile kentli ve çalışan insanların betimleri üzerinden incelenmiştir.

## 1. Erken Cumhuriyet Yıllarında Sanayileşme ve Kentsel Planlama

1923 yılında Cumhuriyet kurulduğunda değişen sadece devletin yönetim sistemi değildir, aynı zamanda toplumsal yapıda da değişimler söz konusudur. Eskiler tasfiye edilerek yerini yeni olana bırakırken Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti de değişmiştir, artık yeni başkent Ankara'dır. Dönemin resmî ve popüler yayınlarında buradan "ulusun kalbi" olarak bahsedilecektir (Bozdoğan'dan akt. Okkalı, 2017:359). Modernleşme ve nasıl işleyeceği de devlet tarafından belirlenecektir. Modernist kent planlama pratiği en temel yapılanmalar içinde yer alırken, aynı zamanda kent dışı yaşam alanlarının da ilerlemesine ilişkin ulaşım ve peyzaj çalışmaları önem kazanır (Aritan, 2008:49-56). Klasik Osmanlı'nın yapılanmasında görülen çarşı, cami, hamam üçlemesi yeni kentsel oluşumda bulvar, meydan, kamu yapıları ile yer değiştirmeye başlar (Bozdoğan, 2008:83). Yeni kentsel oluşumlar hızla uygulanmaya girilir ve ilk örnekleme modeli, başkent Ankara'da görülür. Aslında sınırlı da olsa Osmanlı'dan devralınan kentsel planlama 1930'lu yıllarda hız kazanmaya başlayacaktır (Tekeli, 1998:3).

Kentsel planlamanın ve rasyonel yaşam biçiminin pratikleri arasında ulaşım ağları ve kamusal mekânın yeni ortaya çıkardığı parklar yer alır. Özellikle demiryolları, 1930'ların Türkiye'sinde önemli bir yere sahiptir. Öyle ki hem ticaret hem de sivil taşımacılık adına atılan önemli adımlar arasında yer alır. İstasyonların bulunduğu caddeler ise kent içerisinde merkezi yere konumlandırılırlar. Dolayısıyla bulvar, meydan, kamu yapıları dizgisinde yer alan istasyon caddeleri de yeni kentsel yaşamın vurgusunu taşır. Tabii kent planlamasının en yeni ve belki de en önemli paylaşım alanını parklar oluşturur. Yeni kurulan kamusal alanların ve sanayi yapılarının çalışanları için hem paylaşımcı hem de nefes alınacak yerler olan parklar için Tanyeli önemli bir başka vurgu yaparak buraların kadınlı erkekli paylaşım alanı olması ile aslında seküler ve kolektif özellik gösteren, kentsel modelleme örneğinden söz eder (Tanyeli, 1998:101-102).

Kentsel ölçekte yeni kent planlama pratikleri ile olduğu kadar 1930'lar ekonomik anlamda yeni Cumhuriyet devleti için bir dönüm noktası olur. Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan ve tüm dünyaya yayılan ekonomik krizin etkileri Türkiye'yi de etkileyecek ve devleti ekonomik anlamda devletçi politikaya yakınlaştıracak (Yücel, 2015:17), yeni sanayi alanları ve yeni iş kollarını da gündeme taşıyacaktır.



Aslında devletçi politikanın yanı sıra 1930'lara hâkim olan ulusçuluk kavramının altında ülkeyi Türk kültürüne bağlı bir bütün olarak görme isteği yer alır. Bir tür "kültür milliyetçiliği" olarak nitelenebilecek olan gelişme, Türklerin ulusal ve tarihi özelliklerine uygun bir politikayı öngörürken, bu düşünce Atatürk tarafından da ele alınır ve bilimsel kurumlarca gelişimi sağlar (Yasa Yaman, 1996:29). Bu dönemde benimsenen sanatın toplumlar arasında etkin bir iletişim aracı olduğudur. 1940'lı yılların ortalarına kadar kültür ve eğitim üzerine odaklanılan kurumlaşmalarda sanatın dönüştürücü etkisinden yararlanmak amaçlanır. Sanattaki değişimin kaynağında toplum yer alırken, programlanması da devletin politikaları doğrultusunda olur (Yasa Yaman, 1996:31). 1938 yılının Temmuz ayı gazeteleri, resim sanatı ve ressamı doğrudan ilgilendiren bir haberi yayımlar (Giray, 1995:34). Bu "mühim mevzu" ve "müsbet karar"; Yurt Gezileri ve Sergileri'ne atılan ilk adımı haber verir. Aslında 1932'de Halkevleri açılır, 1933-1937 yılları arasında da İnkılâp Sergileri düzenlenir. 1940'lara gelindiğinde ise Köy Enstitüleri kurulmaya başlar. Amaç hep kırsal bölgeyi kalkındırmaya yöneliktir; ancak söz konusu çabalar köylüyü kentteki halkevine çekmeyi başaramaz. Dolayısıyla ortaya yeni görüş olarak Yurt Gezileri çıkar. Amaç halka resim, heykel gibi plastik sanatları tanıtmak, sevdirmek ve öğretmektir (Berk ve Özsezgin, 1983:69-74). Devlet tarafından seçilen sanatçılar yine devletçe belirlenmiş olan Anadolu şehirlerine gidecekler önce eskizler çalışacak sonra da bu çalışmalardan resim üreteceklerdir. 1938-1943 yılları arasına tarihlenen Yurt Gezilerine toplam 48 sanatçı katılır (Öndin, 2003:108-109). 64 şehir ve 1 ilçeye gönderilen ressamlarca 675 adet resim üretilir<sup>1</sup>.

Aslında devlet destekli sanat programları, Yurt Gezilerinde olduğu gibi devletin ya da dönemin kültür politikasının sanata yaptığı yatırımlarının somut verilerini içerir (İskender, 1996:44). Söz konusu etkinlik kendilerini büyük kentlerle sınırlandırmış olan sanatçıların hem yeni yerler görmesini sağladığı gibi hem de devlet destekli yapılan eserlerin sanatçılara belirli bir maddi kazanç sağlaması açısından da önemlidir (Öndin, 2003:109). Bu bağlamda ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi 29 Ekim 1939'da başlatılır (Tansuğ, 1986:217), ressamlar da

---

<sup>1</sup> Bkz. <http://www.millireasuranssanatgalerisi.com/sergiler/-cumhuriyetin-romansi-yurt-gezileri-1938-1943>, Erişim tarihi: 06.03.2020.

Anadolu'nun çeşitli yerlerine gönderilmeye devam eder. Bu esnada Şeref Akdik de üçüncü dönemde 1940'da İçel'e, 1943'te Erzincan'a gidecektir (Elibal, 1974:28, 29).

### **3. Şeref Akdik ve Resimlerine Yansıyan Kentleşme Olgusu**

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin önemli isimlerinden olan Şeref Kâmil (Akdik), 1899'da İstanbul'da doğar. Meşrutiyet dönemi İstanbul'unda yetişir. İçinde doğduğu ortamın ve sahip olduğu sosyal çevrenin sağladığı imkânlar sayesinde iyi bir eğitim alır. Babası Reisülhattatin payesini taşıyan büyük hattat Ahmed Kâmil (Akdik)'in teşvikiyle resim sanatına yönelir. 1911'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nce çocuklar için düzenlenen müsabakaya katılır ve ikincilik ödülünü alır. Artık önünde açılan yol, resim sanatında eğitim almasına teşvik edecektir. 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girer önce Varnia Zarzecki'nin daha sonra da İbrahim Çallı'nın öğrencisi olur. Öğrencilik yılları Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı İstanbul'da geçer (Elibal, 1974:11). Öyle ki bir dönem resim eğitime ara verecek ve savaşa katılacaktır. 1918'de savaşın bitişi ile resim eğitime kaldığı yerden devam eder.

1924'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduğunda ülkede de yönetim şekli değişmiş, Cumhuriyet rejimine geçilmiştir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde kuruluşundan itibaren ilk on yıllık süreç, pozitivist temele dayandırılır. Halkçılık, ulusçuluk bilim kavramları bu temelin özünü oluşturur (Yasa Yaman, 1996:29). Artık Türk sanatı için yeni bir kültür dönemi başlayacaktır. Cumhuriyetin sanat ve eğitim alanında ilk kalkınma programlarından biri de öğrenim ilkeleri olur. Dolayısıyla Maarif Vekâletince bir konkur düzenlenecek ve başarılı olanlar Avrupa'ya eğitime gönderileceklerdir. Aslında 19. yüzyılda başlayan ve gelenek haline gelen eğitim anlayışının devamı niteliğindeki bu uygulama ile Şeref Kâmil (Akdik), Mahmut (Cûda), Muhittin (Sebati), Refik (Epikman), Cevat (Dereli), jüri tarafından seçilerek, Cumhuriyet Dönemi'nin Paris'e giden ilk ressam grubunu oluşturur (Giray, 2004:18).

Paris'te Académie Julian'da Albert Laurens'in atölyesine devam eder. Akademi dönemini iyi değerlendirir ve tatillerinde Paris'in dışına çıkar; Almanya'ya gider. Burada Ali Avni (Çelebi) ve Zeki (Kocamemi) ile birlikte zaman geçirir, müzeleri gezer. Sonra Brüksel'e oradan İtalya'ya geçer (Elibal, 1974:16). Döneminin sanat adına yaşanan bir diğer önemli gelişmesi de, sonradan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği adını alacak olan Yeni Resim Cemiyeti'nin

kurulmasıdır. Cemiyetin ilk sergisi, 15 Mayıs 1924'te İstanbul Matbuat Cemiyeti binasında gerçekleşir. Sergiye Şeref Kâmil (Akdik), Elif (Naci), Refik Fazıl (Epikman), Mahmut (Cûda), Ali Avni (Çelebi) gibi sanatçılar katılır. 16 Temmuz 1928'de yurda döndükten sonra Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde resim hocalığı yapar. 15 Temmuz 1929'da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucuları arasında yer alır. Bu dönem resimleri somut bir bakışa sahiptir. İnsan ve çevresi ile olan ilişkilerini inceleyen Akdik için, yapı sağlamlığı önemlidir (Gören 2003a:125; Gören 2003b:27). 1939'da California/San Francisco'da 79 ünlü ressamın sergisinde *Pazar'dan Dönüş* tablosu ile madalya alır.

Paris'ten döndüğünde Cumhuriyet ile birlikte toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir düzenin içine gelir. Kamusal mekânlar değişir ve dönüşürken, beraberinde sanayileşmeyi, kent olgusunu ve kentlileşmeyi de birlikte getirir. Kent imgesi oluşurken ulaşım ağı, yeni park alanları, kentli insanlara uyumlanmaya çalışan fabrika çalışanları da artık görünür olmaya başlayacaklardır. Ressam Şeref Akdik de söz konusu ortamda daha çok yeni kent merkezlerini, fabrikaları, fabrika işçilerini döneminin toplumsal gerçekliği içinde ele alarak resimlerine yansıtır. Onun çalışmaları kuşkusuz Türkiye modernleşmesinde önemli bir yerededir. Betimlerinde fabrikaları düzen ve uyum içinde ışıkla kaplanmış, keyifli üretim yerleri olarak gösterirken, aynı zamanda da fabrikalaşmanın ülkenin ekonomik gelişimine olumlu olduğu düşüncesini yansıtır (İleri, 2007:167). Çalışmalarında karşımıza çıkan işçiler, kentte yeni oluşmaya başlayan bir sınıfın varlığına da işaret eder (Görsel 1-2). Üstelik kadınlar da bu yeni iş gücünün içerisinde önemli bir yer edinecek, ilerleyen dönemlerde bağımsız, güçlü işgücünün de temsilcisi olacaklardır. Nitekim *Tütün İşleyen Kadınlar*'da bir atölyede çalışan, üreten kadınları betimler. 1940'lı yılların değişen toplumsal düzenini ve fabrikada çalışan kadınların üretime katkılarına işaret ederken, bir başka çalışmasında metalurji fabrikasında çalışanları konu olarak alır (Görsel 2).



**Görsel 1.** Şeref Akdik, *Tütün İşleyen Kadınlar*, yaklaşık 1940, tuval üzerine yağlıboya, 55x86 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.



**Görsel 2.** Şeref Akdik, *Metalurji Atölyesi*, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 54x65 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

Dönemin politikası ile uyumlu devletçi bir bakışın hâkim olduğu çalışmalar yapar ve kendisini şöyle tanımlar: “Eserlerim kendi görüş ve duyuşumun mahsulüdür” (Özden’den akt. Öndin, 2003:256). 1946 yılına tarihlenen Eskişehir ve Sivas’taki Cer Atölyelerini çalışan Akdik, üretime ve gelişmeye odaklanan Cumhuriyet’in politikasını da birebir yansıtmayı başarır (Görsel 3,4). Eskişehir Cer Atölyesinde büyük bir atölyeyi ve dev lokomotif tekerleklerinin yanında çalışanları betimler. İşçileri tekil olarak tamamen kendi işine odaklanmış, güçlerini birlikte var etme duygusundan alan bireyler olarak gösterir. Şeref Akdik, Kurtuluş Savaşı’ndan bir harabe olarak çıkmış Eskişehir’e sadece ekonomik değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir dönüşüm de yaşatan bu büyük atölyeyi ve var gücüyle köprü, makas, buharlı lokomotiflere kazan üreten,

lokomotif montajında çalışan işçileri resmederken, dönemin ruhuna da vurgu yapar (Okkalı, 2014:464). Erken Cumhuriyet'in politikalarından biri olan ulaşım ağı ve demiryolları belki de en önemli örneklemesini Eskişehir'de verir. Cumhuriyet'in ilk ve uzun soluklu tek ağır sanayi kuruluşu olan Cer Atölyesi; ray döşeme, vagon, lokomotif onarımının yanında Cumhuriyet'in gelişiminde önemli bir paya da sahiptir (Okkalı, 2014:464).



**Görsel 3.** Şeref Akdik, *Eskişehir Cer Atölyesi*, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 55x65 cm., Akbank Koleksiyonu.

Eskişehir'le birlikte Sivas'taki *Cer Atölyesini* de betimler (Görsel 4). Çalışmasında ray döşeme, vagon, lokomotif onarımı için kurulmuş atölyeyi ve dev lokomotifin yanında çalışanlarıyla birlikte konu alır.

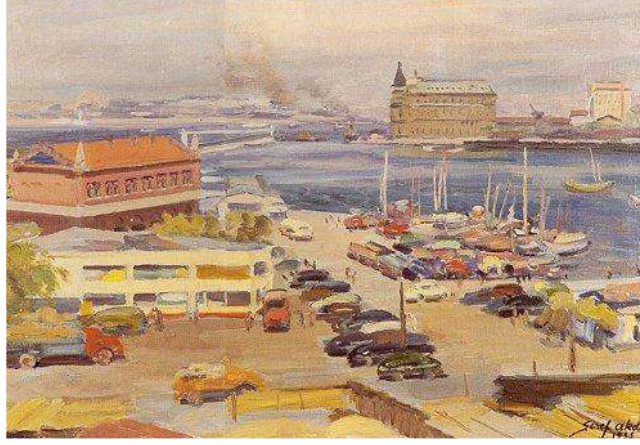


**Görsel 4.** Şeref Akdik, *Sivas Cer Atölyesi*, 1946, tuval üzerine yağlıboya, 55x65 cm, Akbank Koleksiyonu.

Cer Atölyeleri kuşkusuz yeni Cumhuriyet Türkiye'si için önemli adımlardan biridir. Akdik de konu olarak bu atölyeleri çalışmayı tercih eden, inkılâpçı bir ressam olarak çıkar karşımıza. Onun resimleri mekânsal olarak incelendiğinde yaşayan ve üreten insanların vurgulandığı görülür. Geniş açıdan ve yukardan betimlediği çalışmalarında atölyelerde çalışan insanlara ve teknolojinin varlığına dikkat çeker (Okkalı, 2014:465-466). Aslında Akdik, inkılâpçı olmanın yanı sıra teknolojiye de meraklıdır. Ressam Osman Altıntaş Paris'e gittikten sonra Şeref Akdik'in teknolojiye olan ilgisinin arttığından söz eder ve şöyle aktarır:

Burada (Paris'te) sanatçı endüstri ve teknolojik gelişmeleri yakından izleme fırsatı buldu. Bunların fert üzerinde ne gibi etkiler yarattığını inceledi. Fırsat buldukça Fransa dışındaki diğer bazı Avrupa ülkelerinde gelişen diğer sanat hareketlerini de tanıma fırsatını da elde eden Akdik, sanatın hakiki kültürün ayrılmaz bir parçası olduğu fikriyle o yıllarda gerçek bir sanat inkılâbı sayılan, içinden geldiği toplumun, kolayca anlayabileceği bir sanat anlayışını benimsedi ve hiçbir zamanda bu inandığı yoldan taviz vermedi (Altıntaş, 1988:23).

1930'lardan 1950'lere uzanan süreçte sanayileşme girişimlerinin yanı sıra kentsel ölçülerde ve yaşam pratiklerindeki gelişim ve değişimler de Akdik'in resimlerinde işlenen konular arasında yer alır. 1933'de Kadıköy Erkek Lisesi Öğretmenliği, 1934'den itibaren de ek olarak Haydarpaşa Lisesi Öğretmenliği yapan sanatçı, yaşamını sürdürdüğü Kadıköy ve Moda'dan Sarayburnu ve Marmara Denizi'ne bakarak İstanbul'un değişen kent yaşamını betimler. Kadıköy'den bakışla Haydarpaşa Garı'nı ve Galata Köprüsü'nü betimlediği çalışmalarında 1945 ve 1955'li yılların İstanbul'unda otomobiller, kamyonlar, vapurlar, köprüde insan kalabalığı, hava kirliliği gibi değişen yaşamı gözler önüne serer (Görsel 5, 6). Haydarpaşa Garı'nı betimlediği çalışmanın literatürde ismi belirtilmemiş olsa da bu çalışma, İstanbul *Haydarpaşa Garı* olarak nitelenebilir (Görsel 5). Söz konusu çalışmalar, kentsel ölçekte meydan ve meydanları birbirine bağlayan köprü gibi kamusal alana vurgu yapan çalışmalar arasında yer alır.



Görsel 5. Şeref Akdik, *Haydarpaşa Garı*, 1955, tuval üzeri yağlıboya.



Görsel 6. Şeref Akdik, *Galata Köprüsü*, 1961, tuval üzeri yağlıboya, 51 x 61 cm.

Cumhuriyet'in getirdiği kentsel Modernist pratikleri arasında park ve bahçeler de önemli ölçüde rol oynar. Parklar, çay bahçeleri yeni oluşan mekânlardaki modern kentliliğin göstergeleri olarak Şeref Akdik'in resimlerinde de karşımıza çıkar (Görsel 7, 8, 9). Akdik'in resimlerine Moda ve çay bahçesi sıklıkla konu olur. Resimlerinde ışık önemli bir öğedir. Işığı adeta formun (biçimin) kaynağı olarak kullanır.



**Görsel 7.** Şeref Akdik, *Moda Çay Bahçesi*, 1945, tuval üzeri yağlıboya, 38x47 cm.

Ayrıca parklar ve bahçeler kadınlarla erkekleri bir araya getiren seküler sistemin en önemli temsilcisi olarak da ayrı bir öneme sahiptirler. Özellikle idealize edilmiş yeni kadın imgesi, Akdik'in resimlerinde betimlenen konular arasında yer alır. Modern giyimli entelektüel Cumhuriyet kadını, eskinin kadınlarına karşı gururla kıyaslanabilir niteliktedir (Bozdoğan, 2008:98). Nitekim Şeref Akdik'in 1950 sonrasına tarihlenen kalabalık sahneli betimlerinde parklar ve çay bahçelerinde kadın-erkek birlikte oturup sohbet ederken çıkar karşımıza. Bu döneme ait bol figürlü çalışmalarında yüzleri soluk ve belirsiz çalışır.



**Görsel 8.** Şeref Akdik, *Çay Bahçesi*, 1961, tuval-sunta üzerine yağlıboya, 27x34 cm.





Görsel 9. Şeref Akdik, *Moda Çay Bahçesi*, 1952, Yağlıboya.

Cumhuriyet ilan edildiğinde devlet bir modernleşme olgusu içindedir. Kurtuluş Savaşı'nın getirdiği ekonomik yıkımdan sonra endüstrileşme, Türkiye modernizasyonunun önemli bir parçasını oluştururken, aynı zamanda siyasi olarak da yeni bir ulus devletinin inşası söz konusudur. Milli birliğin amaçlandığı bu yıllarda devrimler gerçekleşir ve devrimlerin getirdiği değişimleri halka gösterme düşüncesi önem kazanır. Özellikle resim sanatı bu anlamda büyük bir rol üstlenir. Devlet tarafından programlı düzenlenen Yurt Gezileri ile ülkenin farklı yerlerine giden sanatçılar, modernleşen Türkiye'yi resmederler. Devletin resmî politikası çerçevesinde resimler yapılır. Döneme hâkim olan genel düşünce yeni fabrikaları, fabrikaların düzen içindeki ortamlarını, gelişen ulaşım ağını ve yeni kamusal binaları ile meydanları betimlemektir. Amaç ülkenin ekonomik gelişimine olan olumlu bakışı yansıtmaktır (İleri, 2007:167). Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun *İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler* (1935), ile *Kömür Ocakları* (t.y.), Cemal Tollu'nun Antalya'da yaptığı *Akköprü Ziraat İstasyonunda Köylüler* (1938), *Liman ve Un Fabrikası* (1938), Sabiha Rüştü Bozcalı'nın Zonguldak'ta yaptığı *Kozlu Elektrik Santrali* (1939), *Skip Tesisatı* (1939), *Karabük Demir Çelik Fabrikası* (1939), *Asansör Makinası* (1939), *Sömikok Makinası* (1939), *Demir Çelik Fabrikası* (1939) gibi makineleri, sanayileşmeyi ve üretimi konu alan resimleri ile aynı milli duygularla, ancak söz konusu gezi kapsamında olmayan Nurullah Berk'in *Tayyareciler'i* (yak. 1933), endüstrileşmeyi örnekleyen çalışmalar arasında yer alırken (Berk, 2010:38, 39, 53, 57); Akdik'ten daha erken döneme tarihlenen Şevket Dağ'ın *İstanbul Limanı* (1930), *Haydarpaşa Garı* (1930), *İzmir Limanı-Alsancak Garı* (1924) ve *Demiryolu* (1936)

çalışmaları, gelişen ulaşım ağını betimleyen örneklerdir. Refik Epikman'ın *Ankara'dan Görünüm* (1942), Nazmi Ziya Güran'ın *Taksim Meydanı* (1935), Mahmut Cûda'nın *Trabzon Parkı* (1938) ve Eşref Üren'in *Taksim* (1950) resimleri dönemin değişen kent silüetine, modern kıyafetli insanlara, değişen ulaşım araçlarına vurgu yapan çalışmalardır.

Devletçilik ve ulusçuluk ilkesi bağlamında betimlenen Berk'in *Tayyareciler* resmi bir havacılık sahnesidir. Sibel Bozdoğan'a göre uçak ve uçuş, modern algının önemli bir metaforu olup, yeni Türkiye'nin bakış açısında yer alır (Bozdoğan, 2008:415). Dolayısıyla Berk'in resmi, Türkiye'de gelişen teknolojinin göklerdeki yansıması olarak önemli çalışmalar arasında yer alırken Ressam Aydın Ayan, Eyüboğlu'nun *Treni İzleyen Köylüler* çalışmasında işlenen benzer modernleşme olgusunun var olanı değil, daha çok öykünülen bir durumu betimlediğinden söz eder (Ayan'dan akt. Dellaloğlu Dastarlı, 2018:415, 423). Bu bağlamda aynı dönemin sanatçıları ile birlikte aynı konuları, aynı ülküsel yorumu çalışan Şeref Akdik'in resimleri için bir farklılaşma söz konusu mudur? Aslında Akdik'in çalışmaları resimsel bir yorumdan çok, içinden geldiği toplumu ifade eder. Dönemin diğer sanatçıları ile birlikte kültür politikasına paralel resimler yapar; ancak onun çalışmaları sadece yurt gezileri ile sınırlı kalmaz. Devletçilik ilkesini bütünsel olarak benimser ve çalışmalarında toplumun her katmanında yaşanan değişimleri vurgular. Dolayısıyla her bir resmi, Erken Cumhuriyet Dönemi'nin yansımasını taşır.

Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren 1950'li yıllara kadar hem siyasi hem de toplumsal anlamda yaşanan değişimler, devletçilik ilkesi altında tek partili dönemde gerçekleşir. 1950'lilere gelindiğinde ise çok partili dönemin başlaması ile dönemin iktidar partisi ülkeye farklı bir yaklaşım getirir. Bu dönemde devletçilik anlayışı yerine liberal serbest pazar ekonomisi desteklenecek, Batılı sistemin koşullarına uyum sağlamak üzere yeni arayışlar içine girilecektir. Bu çerçevede köyleri dışarı açan yollarla birlikte başlayan köyden kente göç, kentteki nüfus artışını desteklerken (Yasa Yaman, 2012:323), sanayileşme ile ortadan kalkmaya yüz tutan halk sanatına ilgi de artmaya başlayacaktır (Tansuğ, 1986:233). Güçlü ve idealize edilmiş kadın betimlerinin yanı sıra kadın gücünün vurgulandığı geleneksel sanat çalışmalarına da yer vermeye başlanır. Akdik de 1950'li yıllara tarihlenen, kadınları çini boyarken betimlediği bir seri resim yapar. (Görsel 10, 11, 12). Canlı tonların hâkim olduğu *Çini Yapanlar* adlı resimde

soğuk ve sıcak renkleri bir arada kullanır. Çalışmasında es-pas kullanarak öndeki figürleri ön plana çıkarır. Geleneksel bir konu olan çiniyi çalışan kadınlar, yerel kıyafetler içindedirler.



**Görsel 10.** Şeref Akdik, *Çini Yapanlar*, 1956, Duralit Üzeri Yağlıboya, 115 x 88,5 cm, TCMB Koleksiyonu.



**Görsel 11.** Şeref Akdik, *Çini Atölyesi*, detay, 1955, tuval üzerine yağlıboya, 60x71 cm.



Görsel 12. Şeref Akdik, *Çinici Kızlar*, 1955, Tuval Üzeri Yağlıboya, 56x66cm.

1951’de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi öğretmenliğine atanan (Elibal, 1974:73,74), Akdik, 1958’lerde Moda’da özel bir atölye kurar. 1964’te Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden emekli olur. 1972’de vefat eder. Yaşadığı topluma duyarlı bir sanatçı olan Akdik, çalışmalarını toplumsal gerçeklik içerisinde gerçekleştirir. İzlenimci bir ressamdır aslında ve resimlerinde ışık ve gölgeyi dönemin çizgileri içinde içselleştirerek kullanır. Sert konturların kullanılmadığı betimlerinde kompozisyonları renk, ışık ve nesnelere ile eksiksizdir. Kompozisyon kurgusunda bütünlük söz konusudur. Renk ve tonlamalarının, güçlü desen anlayışla birleştirdiği çalışmaları büyük bir titizliğin ürünü olsa gerektir. Nitekim Şeref Akdik hakkında yazan İsmail Hakkı Baltacıoğlu, sanatçının resimlerini şöyle anlatır:

“Şeref, tekniği, estetik akımları her ne olursa olsun zamanını, zamanın sosyal zaruretlerini anlamış bir insandır. Görülüyor ki memlekette bir değişme, olgunlaşma hareketi vardır ve bu yalnız politika alanında değil, köyde, şehirde, teknikte, terbiyede, her yerde ve her işte. Onun için Şeref’in resimlerinin ilk karakteri sosyal ve inkılâpçı olmasıdır” (Baltacıoğlu’ndan akt. Giray, 1997:155).

Modernleşme olgusunda yer alan önemli göstergelerden biri de eğitim vurgusu ve açılan okullardır. Toplumsal gerçeklik içinde dönemin değişimlerini resimlerine aktaran Akdik, *Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi* (1933) (Görsel 13), *Köylüler Resim Elişi Dersinde/Köy Enstitüsünde Ders* (1935) ve *Mektebe Kayıt* (1935) adlı çalışmalarında devrimin oluşum

sürecinde Atatürk'ün eğitime verdiği önem konusuna değinir (Öndin'den akt. Okkalı, 2014:446). Yeni Latin alfabesiyle ülke çapında bir okuma-yazma kampanyası düzenlemek, Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nu çıkartmak, Cumhuriyet Dönemi'nin ilk eylemleri arasında yer alır. O döneme ait fotoğraf ve resimler, eğitim temasının kültürel önemine tanıklık eder. Bu resimlerde üniformaları içinde sağlıklı okul çocukları, okuma-yazma dersi alan kadınlar ve oğlanlarla kızların bilimsel bir eğitim ve Cumhuriyet idealleriyle tanıştıkları karma öğretim yapılan köy okulları tasvir edilir (Bozdoğan, 2008:104). Modern eğitimin gereği, kız ve erkek çocuklarının eğitimden eşit bir şekilde yararlanmasını hedefleyen karma okullar, aynı mekân ve sistem içinde eğitim ilkesinden hareketle, yalnızca öğrencilerin değil, öğretmenlerin de cinsiyet fark etmeksizin aynı ortam içinde çalışmasına olanak sağlar (Öndin, 2003:211).



**Görsel 13.** Şeref Akdik, *Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi*, 1933, Tuval Üzeri Yağlıboya, 180x150 cm, MSGSÜ-İRHM.

Şeref Akdik çoğu resimlerinde geleneksel tekniğe bağlıdır. Ancak geleneksel tekniği, üsluplaştırmadan kullandığını ya da gördüğünü resmettiğini söylemek doğru bir yaklaşım değildir. Doğadaki dış nesnelere kopya eder gibi görüldüğü halde gerçekte onları bambaşka kalıplarla ve üsluplaştırmalarla işler. Dış görünümlere bağlı kalmakla beraber özellikle tek figür ve portrelerinde, erken Cumhuriyet Dönemi ressamaları arasında saygın bir yer alır (Ülker ve diğerleri, 2014:48-50). Malik Aksel, Akdik'in figür ve manzaralarında büyük bir sadelik ve sükûnet bularak olgun bir pentür anlayışından bahseder (Aksel, 1942:3).

#### 4. Sonuç

1923'te Cumhuriyetin ilanı ile başlayan Modernist yaşam pratikleri içerisinde yer alan kentlileşme, kentli olma olgusu ve beraberinde getirdiği yeni sosyal yaşam, 1950'lere kadar gelişerek devam eder. Özellikle tek partili dönemin devletçi politikası altında gelişen Modernist çalışmalar içinde yeni sanayi, yeni iş kolları ile oluşan yeni işçi sınıfı, hem ticari hem de sivil taşımacılığı gerçekleştiren ulaşım ağı yer alırken aynı zamanda sanat ve sanatçılarda ulusallaşma altında oluşan kültürel milliyetçiliğin gelişiminde önemli rol oynarlar. Bu dönemde devlet destekli Halkevleri açılacak, sanatçılar Anadolu'ya gönderilerek kırsal bölge yaşayarı da yeni sanat ortamıyla tanışmış olacaktır. Bu çalışmanın konusu olan Cumhuriyet Dönemi sanatçıları arasında yer alan Şeref Akdik de İnkılâpçı ve devletçi bir ressamdır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin üyesidir. 1940'larda Yeniler Grubu gibi çağdaşı olan diğer sanatçılar farklı temaları çalışmayı denerken, Akdik, yeni kurulan Cumhuriyet'in kültür politikaları ile paralel eserler üretir. Kentlileşme çizgisinde gelişen modern hayatı, yeni yaşam mekânlarını, yeni imgesiyle Türk kadını, gelişen sanayi kollarını ve işçi sınıfını betimler. 1930 ve 1960'lı yılları, kentlileşme olgusu içinde incelediğimiz resimlerinde çalışan işçiler, kadın veya erkekler idealize edilmiş figürlerden oluşur. Yoksulluğun olmadığı, son derece düzgün ve bakımlı giysileri ile çalışanlar mutlu, neşeli bir profil çizerler. 1940'lı yılların *Tütün İşleyen Kadınlar* resmindeki kadın çalışanlarının etek ve elbise kombinleri, 1960'lı yıllarda yaptığı *Çini Atölyesi* resimlerinde yerel kıyafetlere yerini bırakmıştır. Kuşkusuz bunda değişen iktidarın bakış açısının ve sanata yansıyan yerellik temasının etkisi olmalıdır. Sanatçı parklar ve çay bahçesi gibi halka açık kamu alanlarında kadın-erkek birlikte oturup sohbet ederken betimler. Yalnız bu resimlerde figürlerin yüzlerini soluk ve belirsiz yapmayı tercih eder. Kentsel ölçekte meydan ve meydanları birbirine bağlayan köprü gibi kamusal alana vurgu yapan çalışmalar olarak *Haydarpaşa Garı* ve *Galata Köprüsü* çalışmaları artan nüfusu, değişen yaşamı, hava kirliliği gibi kentin getirdiği yeni problemleri resmin konusu yapar. Modernleşme de kentlilik kadar önemli olan eğitim vurgusu da Akdik'in *Millet Mektebi*, *Okula Kayıt* gibi resimlerinde yer bulur.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği sanatçıları ile balıkçılar, vitrinler, berber dükkânları, köy yaşamı Türk resminde konu olmaya başlamıştır. Akdik de dönemin diğer sanatçılarıyla birlikte benzer toplumsal değişimleri resmeder. Sanayileşme, kentlileşme vurgusu

resimlerinde öne çıkan temalar olarak belirir. Devletin kültür politikasına paralel resimler üretir. Resimlerinde toplumun her katmanında yaşanan değişimleri vurgular. Konu olarak kendisini sınırlamaz. Portrelerinde gerçekçi, manzaralarında ise daha çok izlenimci anlayışla çalışır. Toplumsal gerçeklik içindeki betimleri, kompozisyon kurgusunda bütünlük, ışık ve rengin uyumu Akdik resimlerinin üslupsal özellikleri olarak görülür. 1940 ve 1950'li yıllarda sanatçı dostları ve eşi ile Fransa, İtalya, Suriye, Beyrut, İspanya, İngiltere gibi yurtdışındaki şehirleri gezer; Atina, Amsterdam, New Jersey gibi şehirlerde davetli olarak sergilere katılır. Hat sanatı üzerine konferanslar veren Akdik, sanat hayatı boyunca geleneksel konulardan kopmadan kendini geliştirir, üretim, kent hayatı ve teknolojinin yansımalarını betimlerine aktarmaya devam eder, öyle ki her bir resmi, modernleşme olgusunun belgesel ifadesini veren çalışmalardan oluşur.

#### Kaynakça

- Aksel, M. (1942). "Üçüncü Devlet Resim ve Heykel Sergisi", *Güzel Sanatlar Dergisi*, Sayı 4, s.23.
- Altıntaş, O. (1988). *Şeref Akdik*, Türk Büyükleri Dizini 77, Sayı: 928.1-1674, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 910.
- Aritan, Ö. (2008). "Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı Modernleşme ve Cumhuriyetin Kamusal Mekân Modelleri", *Mimarlık*, Sayı 342, Temmuz-Ağustos, s.49-56.
- Ayan, A. (2014). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı'nda Görünü (Manzara)*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1937). "Bir İnkılap Ressamı", *Yeni Adam Dergisi*, Sayı 161, İstanbul, s.10-11.
- Berk, M. (2010). *(1938- 43) Yurt Gezileri ve Resim Sanatına Yansımaları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı.
- Berk, N. ve Özsezgin, K. (1983), *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Dellaloğlu Dastarlı, E. (2018). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Resminde Modernleşme: İmgeler ve Batılı Kimlik*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

- Elibal, G. (1974). *Şeref Akdik, Hayatı, Sanatı, Eserleri*, İstanbul: Düzen: Ar Ajans Resim.
- Giray, K. (1995). "Yurdu Gezen Türk Ressamları-1/1939-1944 Yurt Sergileri", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Mart/Nisan, İstanbul, Sayı 18, s.34-45.
- Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 64.
- Giray, K. (2004). *Cumhuriyet'in İlk Ressamları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gören, A. K. (2003a). "Cumhuriyet Ruhunun Temsilcisi: Şeref Akdik (1899-1972)", *Antik&Dekor*, İstanbul, Sayı 76, s.124-129.
- Gören, A. K. (2003b). "Müstakillerin Bir Müstakili Şeref Akdik", *Artist Sanat Dergisi*, Sayı 10, s.26-31.
- İleri C. (ed.), (2007). *Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi*, İstanbul: İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları.
- İskender, K. (1996). "Cumhuriyet'in İlk Yıllarındaki Türk Resmi ve Siyaset İlişkileri", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Mart/Nisan, İstanbul, Sayı 23, s.42-45.
- Okkalı, İ. C. (2014). *Türk Resminde İç Mekân Resimleri (1880-1950'li Yıllar)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Okkalı, İ. C. (2017). Kıyafetlerin ve Mekânların İzinde: Şeref Akdik'in Resimlerinde Moda Ve Mekân Çözümlemesi, *Art- Sanat*, İstanbul, Sayı 8, s.357-376.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat (1923-1950)*, İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Özden, Ş. (1945). Ressamlar Konuşuyor II, *Yeni Sanat*, Birincikanun Aralık, Sayı 25, s.8-9.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanyeli, U. (ed.). (1998). *Üç Kuşak Cumhuriyet*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Tekeli, İ. (1998). "Atatürk Türkiyesinde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması", *Arredamento Mimarlık*, Sayı 10, s.61-63.
- Ülker, T., Kazancı, Ş., Yılmaz, N., Doğru, E. (2014). *Ressam Şeref Akdik Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Gümüşhane: T.C. Gümüşhane Valiliği Yayınları:16.



Yaman, Z. Y. (2012). *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Sanat Eserleri Dizisi:486.

Yaman, Z. Y. (1996). "Modernizmin Siyasal/İdeolojik Söylemi Olarak Resimde Köylü/Çiftçi İzleği", *Türkiye'de Sanat*, İstanbul: Sayı 22, Ocak-Şubat, s.29-37.

Yücel, T. F. (2015). *Cumhuriyet Türkiye'sinin Sanayileşme Öyküsü*, Ankara: TTGV.

### İnternet Kaynakları

\_\_\_\_\_(1998). <http://www.millireasuranssanatgalerisi.com/sergiler/-cumhuriyetin-romansi-yurt-gezileri-1938-1943>, Erişim tarihi: 06.03.2020.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Akdik, "Tütün İşleyen Kadınlar", yaklaşık 1940, Tuval Üzeri Yağlıboya, 55x86 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi. İleri C.(ed.), (2007). *Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi*, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, s.127.

Görsel 2. Akdik, "Metalurji Atölyesi", 1945, Tuval Üzeri Yağlıboya, 54x65 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi. İleri C. (ed.), (2007). *Modern Deneyimler, 2007-2008 Sürekli Sergi*, İstanbul Modern Sanat Vakfı Yayınları, s.126.

Görsel 3. Akdik, "Eskişehir Cer Atölyesi", 1946, Mukavva Üzeri Yağlıboya, 55x65 cm, Akbank Koleksiyonu, <http://www.rportakal.com/Article.aspx?PageID=173&ArtId=2000>, Erişim tarihi: 06.03.2020.

Görsel 4. Akdik, "Sivas Cer Atölyesi", 1946, Tuval Üzeri Yağlıboya, 55x65 cm, Akbank Koleksiyonu. Gören A. K., (1998). 50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları: 66, İstanbul, s.79.

Görsel 5. Akdik, "Haydarpaşa Garı", 1955, Tuval Üzeri Yağlıboya. Ülker, T., Kazancı, Ş. Yılmaz, N., Doğru, E. (2014). *Ressam Şeref Akdik Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Gümüşhane: T.C. Gümüşhane Valiliği Yayınları:16, s.76.

Görsel 6. Akdik, "Galata Köprüsü", 1961, Tuval Üzeri Yağlıboya, 51 x 61 cm, Özel Koleksiyon. <http://www.artnet.com/artists/seref-akdik/galata-k%C3%B6pr%C3%BCs%C3%BCpbMPPpNJVQWYq3toUTJyRw2>, Erişim tarihi: 06.03.2020.

Görsel 7. Akdik, "Moda Çay Bahçesi", 1945, Tuval Üzeri Yağlıboya, 38x47 cm. <http://www.ozbilenlermuzayede.com/muzayedeler-detay.aspx?ID=10&SanatciID=175>, Erişim tarihi: 06.03.2020.

Görsel 8. Akdik, “Çay Bahçesi”, 1961, Tuval-Sunta Üzeri Yağlıboya, 27x34 cm. <http://www.artnet.com/artists/seref-akdik/%C3%A7ay-bah%C3%A7esiHOiOMEZOBmF8ewGiDOr-Yg2>, Erişim tarihi: 06.03.2020.

Görsel 9. Akdik, “Moda Çay Bahçesi”, 1952, Yağlıboya. [https://www.alifart.com/moda-cay-bahcesi\\_85654/](https://www.alifart.com/moda-cay-bahcesi_85654/), Erişim tarihi: 06.03.2020.

Görsel 10. Akdik, “Çini Yapanlar”, 1956, Duralit Üzeri Yağlıboya, 115 x 88,5 cm, TCMB Koleksiyonu. [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=326](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=326), Erişim tarihi: 30.02.2020.

Görsel 11. Akdik, “Çini Atölyesi”, 1955, Tuval Üzeri Yağlıboya, 60x71 cm. [http://www.artnet.com/artists/seref-akdik/%C3%A7ini-at%C3%B6lyesi-CTfdB3PFn1\\_myhdh8MSxQ2](http://www.artnet.com/artists/seref-akdik/%C3%A7ini-at%C3%B6lyesi-CTfdB3PFn1_myhdh8MSxQ2), Erişim tarihi: 03.03.2020.

Görsel 12. Akdik, “Çinici Kızlar”, 1955, Tuval Üzeri Yağlıboya, 56x66cm. Elibal, G. (1974). Şeref Akdik, Hayatı, Sanatı, Eserleri, İstanbul: Düzen: Ar Ajans Resim, s.123.

Görsel 13. Akdik, “Okuma Yazma Kursu/Millet Mektebi”, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180x150 cm, MSGSÜ-İRHM. Ülker, T., Kazancı, Ş. Yılmaz, N., Doğru, E. (2014). Ressam Şeref Akdik Hayatı-Sanatı-Eserleri, Gümüşhane: T.C. Gümüşhane Valiliği Yayınları:16, s.95.

## AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDEKİ OKUL ÖNCESİ VE İLKÖĞRETİM MÜZİK STANDARTLARININ İNCELENMESİ\*

### EXAMINING PK-8 GENERAL MUSIC STANDARDS IN THE UNITED STATES

Çağlar Baykal\*\*

#### Öz

Araştırmanın amacı, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki okul öncesi ve ilköğretim düzeyindeki öğrenciler için hazırlanmış, birçok eyalet tarafından kullanılan ve birçok eyalet tarafından da temel alınan Ulusal Temel Müzik Standartlarının incelenmesidir. Araştırma verileri, araştırma konusuna ilişkin doküman incelemesi yoluyla toplanmıştır. Araştırma sonucunda felsefi temeller ve yaşam boyu hedeflerle hizalanmış 4 sanatsal süreç ("yaratma", "performans gösterme", "yanıtlama" ve "bağlama") altında organize edilmiş süreç bileşenlerine, 11 temel standarda, kalıcı anlayışlara, temel sorulara ve 183 müzik performans standardına ulaşılmıştır. Araştırmadan elde edilen sonuçların ilkökul ve ortaokul müzik dersi öğretim programlarının geliştirilmesi, müzik öğretmeni yetiştirme programlarının hazırlanması, müzik öğretmenlerinin seçimi için gerekli olan ölçütlerin tanımlanması ve mesleki gelişim planlarının hazırlanması süreçlerinde kaynak olarak kullanılması ve dikkate alınması önerilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Müzik Eğitimi, İçerik Standartları.

#### Abstract

The aim of the research is to examine the National Core Music Standards provided for each grade level from Pre-kindergarten through grade eight in the United States, used by many states. Research data was collected through document analysis on the subject of research. The research resulted in artistic processes ("creating", "performing", "responding" and "connecting") aligned with philosophical foundations and lifelong goals. Also, these processes are revealed to embody the process components, 11 anchor standards, enduring understandings and essential questions and 183 music performance standards. It is suggested that the results obtained from the research should be used as reference and taken into consideration in the development of primary school music lesson curriculum, preparing music teacher training programs, defining the criteria required for the selection of music teachers and preparing professional development plans.

**Keywords:** Music, Music Education, Content Standards.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 03.03.2020 - Kabul tarihi: 15.06.2020*

\*\*Öğr. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, caglarbaykal@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4202-6228>.

## 1. Giriş

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki standartlara dayalı eğitim reform sistemlerinin kökenleri 1980 ve 1990'lardaki eyalet ve federal girişimler ile mesleki kuruluşlar tarafından yürütülen faaliyetlere dayanmaktadır (Hamilton, Stecher and Yuan, 2008:2). Standartlara dayalı eğitim reformu sistemleri, ilköğretim ve Ortaöğretim Kanunu'nun (ESEA), 1994 tarihli Hedefler 2000: Amerika'yı Eğitime Yasası'nı (The Goals 2000: Educate America Act) ardından 2001 tarihli Hiçbir Çocuk Geride Kalmasın Yasası'nı (NCLB) ve son olarak 2015 tarihli Her Öğrenci Başarır Yasası'nı (ESSA) yeniden yetkilendirmesi ile gönüllülük esasına dayalı olarak devam etmektedir.

Bu süreç içerisinde 2000'lerin başlarına kadar her eyalet ilköğretim ve ortaöğretim öğrencilerinin ne yapabileceğini belirten kendi öğrenme standartlarını geliştirmiş ve benimsemiştir ve üstelik her eyalet kendi yeterlilik tanımını kullanmıştır. Bu standardizasyon eksikliği, eyaletlerin 2009'da Ortak Temel Eyalet Standartlarını geliştirmeye karar vermelerinin nedeni olmuştur ve bunun sonucunda 2010 yılında İngiliz Dil Sanatları ve Matematik için Ortak Temel Eyalet Standartları yayınlanmıştır (Common Core State Standards Initiative, 2019).

2010 yılında Ortak Temel Eyalet Standartlarının yayınlanması ile mesleki kuruluşlar eyalet öğrenme standartlarını gözden geçirme sürecine başlamıştır. Bu bağlamda 2011 yılında yeni oluşturulan ve üyeleri sanat kuruluşları olan Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu (NCCAS) rehberliğinde de 1994 Sanat Eğitimi İçin Ulusal Standartlarını revize etme çalışmaları başlamıştır (National Coalition for Core Arts Standards, 2019a).

2014 yılında Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu (NCCAS), kamuoyunun ve mesleki sanat kuruluşlarının görüşleri doğrultusunda Dans, Medya Sanatları, Müzik, Tiyatro ve Görsel Sanatlar disiplinlerini içeren ve okul öncesi eğitimden ortaöğretime kadar ki süreci kapsayan Ulusal Temel Sanat Standartlarını yayınlamıştır. 2014'te Ulusal Temel Sanat Standartlarının yayınlanmasından sonra 2018'e kadar 50 eyalet içerisinde 28 eyalet bir veya daha fazla sanat dalında ulusal sanat standartlarını benimsemiştir. 1 eyalet sanat yeterliliklerini revize etmiştir ve 2 eyalet birden fazla sanat dalında revize yapmıştır. 10 eyalet revizyon sürecindedir ve 9 eyaletin güncel revizyon planı bulunmamaktadır (National Coalition for Core Arts Standards, 2019a, 2019b).

Bu bağlamda 2014 yılında Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu (NCCAS) tarafından sunulan, ABD' deki birçok eyalet tarafından okul öncesi eğitimden 8. sınıf derecesine kadar ki eğitim sürecinde kullanılan ve birçok eyalet tarafından da temel alınan Ulusal Temel Sanat Standartları tasarımı içerisindeki Ulusal Temel Müzik Standartlarının incelenmesi bu araştırmada amaç edinilmiştir.

## **2. Kavramsal Çerçeve**

### **2.1. Amerika Birleşik Devletleri'nde Eğitim Sistemi**

Amerika Birleşik Devletleri, federal anayasaya dayanan merkezi olmayan bir eğitim sistemine sahiptir. ABD federal hükümetinin eğitim konusunda doğrudan bir yetkisi yoktur ve ABD'de ulusal bir eğitim bakanlığı ve eğitim sistemi kanunu bulunmamaktadır. Bunun yerine, çok çeşitli federal, eyalet ve yerel yasaların yanı sıra mahkeme kararları ve yönetmelikleri vardır.

ABD Eğitim Başkanlığı, eğitimde öncü federal kurumdur. Rollerini, eğitim için federal finansal yardım politikaları oluşturmak ve programları ve fonları yönetmek; Amerika'nın okulları hakkında veri toplamak ve araştırmaları yaymak; önemli eğitim konularında ulusal dikkate odaklanmak; ayrımcılığı yasaklamak ve eğitime eşit erişim sağlamak ile sınırlıdır (U.S. Department of Education, 2019). ABD'deki federal kurumların aksine eğitim ile ilgili konularda liderlik ve faaliyetlerin çoğunu sivil toplum kuruluşları sağlamaktadır.

ABD eyalet ve bölge hükümetleri, her düzeyde eğitimin çoğu yönünü doğrudan denetler, politik, idari ve mali işlevleri yerine getirirler. Bölge hükümetleri, okulları yönetir, eyalet yasalarını ve politikalarını yürürlüğe koyar ve uygular, kendi eğitim politikalarını geliştirir ve uygular, profesyonel öğretim kadrosunu işe alır ve denetler, okul ödemeleri için para toplarlar.

Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim birçok sistemdekine benzer bir örüntü izler. Erken çocukluk eğitimini ilkökul, ortaokul, lise ve daha sonra ortaöğretim sonrası eğitim takip eder. İlköğretim, eyalet ve okul bölge politikasına bağlı olarak 1. sınıftan 4. ve 7. sınıflara kadar değişir. Ortaokullar, en çok 5. ve 9. sınıflar arasındaki ergenlik öncesi ve genç ergenlere hizmet vermektedir. Üst sınıf aralığındaki ortaokullara (7-9) eyalet ve okul bölge politikasına bağlı olarak bazen "junior high schools" denmektedir. Liseler, genellikle 9-12 arasında varyasyonlarla üst sınıftaki öğrencileri kabul eder. Ayrıca, ABD eğitim sisteminde ilköğretim ve ortaöğretim düzeyinde eğitim veren devlet okulu ve özel okulların yanı sıra

yasal olarak tanınan ve alternatif eğitim şekilleri sunan sözleşmeli okullar, ev okulu ve magnet okullar bulunmaktadır. Okuldan mezuniyeti veya ileri çalışmalara erişimi belirlemek için yazılı veya sözlü ulusal sınavlar yoktur ve bu sınavlara dayandırılacak ulusal bir öğretim programı bulunmamaktadır. Okul öğretim programları, eyalet akademik standartlarına ve ortaöğretim sonrası gerekliliklere göre okul bölgeleri, özel okullar ve evde eğitim veren aileler tarafından belirlenir. Okul eğitimi, 1. yıldan 12. yıla kadar olan süreci kapsar ve lise diploması 12 yıllık resmi eğitimden sonra liseden mezun olan öğrencilere verilen temel ABD yeterliliğidir. Bu uygulamanın tek önemli istisnası, bazı özel eğitim öğrencileri için lise diplomasından farklı bir standardı temsil eden tamamlama sertifikalarıyla sonuçlanabilen Bireysel Eğitim Planlarıdır.

Ortaöğretim sonrası eğitim ise sadece sertifika ve diploma programlarını yöneten lisans programlarını değil üstelik altı derecedeki (ön lisans, lisans, ön mesleki, yüksek lisans, ara lisansüstü ve doktora) programları içerir. Yetişkin ve sürekli eğitim, ayrıca özel eğitim, tüm eğitim seviyelerinde bulunmaktadır.

## **2.2. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Sanat Eğitimi Görünümü**

Sanat eğitimi, 1800'lerin başından beri Amerikan okullarında resmi bir yere sahiptir. Günümüzde ABD'deki çocukların temel eğitimlerinin bir parçası olarak sanat eğitimine erişimi, ülkedeki yaklaşık 14.000 okul bölgesinde eşit bir şekilde sürmemektedir. Bazı yerel eğitim kurumları, öğrencileri için zengin ve çeşitli sanat fırsatlarını içeren tam ve dengeli bir eğitim sunmaktadır. Bununla birlikte, çok fazla okul, finansman zorluklarına yenik düşmektedir veya Matematik ve İngiliz Dili Sanatları gibi test edilen derslere odaklanmayı benimsemektedir ve minimum sanat deneyimi sunmaktadır (National Coalition for Core Arts Standards, 2012).

ABD Eğitim Bakanlığı'nın Ulusal Eğitim İstatistikleri Merkezi (National Center For Education Statistics, NCEs, 2012:5) raporuna göre, kısaca ülkedeki ilköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki sanat eğitiminin görünümü şu şekildedir:

- İlköğretim düzeyinde devlet okullarının %94'ü müzik, %83'ü görsel sanatlar, %3'ü dans ve %4'ü tiyatro eğitimi vermektedir.
- Ortaöğretim düzeyinde devlet okullarının % 91'i müzik, % 89'u görsel sanatlar, %12'si dans ve % 45'i tiyatro eğitimi vermektedir.

### 2.3. Standartlar

ABD’de ulusal bir öğretim programı olmasa da, federal yasalar, eyaletler, okul bölgeleri ve ulusal kuruluşlar okul eğitimine rehberlik etmek için belirli standartların kullanılmasını gerektirir veya önerir. Ayrıca, eyaletler her zaman kullandıkları standartlar ve değerlendirmeler hakkında karar verme esnekliğine ve gücüne sahiptirler.

Standartlar, ABD Eğitim Bakanlığı İlk ve Orta Öğretim Ofisi’ne (Office of Elementary and Secondary Education, 2018:23) göre şu şekillerde açıklanmaktadır:

- *Akademik içerik standartları*, okulların öğretmesi ve öğrencilerin öğrenmesi beklenen bilgi ve becerilerin ifadesidir. Tutarlı ve titiz bir şekilde hazırlanmış içerikler içermeli ve ileri düzey becerilerin öğretilmesini teşvik etmelidirler. Eyaletteki kamusal yükseköğretim sistemi içerisindeki kredili dersler için giriş koşulları ve ilgili eyalet kariyer ve teknik eğitim standartları ile uyumlu olmalıdırlar. Etkili akademik içerik standartları açık ve spesifiktir ve öğretmenlere, öğrencilere ve velilere öğretme ve öğrenmeye rehberlik etmek için yeterli yön verir. Bu nedenle, akademik içerik standartları açık, net, jargonsuz ve geniş bir kitle için anlaşılır bir düzyazı ile yazılmalıdır.
- *Akademik başarı standartları*, öğrencilerin içerik standartlarına yansıyan bilgi ve becerilere nasıl ulaştıklarını göstermelerinin açık tanımlarıdır. İçerik standartlarıyla uyumlu bir testten alınan puan, bir başarı standardını tanımlamanın bir yöntemidir. Akademik başarı standartları başarı seviyelerini, tanımlayıcıları ve puanları içerir.

### 2.4. Müzik Standartları Temeli

1994’te standart geliştirme süreci için 3 hedef bulunmaktadır: (1) standartların uluslararası düzeyde rekabetçi olmasını sağlamak, (2) öğretme ve öğrenme ile ilgili en iyi bilgiyi yansıtmasını sağlamak ve (3) geniş tabanlı, serbest benimseme süreciyle geliştirilmelerini sağlamak. Bu genel hedefler doğrultusunda Ulusal Sanat Eğitim Kuruluşları Konsorsiyumu, 1994 yılında dört sanat disiplini, dans, müzik, tiyatro ve görsel sanatları içeren sanat eğitimi için ulusal standartları yayınlamıştır. 1994 yılında yayınlanan bu standartlar öğrencilerin ortaöğretimi bitirene kadar aşağıdakileri bilmesini ve yapabilmesini istemektedir (Consortium of National Arts Education Associations, 1994:3):

- Dört sanat disiplini, dans, müzik, tiyatro ve görsel sanatlarda temel düzeyde iletişim kurabilme,
- Sanatsal problemleri, kavrama, sebep ve teknik yeterlilikle tanımlama ve çözme becerisi de dâhil olmak üzere en az bir sanat formunda yetkin bir şekilde iletişim kurabilme,
- Yapısal, tarihsel ve kültürel perspektiflerden sanat eserlerinin temel analizlerini geliştirebilme ve sunabilme,
- Çeşitli kültürlerden ve tarihsel dönemlerden örnek sanat eserleri bilgisine sahip olabilme,
- Sanat disiplinleri içinde ve arasında çeşitli sanat bilgi ve becerilerini ilişkilendirebilme.

Sanat eğitimi için ulusal standartlar (Consortium of National Arts Education Associations, 1994:30) içerisinde dans, müzik, tiyatro ve görsel sanatlar disiplinleri için içerik ve kazanım standartları bulunmaktadır. Müzik disiplini içerik standartları şunlardır:

- Çeşitli müzik repertuarlarında tek başına ve başkalarıyla birlikte şarkı söyleme,
- Çeşitli müzik repertuarlarında tek başına ve başkalarıyla birlikte enstrümanları ile performans sergileme,
- Melodileri, varyasyonları ve eşlikleri doğaçlama,
- Belirli ilkeler doğrultusunda müzik besteleme ve düzenleme,
- Müzikal okuma ve yazma,
- Müzik dinleme, analiz etme ve açıklama,
- Müzik ve müzik performanslarını değerlendirme,
- Müzik, diğer sanatlar ve sanat dışındaki disiplinler arasındaki ilişkileri anlama,
- Tarih ve kültür boyutunda müziği anlama.

ABD’de sanat öğretim programları için temel oluşturan 1994 Sanat Eğitimi İçin Ulusal Standartları, daha sonra Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu’ nun (NCCAS) yaptığı çalışmalarla (Sanat Eğitimi için Uluslararası Standartlar 2013 vd.) Ulusal Temel Sanat Standartları şeklinde revize edilerek Dans, Medya Sanatları, Müzik, Tiyatro ve Görsel Sanatlar disiplinleri için 2014 yılında sanat öğretim programı, eğitimi ve değerlendirmesine rehberlik etmek için yayınlanmıştır.



### 3. Yöntem

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi, basılı ve elektronik belgeleri incelemek veya değerlendirmek için kullanılan sistematik bir yöntemdir. Doküman incelemesi, gözden geçirme (yüzeysel inceleme), okuma (ayrıntılı inceleme) ve yorumlamayı içerir (Bowen, 2009).

Araştırmadaki veriler, amaca uygun olarak amaçlı örneklem doğrultusunda ilgili web sitelerinden toplanmıştır. İlk olarak ABD'deki eğitim sistemi yapısı incelenmiştir. ABD'deki eğitim sisteminin federal anayasaya dayanan merkezi olmayan bir yapıya sahip olması, ABD federal hükümetinin eğitim konusunda sınırlı rollerinin olması ve eyalet ve bölge hükümetlerinin kendi eğitim politikalarını geliştirmesi ve uygulaması ayrıca eğitim ile ilgili konularda liderlik ve faaliyetlerin çoğunu sivil toplum kuruluşlarının sağlamasından dolayı (U.S. Department of Education, 2019) eyalet ve bölge toplulukları ile sivil toplum kuruluşlarının okul öncesi ve ilköğretim düzeyi müzik içerik standartları ile ilgili çalışmalar araştırılmıştır. ABD'deki 50 eyaletin eğitim bölümü (Department of Education ya da State Education Department) resmi web sitelerine girilerek 42 eyaletin okul öncesi ve ilköğretim düzeyindeki müzik içerik standartlarına ulaşılmıştır (ulaşılabilen eyaletler şunlardır: Alabama, Colorado, Georgia, Louisiana, Missouri, Ohio, South Carolina, Virginia). Müzik içerik standartları ile ilgili olarak sivil toplum kuruluşları incelendiğinde (the National Association for Music Education vd.) birçok sanat eğitimi kuruluşunun ve eyaletlerin ortaklığı olan Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu (NCCAS) tarafından 2014 yılında yayınlanan Dans, Medya Sanatları, Müzik, Tiyatro ve Görsel Sanatlar disiplinlerini içeren Ulusal Temel Sanat Standartlarına ulaşılmıştır.

Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu'nun (NCCAS) 2014 yılında yayınladığı Ulusal Temel Sanat Standartları tasarımı içerisinde bulunan ulusal temel müzik standartları ile eyaletlerin müzik içerik standartları incelendiğinde şunlara ulaşılmıştır (2019):

- 25 eyalet (NCCAS) ulusal temel müzik standartları kullanmaktadır,
- 5 eyalet (NCCAS) ulusal temel müzik standartlarını rehber alarak kendi oluşturdukları müzik standartlarını kullanmaktadır (Indiana, Minnesota, New Jersey, Utah, Wisconsin),

- 10 eyalet kendi oluşturdukları müzik standartlarını kullanmaktadır (Florida, Hawaii, Maine, Michigan, Nebraska, North Carolina, Oklahoma, Pennsylvania, Texas, Wyoming),
- 1 eyalet sanat model yeterliliklerini kullanmaktadır (New Hampshire),
- 1 eyalet 1994 sanat eğitimi için ulusal standartlarını kullanmaktadır (West Virginia),
- 8 eyalete ulaşamamıştır (Alabama, Colorado, Georgia, Louisiana, Missouri, Ohio, South Carolina, Virginia).

Bu bilgiler doğrultusunda ilk olarak Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu (NCCAS) tarafından 2014 yılında sunulan Ulusal Temel Sanat Standartları tasarımı bir bütün olarak incelenmiştir. Ulusal Temel Sanat Standartları tasarımı, sanatsal süreçleri, standartları, örnek model değerlendirmeleri tek bir organize sistem içerisinde birleştirmektedir. Fakat bu çalışma içerisinde örnek model değerlendirmeleri detaylandırılmamıştır. Daha sonra Ulusal Temel Sanat Standartları tasarımı içerisindeki ulusal temel müzik standartları kendi temaları (sanatsal süreçler) ve alt temaları (süreç bileşenleri ve temel standartlar) doğrultusunda incelenmiştir.

#### **4. Bulgular**

##### **4.1. Ulusal Temel Sanat Standartları Temeline İlişkin Bulgular**

Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu (NCCAS) tarafından 2014 yılında yayınlanan Ulusal Temel Sanat Standartlarının, Amerikan okullarında sanatın öğretilmesini ve öğrenilmesini geliştirmek ve sanat eğitimcilerine öğrencilerinin bağımsız sanat okuryazarlığı hedefine ulaşmalarına yardımcı olmak için rehberlik etmek üzere tasarlandığı belirtilmektedir. Ayrıca, 21. yüzyılda büyükşehir, kırsal, banliyö ve bağımsız okul bölgelerinin karşılaştığı gerçeklere dikkat edilerek kamuoyunun ve mesleki sanat kuruluşlarının görüşleri ve yapılan çalışmalar (Sanat Eğitimi için Uluslararası Standartlar 2013 vd.) doğrultusunda yazıldığı belirtilmektedir.

Ulusal Temel Sanat Standartları, sanatsal süreçleri, standartları, model değerlendirmeleri ve ölçütleri tek bir organize sistem içerisinde birleştirmektedir. Felsefi temellerle ve yaşam boyu hedeflerle hizalanmıştır ve okul öncesinden ortaöğretime kadar ki süreci kapsamaktadır.

Ulusal Temel Sanat Standartları tasarımının felsefi temelleri ve yaşam boyu hedefleri 5 paradigmada açıklanmaktadır. Bunlar:

- *İletişim olarak sanat* - Sanat, yaşam deneyimini ileten ve bildiren benzersiz sembol sistemleri ve metaforlar sağlar. Sanatsal okur-yazar vatandaşlar, eser oluşturmak ve performans sergilemek için çeşitli sanatsal medya, semboller ve metaforlar kullanırlar.
- *Yaratıcı kişisel gerçekleştirme olarak sanat* - Sanatın her birine yaratıcı, icracı ve izleyici olarak katılım, bireylerin kendi yaratıcı kapasitelerini keşfetmelerini ve geliştirmelerini sağlayarak yaşam boyu memnuniyet kaynağı sağlar. Sanatsal okur-yazar vatandaşlar, yetişkin olarak sanatta yaratmayı, icra etmeyi ve karşılık vermeyi sürdürmek için yeterliklerini geliştirdikleri en az bir sanat disiplini bulur.
- *Kültür, tarih ve bağlayıcı olarak sanat* - Sanat eserini anlamak, bireylerin kendisine, başkalarının kültürlerine ve toplumlarına yönelik bakış açısı sağlarken, çeşitli içerik alanlarında anlamlara erişme, bunları ifade etme ve bütünleştirme fırsatları da sağlar. Sanatsal okur-yazar vatandaşlar, çeşitli tarihsel dönemlerden ve kültürlerden eserleri bilir ve sanatlar arasındaki ilişkileri anlamak için araştırır.
- *Refah aracı olarak sanat* - Sanatın her birine yaratıcı, icracı ve izleyici olarak katılım, zihinsel, fiziksel ve duygusal refahı artırır. Sanatsal okur-yazar vatandaşlar, sanatlara katılım yoluyla sevinç, ilham, barış, entelektüel uyarım, anlam ve yaşamı geliştirici nitelikler bulur.
- *Topluluk bağlayıcı olarak sanat* - Sanat, bireylerin keyifli ve kapsayıcı bir ortamda başkalarıyla işbirliği yapmaları ve bağlantı kurmaları için araç sağlar. Sanatsal okur-yazar vatandaşlar sanatsal deneyimler arar ve yerel, eyalet, ulusal ve küresel topluluklarında sanatı destekler.

Ulusal Temel Sanat Standartları tasarımının yapısı sanatsal süreçlerle organize edilmektedir. Sanatsal süreçler, sanat öğrenme ve icra etmenin gerçekleştirildiği bilişsel ve fiziksel eylemlerdir. Sıralı eğitimi kolaylaştırırken, icracıların düşünce ve çalışma şekillerini de otantik bir şekilde yansıttığı belirtilmektedir.

1997 Ulusal Eğitim Gelişme Değerlendirmesinin (NAEP) Sanat Eğitimi Değerlendirme Çerçevesinden esinlenerek yapıldığı belirtilen sanatsal süreçler şunlardır:

- *Yaratma* (Creating) – Yeni sanat fikirleri ve çalışmaları tasarlama ve geliştirme.
- *Performans Gösterme/Üretme/Sunma* (Performing/Producing/Presenting) – *Performans gösterme* (dans, müzik, tiyatro): Yorumlama ve sahneleme yoluyla sanatsal fikirleri ve çalışmaları gerçekleştirme. *Üretme* (medya sanatları): Sanatsal fikirleri ve çalışmaları gerçekleştirme ve sunma. *Sunma* (görsel sanatlar): Sanat eserlerini yorumlama ve paylaşma.
- *Yanıtlama* (Responding) – Sanatın anlamı nasıl aktardığını anlama ve değerlendirme.
- *Bağlama* (Connecting) – Kişisel anlam ve dış bağlam ile sanatsal fikirleri ve çalışmaları ilişkilendirme.

Sanat disiplinlerinin her biri bu sanatsal süreçleri bazı biçimlerde birleştirmektedir. Bu süreçler sanat ve öğrenci arasındaki bağı tanımlamaktadır ve organize etmektedir. Her sanatsal süreç iki veya üç temel standarda ayrılmaktadır. Temel standartlar, öğretmenlerin öğrencilerinden sanat eğitimi boyunca göstermelerini bekledikleri genel bilgi ve becerileri tanımlamaktadır. Temel standartların, sanat disiplinleri ve sınıf seviyeleri arasında paralel olduğu ve sanatsal okuryazarlığın somut eğitimsel ifadesi olduğu belirtilmektedir. Temel standartların altında da disiplinlere özgü (dans, medya sanatları, müzik, görsel sanatlar, tiyatro) performans standartları bulunmaktadır. Bu şekilde, performans standartları, temel standartları belirli ve ölçülebilir öğrenme hedeflerine dönüştürmektedir. Bağlı ve hizalanmış bir sistemi yansıtan tasarımın, disiplinler arasında ortaklığa ve her disiplindeki özgüllüğe izin verdiği böylece ulusal standartlar için uygun genişlik ve derinlik seviyesini belirlediği düşünülmektedir. Aşağıdaki model tüm tasarımın bir bölümünü temsil etmektedir:



Görsel 1. Ulusal Temel Sanat Standartları Tasarım Yapısı.

Tasarım içerisinde öğretmenlerin yeni standartlar hakkında anlayış geliştirmelerini ve sınıflarında standartları uygulamak için çeşitli yollar düşünmelerini desteklemek için modelin tasarım özelliklerini tamamlayan öğretim kaynakları bulunmaktadır. Öğretim kaynakları, her disiplininde öğretme ve öğrenmeye yönelik çeşitli yaklaşımlara dayalı olarak

farklı vurgulara sahiptir. Öğretim kaynakları şunları içermektedir: kalıcı anlayışları ve temel soruları, süreç bileşenlerini, sözlükleri ve model değerlendirmesini.

*Kalıcı Anlayışlar ve Temel Sorular:* Ulusal Temel Sanat Standartları, hem eğitimcilerle hem de öğrencilere sanatsal süreçler içinde bilgi, beceri ve deneyimleri düzenlemelerine yardımcı olmak için kalıcı anlayışlar ve temel sorular kullanılarak yazıldığı belirtilmektedir. Kalıcı anlayışların ve temel soruların genellikle “büyük fikirler” denilen şeye odaklandığı belirtilmektedir. Kalıcı anlayışların, disiplinin merkezinde yer alan ve sınıfın ötesinde kalıcı bir değere sahip olan önemli fikirleri ve temel süreçleri özetleyen ifadeler olduğu belirtilmektedir. Öğrencilerin belirli bir içerik alanını incelemesi sonucunda neleri anlamaları gerektiğini sentezlemektedir. Dahası, öğrencilerin yaşamları boyunca içerik alanı hakkında neye değer vermeleri gerektiğini ifade etmektedir.

Her bir sanat disiplinin ele aldığı kalıcı anlayışlar ve temel sorular biraz farklıdır. Örneğin, “yaratma” sanatsal süreci için müzik standartlarında kalıcı bir anlayış şudur: “Müzisyenlerin çalışmalarını etkileyen yaratıcı fikirler, kavramlar ve duygular çeşitli kaynaklardan ortaya çıkar”. Temel sorusu ise şudur: “Müzisyenler yaratıcı fikirleri nasıl üretir?”. Bu anlayış ve temel soru, biraz farklı dilde, diğer sanat disiplinlerinde de önerilmektedir. “Yanıtlama” sanatsal süreci için görsel sanatlar standartlarında kalıcı bir anlayış şudur: “İnsanlar sanat eleştirisi sürecine katılarak sanat eserlerinin anlamlarını kavrarlar”. Temel sorusu ise şudur: “Sanat eleştirisi sürecine katılmanın değeri nedir? İzleyici bir sanat eserini metin olarak nasıl okuyabilir? Görsel sanat sözcüklerini bilmek ve kullanmak sanat eserlerini anlamamıza ve yorumlamamıza nasıl yardımcı olur?”. Yine, bu anlayış ve temel soru, ifadede küçük bir çeşitlilikle diğer sanatlarda çok benzer bir anlamla ortaya çıkan bir fikirdir.

*Model Değerlendirme:* Eğitimde, değerlendirme için seçilenler neyin değerli olduğuna işaret eder. İstenilen öğrenmeyi elde etmek için gerekli kanıt türünü göstermek amacıyla standartlar dâhilinde 2., 5. ve 8. sınıflar ve her lise yeterlilik seviyesi için örnek model değerlendirmeleri sunulmaktadır. Örneğin, müzik değerlendirme çerçevelerindeki örnek model değerlendirmeleri, Ulusal Temel Müzik Standartlarındaki performans standartları tarafından tanımlanan süreç bileşenlerine yönelik öğrencinin kazanım durumunu ölçmek için okulların öğretim programları dâhilinde müzik öğretmenleri tarafından kullanılabilir. Örnek model değerlendirmeleri, bir veya daha fazla sanatsal sürece odaklanır ve her biri öğrencilerin bir veya daha fazla süreç bileşenini gerçekleştirme

yeteneğini ölçen öğretim programına gömülü bir dizi değerlendirme görevi olarak tasarlanmıştır. Örnek model değerlendirmeleri, öğrenmenin biçimlendirici ve özetleyici göstergeleri olarak kullanılabilir, ancak öğretimin kalitesini veya bir okulun müzik programının geçerliliğini göstermez (Model değerlendirme için <https://www.nationalartsstandards.org/mca/music> web sayfasına bakınız).

#### 4.2. Ulusal Temel Müzik Standartlarına İlişkin Bulgular

Ulusal Temel Müzik Standartları, Amerikan okullarında sanatın öğretilmesini ve öğrenilmesini geliştirmek ve müzik eğitimcilerine öğrencilerinin bağımsız müzik okuryazarlığı hedefine ulaşmalarına yardımcı olmaları için rehberlik etmek üzere tasarlanmıştır.

Ulusal Temel Müzik Standartları aşağıdaki gibi organize edilmiş ve sunulmuştur:

- Müzik performans standartları yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sanatsal süreçleri altında gruplandırılmıştır.
- Müzik bağlantıları her sanatsal sürecin önemli bir parçası olduğu için, açık uçlu Bağlama sanatsal süreci performans standartları, yaratma, performans gösterme ve yanıtlama performans standartları için çapraz referans kullanıcılarını oluşturur.
- Müzik performans standartları, sanatsal süreçlerin süreç bileşenlerine veya adımlarına göre organize edilmiştir ve kodlanmıştır. Her bir sanatsal süreç için süreç bileşenleri aşağıdaki gibidir:

*Yaratma:* Hayal etme; Planlama ve Yapma; Değerlendirme ve Aritma; Sunma.

*Performans Gösterme:* Seçme; Analiz Etme; Yorumlama; Prova Yapma, Değerlendirme ve Aritma; Sunma.

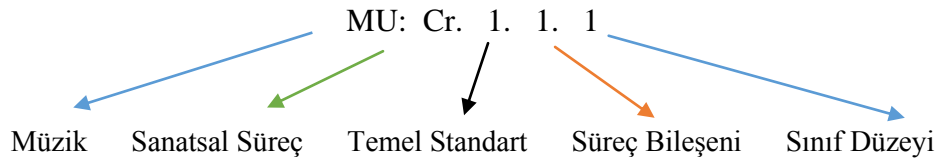
*Yanıtlama:* Seçme; Analiz Etme; Yorumlama; Değerlendirme.

- Müzik performans standartları okul öncesinden ilköğretime kadarki her sınıf seviyesi için sunulur.
- Amerikan ortaöğretim okullarında sunulan çeşitli müzik derslerini yansıtan lise performans standartlarının dört ayrı dalı bulunmaktadır. Bunlar, Topluluk, Armonik Enstrüman (gitar, klavye vb.), Besteleme/Teori ve Müzik Teknolojileridir. Bu dört ayrı dal için performans standartları “yeterli”, “başarılı”

ve “ileri” olmak üzere üç seviyede sunulur. Ayrıca, birçok öğrenci liseye başlamadan önce Topluluk ve Armonik Enstrüman derslerine dâhil olduğu için, bu dallar için performans standartları da iki hazırlık seviyesi içerir: Acemi ve Orta.

- Sanat disiplinlerindeki benzerlikler, beş disipline özgü performans standartlarının tümü tarafından paylaşılan on bir temel standartta vurgulanmıştır.

Aşağıdaki tablolarda sunulan müzik performans standartları, sanatsal süreçlere, sanatsal süreçlerin süreç bileşenlerine, temel standartlara ve sınıf düzeyine göre tasarımıdaki gibi numaralandırılmıştır. Numaralandırma şu şekildedir:



**Görsel 2.** Ulusal Temel Müzik Standartları Numaralandırması.

Müzik performans standartlarının daha iyi anlaşılması adına gerekli görülen tanımlar şunlardır (Glossary For National Core Arts: Music Standards, 2014):

- İfade nitelikleri: Gürlük, tempo, artikülasyon gibi müziğin diğer öğeleriyle birleştiğinde bir kompozisyona müzik kimliğini veren nitelikler.
- İfade niyeti: Sanatçı veya bestecinin müzik öğelerini kullanarak iletmeye çalıştığı duygu, düşünce ve fikir.
- Melodik kontur: Seslerin aşağı yukarı hareket etmesi ve tekrarlaması ile oluşturulan melodinin şekli.
- Müzik öğeleri: Müzik oluşturmak için kullanılan sesin karakteristik özellikleri (ses perdesi, ritim, armoni, gürlük, tını, yapı, form ve stil/artikülasyon).
- Müzikal fikir: Müzikteki en küçük anlamlı seviyeden (motif veya kısa kalıp) cümle, bölüm veya tüm esere kadar değişebilen fikir.
- Simgesel notasyon: Çizgi, çizim, resim kullanılarak sesin sunulması.

Ulusal Temel Müzik Standartları aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Tablo 1. Temel Standart 1 / Hayal Etme.

YARATMA					
Temel Standart 1: Sanatsal fikirler ve çalışmalar üretme ve kavramsallaştırma. Kalıcı Anlayış: Müzisyenlerin çalışmalarını etkileyen yaratıcı fikirler, kavramlar ve duygular çeşitli kaynaklardan ortaya çıkar. Temel Soru: Müzisyenler yaratıcı fikirleri nasıl üretir?					
Hayal Etme	Okul Öncesi (MU:Cr1.1.PK)	Ana Sınıfı (MU:Cr1.1.K)	1. Sınıf (MU:Cr1.1.1)	2. Sınıf (MU:Cr1.1.2)	3.Sınıf (MU:Cr1.1.3)
	a. Önemli yönlendirmeye müziğin çeşitliliğini keşfetme ve deneyimleme.	a. Yönlendirmeye müzik kavramlarını (vuruş ve melodik kontur gibi) keşfetme ve deneyimleme.	a. Sınırlı yönlendirmeye belirli bir amaç için müzikal fikirler (müzikal bir soruya cevap vermek gibi) yaratma.	a. Belirli bir amaç için ritmik ve melodik kalıpları ve müzikal fikirleri doğaçlama.	a. Ritmik ve melodik fikirleri doğaçlama ve belirli amaç ve bağlamla (kişisel ve sosyal gibi) bağlantıyı tanımlama.
		b. Yönlendirmeye müzikal fikirler üretme (hareketler veya motifler gibi).	b. Sınırlı yönlendirmeye birden fazla tonalitede (majör ve minör gibi) ve ölçülerde (çift ve üçlü gibi) müzikal fikirler üretme.	b. Belirli bir tonalite (majör ve minör gibi) ve ölçü (çift ve üçlü gibi) bağlamında müzik kalıpları ve fikirleri üretme.	b. Belirli bir tonalite ve / veya ölçü içinde müzikal fikirler (ritimler ve melodiler gibi) üretme.
	4. Sınıf (MU:Cr1.1.4)	5. Sınıf (MU:Cr1.1.5)	6. Sınıf (MU:Cr1.1.6)	7. Sınıf (MU:Cr1.1.7)	8. Sınıf (MU:Cr1.1.8)
	a. Ritmik, melodik ve armonik fikirleri doğaçlama ve belirli amaç ve bağlamla (sosyal ve kültürel gibi) bağlantıyı açıklama.	a. Ritmik, melodik ve armonik fikirleri doğaçlama ve belirli amaç ve bağlamla (sosyal, kültürel ve tarihsel gibi) bağlantıyı açıklama.	a. İfade niyeti taşıyan AB ve ABA formlarında basit ritmik, melodik ve armonik cümleler üretme.	a. İfade niyeti taşıyan AB, ABA ya da tema ve varyasyon formları dahilinde armonik eşlikler üzerinde ritmik, melodik ve armonik cümleler ve varyasyonlar üretme.	a. İfade niyeti taşıyan genişletilmiş formlarda (girişler, geçişler ve kodalar dahil) ritmik, melodik ve armonik cümleler ve armonik eşlikler üretme.
	b. İlgili tonaliteler (majör ve minör gibi) ve ölçüler dahilinde müzikal fikirler (ritimler, melodiler ve basit eşlik kalıpları gibi) üretme.	b. İlgili tonaliteler, ölçüler ve basit akor değişiklikleri dahilinde müzikal fikirler (ritimler, melodiler ve eşlik kalıpları gibi) üretme.			



Tablo 2. Temel Standart 2 / Planlama ve Yapma.

YARATMA					
Temel Standart 2: Sanatsal fikirleri ve çalışmalarını organize etme ve geliştirme.					
Kalıcı Anlayış: Müzisyenlerin yaratıcı seçimleri uzmanlıklarından, bağlamlarından ve ifade niyetlerinden etkilenir.					
Temel Soru: Müzisyenler yaratıcı kararları nasıl alır?					
Planlama ve Yapma	Okul Öncesi (MU:Cr2.1.PK)	Ana Sınıfı (MU:Cr2.1.K)	1. Sınıf (MU:Cr2.1.1)	2. Sınıf (MU:Cr2.1.2)	3.Sınıf (MU:Cr2.1.3)
	a. Önemli yönlendirmeye favori müzikal fikirlerini (hareketler, seslendirme veya enstrümantal eşlikler gibi) keşfetme.	a. Yönlendirmeye müzikal fikirlerini gösterme ve seçme.	a. Sınırlı yönlendirmeye ifade niyeti sunan müzikal fikirleri seçmek için kişisel nedenleri gösterme ve tartışma.	a. İfade niyeti sunan müzik kalıplarını ve fikirlerini seçmenin kişisel nedenlerini gösterme ve açıklama.	a. İfade niyeti sunan basit bir doğaçlama veya kompozisyon için seçilmiş müzikal fikirleri gösterme ve belirli bir amaç ve bağlamla bağlantıyı tanımlama.
	b. Önemli yönlendirmeye simgesel notasyon ve / veya kayıt teknolojisini kullanarak orijinal müzik fikirlerini sergilemek için sırayı seçme ve takip etme.	b. Yönlendirmeye simgesel notasyon ve / veya kayıt teknolojisini kullanarak kişisel müzik fikirlerini organize etme.	b. Sınırlı yönlendirmeye kişisel müzikal fikirleri belgelemek ve organize etmek için simgesel veya standart notasyon ve / veya kayıt teknolojisini kullanma.	b. Kişisel müzik fikirlerini birleştirmek, sıralamak ve belgelemek için simgesel veya standart notasyon ve / veya kayıt teknolojisini kullanma.	b. Kişisel ritmik ve melodik müzik fikirlerini belgelemek için standart veya simgesel notasyon ve / veya kayıt teknolojisini kullanma.
	4. Sınıf (MU:Cr2.1.4)	5. Sınıf (MU:Cr2.1.5)	6. Sınıf (MU:Cr2.1.6)	7. Sınıf (MU:Cr2.1.7)	8. Sınıf (MU:Cr2.1.8)
	a. İfade niyeti taşıyan doğaçlama, düzenleme veya kompozisyon için seçilmiş ve organize edilmiş müzik fikirlerini gösterme ve amaç ve bağlamla bağlantıyı açıklama.	a. İfade niyeti taşıyan doğaçlama, düzenleme veya kompozisyon için seçilmiş ve geliştirilmiş müzik fikirlerini gösterme ve amaç ve bağlamla bağlantıyı açıklama.	a. Etkili bir giriş, gelişme ve bitiş gösteren ve ifade niyeti taşıyan AB veya ABA formundaki düzenlemeler ve kompozisyonlar için kişisel müzikal fikirleri seçme, organize etme, oluşturma ve belgelendirme.	a. Birlik ve çeşitlilik gösteren ve ifade niyeti taşıyan AB, ABA veya tema ve varyasyon formlarındaki düzenlemeler, şarkılar ve besteler için kişisel müzikal fikirleri seçme, organize etme, geliştirme ve belgeleme.	a. Gerilme ve çözülme, birlik ve çeşitlilik, denge gösteren ve ifade niyeti taşıyan genişletilmiş formlardaki düzenlemeler, şarkılar ve besteler için kişisel müzikal fikirleri seçme, organize etme ve belgeleme.
	b. Kişisel ritmik, melodik ve basit armonik müzikal fikirleri belgelemek için standart veya simgesel notasyon ve / veya kayıt teknolojisini kullanma.	b. Kişisel ritmik, melodik ve iki akorlu armonik müzikal fikirleri belgelemek için standart veya simgesel notasyon ve / veya kayıt teknolojisini kullanma.	b. Kişisel basit ritmik cümleleri, melodik cümleleri ve iki akorlu armonik müzikal fikirleri belgelemek için standart veya simgesel notasyon ve / veya ses/video kaydını kullanma.	b. Kişisel basit ritmik cümleleri, melodik cümleleri ve armonik dizileri belgelemek için standart veya simgesel notasyon ve / veya ses/video kaydını kullanma.	b. Kişisel basit ritmik cümleleri, melodik cümleleri ve armonik dizileri belgelemek için standart veya simgesel notasyon ve / veya ses/video kaydını kullanma.

**Tablo 3.** Temel Standart 3 / Değerlendirme ve Arıtma.

YARATMA					
Temel Standart 3: Sanatsal çalışmaları arıtma ve tamamlama. Kalıcı Anlayış: Müzisyenler yeni fikirlere açıklık, kalıcılık ve uygun ölçütleri uygulama yoluyla çalışmalarını değerlendirir ve artırır. Temel Soru: Müzisyenler yaratıcı çalışmalarının kalitesini nasıl geliştirir?					
Değerlendirme ve Arıtma	Okul Öncesi (MU:Cr3.1.PK)	Ana Sınıfı (MU:Cr3.1.K)	1. Sınıf (MU:Cr3.1.1)	2. Sınıf (MU:Cr3.1.2)	3.Sınıf (MU:Cr3.1.3)
	a. Önemli yönlendirmeye kişisel müzikal fikirleri gösterirken ve artırırken kişisel, akran ve öğretmen geri bildirimlerini düşünme.	a. Yönlendirmeye kişisel müzik fikirlerini arıtmada kişisel, akran ve öğretmen geribildirimlerini kullanma.	a. Sınırlı yönlendirmeye kişisel müzikal fikirleri arıtmak için kişisel, akran ve öğretmen geri bildirimlerini tartışma ve kullanma.	a. Kendi müziğini revize etmek için kişisel, akran ve öğretmen geri bildirimlerini yorumlama ve kullanma.	a. Öğretmen tarafından sağlanan ve işbirliği içinde geliştirilen ölçütleri ve geri bildirimleri kullanarak kişisel müzik fikirlerindeki revizyonları değerlendirme, arıtma ve belgeleme.
	4. Sınıf (MU:Cr3.1.4)	5. Sınıf (MU:Cr3.1.5)	6. Sınıf (MU:Cr3.1.6)	7. Sınıf (MU:Cr3.1.7)	8. Sınıf (MU:Cr3.1.8)
	a. Gelişimi göstermek için öğretmen tarafından sağlanan ve işbirliği içinde geliştirilen ölçütleri ve geri bildirimleri kullanarak, kişisel müzik revizyonlarını değerlendirme, arıtma ve belgeleme.	a. Öğretmen tarafından sağlanan ve işbirliği içinde geliştirilen ölçütleri ve geri bildirimleri kullanarak, kişisel müzik revizyonlarını değerlendirme, arıtma ve belgeleme ve değişikliklerin gerekçesini açıklama.	a. Seçilen müzik öğelerinin uygulanması ve ses kaynaklarının kullanımı gibi öğretmen tarafından sağlanan ölçütleri kullanarak kendi çalışmalarını değerlendirme.	a. Stil, form içeren müzik öğelerinin uygun uygulaması ve ses kaynaklarının kullanımı gibi seçili ölçütleri kullanarak kendi çalışmalarını değerlendirme.	a. Besteleme teknikleri, stil, form uygulamasını ve ses kaynaklarının kullanımını içeren ölçütleri seçip kullanarak kendi çalışmalarını değerlendirme.
		b. Değerlendirme ölçütlerine ve öğretmenlerinin geri bildirimlerine dayalı müzikte revizyon yapma gerekçesini tanımlama.	b. Değerlendirme ölçütlerine ve diğerlerinin (öğretmen ve akranlar) geri bildirimlerine dayalı müzikte revizyon yapma gerekçesini tanımlama.	b. Değerlendirme ölçütlerine göre seçenekleri açıklayarak eserleri arıtmak için gerekçeyi tanımlama.	

Tablo 4. Temel Standart 3 / Sunma.

YARATMA					
Kalıcı Anlayış: Müzisyenlerin yaratıcı çalışmasını sahnelemesi, bir yaratım ve iletişim sürecinin son noktasıdır.					
Temel Soru: Yaratıcı çalışma ne zaman paylaşılmaya hazırdır?					
Sunma	Okul Öncesi (MU:Cr3.2.PK)	Ana Sınıfı (MU:Cr3.2.K)	1. Sınıf (MU:Cr3.2.1)	2. Sınıf (MU:Cr3.2.2)	3.Sınıf (MU:Cr3.2.3)
	a. Önemli yönlendirmeye revize edilmiş kişisel müzik fikirlerini akranlar ile paylaşma.	a. Yönlendirmeye kişisel müzikal fikirlerin son halini akranlara gösterme.	a. Sınırlı yönlendirmeye akranlara veya gayri resmi izleyicilere kişisel müzik fikirlerinin son halini sunarak belirli bir amaca yönelik ifade niyetini iletme.	a. Akranlara veya gayri resmi izleyicilere kişisel müzik fikirlerinin son halini sunarak belirli bir amaca yönelik ifade niyetini iletme.	a. Kişisel oluşturulan müziğin son halini başkalarına sunma ve ifade niyetiyle bağlantıyı tanımlama.
	4. Sınıf (MU:Cr3.2.4)	5. Sınıf (MU:Cr3.2.5)	6. Sınıf (MU:Cr3.2.6)	7. Sınıf (MU:Cr3.2.7)	8. Sınıf (MU:Cr3.2.8)
a. Kişisel oluşturulan müziğin son halini başkalarına sunma ve ifade niyetiyle bağlantıyı açıklama.	a. Kişisel oluşturulan müziğin son halini başkalarına sanatçılığını göstererek sunma ve ifade niyetiyle bağlantıyı açıklama.	a. Etkili bir giriş, gelişme ve bitiş göstermek ve ifade niyeti göstermek için sanatçılık ve özgünlük kullanarak belgelenmiş kişisel kompozisyonların veya düzenlemelerin son halini sunma.	a. Birlik ve çeşitliliği göstermek ve ifade niyeti göstermek için sanatçılık ve özgünlük kullanarak belgelenmiş kişisel kompozisyonların, şarkıların veya düzenlemelerin son halini sunma.	a. Birlik ve çeşitlilik, gerilim ve çözülme içeren ve ifade niyetini iletme için denge oluşturan besteleme teknikleri uygulamasını göstermek için belgelenmiş kişisel kompozisyonların, şarkıların veya düzenlemelerin son halini sunma.	

Tablo 5. Temel Standart 4 / Seçme.

PERFORMANS GÖSTERME					
Temel Standart 4: Sahneleme için sanatsal çalışmaları seçme, analiz etme ve yorumlama.					
Kalıcı Anlayış: Sanatçıların müzikal çalışma ilgisi ve bilgisi, kendi teknik beceri anlayışı ve performans bağlamı repertuar seçimini etkiler.					
Temel Soru: Sanatçılar repertuarını nasıl seçer?					
Seçme	Okul Öncesi (MU:Pr4.1.PK)	Ana Sınıfı (MU:Pr4.1.K)	1. Sınıf (MU:Pr4.1.1)	2. Sınıf (MU:Pr4.1.2)	3.Sınıf (MU:Pr4.1.3)
	a. Önemli yönlendirmeye çeşitli müzikal seçimler için öncelik gösterme ve belirtme.	a. Yönlendirmeye çeşitli müzikal seçimlere kişisel ilgi gösterme ve belirtme.	a. Sınırlı yönlendirmeye çeşitli müzikal seçimlere yönelik kişisel ilgi, bilgi ve amacı gösterme ve tartışma.	a. Çeşitli müzikal seçimlere yönelik kişisel ilgi, bilgi ve amacı gösterme ve açıklama.	a. Performans için müzik seçimi kişisel ilgi, bilgi, amaç ve bağlamdan nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.
	4. Sınıf (MU:Pr4.1.4)	5. Sınıf (MU:Pr4.1.5)	6. Sınıf (MU:Pr4.1.6)	7. Sınıf (MU:Pr4.1.7)	8. Sınıf (MU:Pr4.1.8)
a. Performans için müzik seçimi kişisel ilgi, bilgi, bağlam ve teknik beceriden nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.	a. Performans için müzik seçimi kişisel ilgi, bilgi ve bağlamın yanı sıra kişisel ve diğerlerinin teknik becerilerinden nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.	a. Belirli bir amaç ve/veya bağlamda performans gösterilecek müziği seçmek için öğretmen tarafından sağlanan ölçütleri kullanma ve her birinin neden seçildiğini açıklama.	a. Belirli bir amaç ve/veya bağlamla program için zıt tarzlardaki müziği seçmek için işbirliğine dayalı olarak geliştirilen ölçütleri kullanma ve tartışma sonrasında ifade niteliklerini, teknik zorlukları ve tercih nedenlerini belirleme.	a. Belirli bir amaç ve/veya bağlamla program için zıt tarzlardaki müziği seçmek için kişisel olarak geliştirilen ölçütleri kullanma ve tartışma sonrasında ifade niteliklerini, teknik zorlukları ve tercih nedenlerini belirleme.	

Tablo 6. Temel Standart 4 / Analiz Etme.

PERFORMANS GÖSTERME					
Kalıcı Anlayış: Bestecilerin bağlamını ve müzik öğelerini nasıl kullandıklarını analiz etmek, niyetleri hakkında fikir verir ve performansı etkiler.					
Temel Soru: Müzikal çalışmaların yapısını ve bağlamını anlamak performansı nasıl etkiler?					
Analiz Etme	Okul Öncesi (MU:Pr4.2.PK)	Ana Sınıfı (MU:Pr4.2.K)	1. Sınıf (MU:Pr4.2.1)	2. Sınıf (MU:Pr4.2.2)	3.Sınıf (MU:Pr4.2.3)
	a. Önemli bir yönlendirmeye müzikal zıtlıkların farkındalığını keşfetme ve gösterme.	a. Yönlendirmeye performans için seçilen çeşitli müziklerde müzikal zıtlıkların (yüksek/düşük, yüksek sesli/ yumuşak, aynı/farklı gibi) farkındalığını keşfetme ve gösterme.	a. Sınırlı yönlendirmeye performans için seçilen farklı kültürlerdeki müzikte müzik kavramlarının (vuruş ve ezgi gibi) bilgisini gösterme.	a. Performans için seçilen farklı kültürlerdeki müzikte müzik kavramlarının (tonalite ve ölçü gibi) bilgisini gösterme.	a. Performans için seçilen müzikteki yapıyı anladığını gösterme.
			b. Seçilen müziği analiz ederken simgesel veya standart notasyon kullanarak ritmik kalıpları okuma ve performans gösterme.	b. Seçilen müziği analiz ederken simgesel veya standart notasyon kullanarak ritmik ve melodik kalıpları okuma ve performans gösterme.	b. Seçilen müziği analiz ederken simgesel veya standart notasyon kullanarak ritmik kalıpları ve melodik cümleleri okuma ve performans gösterme.
					c. Bağlamın (kişisel ve sosyal gibi) performansı nasıl etkilediğini açıklama.
	4. Sınıf (MU:Pr4.2.4)	5. Sınıf (MU:Pr4.2.5)	6. Sınıf (MU:Pr4.2.6)	7. Sınıf (MU:Pr4.2.7)	8. Sınıf (MU:Pr4.2.8)
	a. Performans için seçilen müzikte müziğin yapısını ve öğelerini (ritim, ses perdesi ve form gibi) anladığını gösterme.	a. Performans için seçilen müzikte müziğin yapısını ve öğelerini (ritim, ses perdesi, form ve armoni gibi) anladığını gösterme.	a. Performans için seçilen müzikte müziğin yapısının ve unsurlarının nasıl kullanıldığını açıklama.	a. Performans için seçilen zıt müzik eserlerinin yapısını ve müzik öğelerinin nasıl kullanıldığını açıklama ve gösterme.	a. Performans için seçilen zıt müzik eserlerinin yapısını müzik öğelerinin nasıl kullanıldığını açıklayarak karşılaştırma.
	b. Seçilen müziği analiz ederken simgesel veya standart notasyon kullanarak okuma ve performans gösterme.	b. Seçilen müziği analiz ederken standart notasyon kullanarak okuma ve performans gösterme.	b. Seçilen müziği analiz ederken ritim, ses perdesi, artikülasyon ve gürlük için standart sembollerin ismiyle veya işleviyle okuma ve tanımlama.	b. Seçilen müziği analiz ederken ritim, ses perdesi artikülasyonu, gürlük, tempo ve form için standart sembollerin ismiyle veya işleviyle okuma ve tanımlama.	b. Seçilen müziği analiz ederken basit ritmik, melodik ve/veya armonik notasyonu sol veya fa anahtarında deşifre etme.
	c. Bağlamın (sosyal ve kültürel gibi) performansı nasıl etkilediğini açıklama.	c. Bağlamın (sosyal, kültürel ve tarihsel gibi) performansı nasıl etkilediğini açıklama.	c. Kültürel ve tarihsel bağlamın performansları nasıl etkilediğini belirleme.	c. Kültürel ve tarihsel bağlamın performansları nasıl etkilediğini ve farklı müzik yorumlarına yol açtığını belirleme.	c. Kültürel ve tarihsel bağlamın performansları nasıl etkilediğini ve farklı müzikal etkilere yol açtığını belirleme.

Tablo 7. Temel Standart 4 / Yorumlama.

PERFORMANS GÖSTERME					
Kalıcı Anlayış: Sanatçılar, bağlam anlayışları ve ifade niyetleri temelinde yorumsal kararlar alır. Temel Soru: Sanatçılar müzikal çalışmalarını nasıl yorumlar?					
Yorumlama	Okul Öncesi (MU:Pr4.3.PK)	Ana Sınıfı (MU:Pr4.3.K)	1. Sınıf (MU:Pr4.3.1)	2. Sınıf (MU:Pr4.3.2)	3.Sınıf (MU:Pr4.3.3)
	a. Önemli yönlendirmeye müziğin ifade niteliklerini (ses kalitesi, gürlük ve tempo gibi) keşfetme.	a. Yönlendirmeye bestecilerin ifade niyetini destekleyen ifade niteliklerinin (ses kalitesi, gürlük ve tempo gibi) farkındalığını gösterme.	a. Müziğin ifade niteliklerini (gürlük ve tempo gibi) gösterme ve tanımlama.	a. İfade nitelikleri anlayışını (gürlük ve tempo gibi) ve bestecilerin bunları ifade niyetini iletmek için nasıl kullandıklarını gösterme.	a. Niyetin ifade nitelikleriyle (gürlük ve tempo gibi) nasıl aktarıldığını gösterme ve açıklama.
	4. Sınıf (MU:Pr4.3.4)	5. Sınıf (MU:Pr4.3.5)	6. Sınıf (MU:Pr4.3.6)	7. Sınıf (MU:Pr4.3.7)	8. Sınıf (MU:Pr4.3.8)
	a. Niyetin yorumsal kararlarla ve ifade nitelikleriyle (gürlük, tempo ve ses rengi gibi) nasıl aktarıldığını gösterme ve açıklama.	a. Niyetin yorumsal kararlarla ve ifade nitelikleriyle (gürlük, tempo, ses rengi ve artikülasyon/stil gibi) nasıl aktarıldığını gösterme ve açıklama.	a. Müzik öğelerinin ve ifade niteliklerinin (gürlük, tempo, ses rengi, artikülasyon/stil ve cümle gibi) yorumlanmasının niyeti nasıl aktardığını göstererek seçili bir müzik eserinde performans gösterme.	a. Müzik öğelerinin ve ifade niteliklerinin (gürlük, tempo, ses rengi, artikülasyon/stil ve cümle gibi) yorumlanmasının niyeti nasıl aktardığını göstererek zıt müzik eserlerinde performans gösterme.	a. Müziğin öğelerinin ve ifade niteliklerinin (gürlük, tempo, ses rengi, artikülasyon/stil ve cümle gibi) yorumlanmasıyla müziğin amacının nasıl aktarıldığını açıklamanın yanı sıra göstererek zıt müzik eserlerinde performans gösterme.

Tablo 8. Temel Standart 5 / Prova Yapma, Değerlendirme ve Arıtma.

PERFORMANS GÖSTERME					
Temel Standart 5: Sahneleme için sanatsal teknikleri ve çalışmalarını geliştirme ve arıtma. Kalıcı Anlayış: Müzisyenler, müzikal fikirlerini ifade etmek için yeni fikirlere açıklık, süreklilik ve uygun ölçütleri uygulama yoluyla performanslarını analiz eder, değerlendirir ve artırır. Temel Soru: Müzisyenler performanslarının kalitesini nasıl artırır?					
Prova Yapma, Değerlendirme ve Arıtma	Okul Öncesi (MU:Pr5.1.PK)	Ana Sınıfı (MU:Pr5.1.K)	1. Sınıf (MU:Pr5.1.1)	2. Sınıf (MU:Pr5.1.2)	3.Sınıf (MU:Pr5.1.3)
	a. Önemli yönlendirmeye kendi performansları hakkında neyi sevdiğini çalışma ve gösterme.	a. Yönlendirmeye performanslarını arıtmak için kişisel, öğretmen ve akran geribildirimlerini kullanma.	a. Sınırlı yönlendirmeye performanslarını arıtmak için kişisel, öğretmen ve akran geribildirimlerini kullanma.	a. Performansların doğruluğunu, anlamlılığını ve etkililiğini değerlendirmek için belirli ölçütleri kullanma.	a. Topluluk performanslarının doğruluğunu değerlendirmek için öğretmen tarafından sağlanan ve işbirliği içinde geliştirilen ölçütleri ve geri bildirimleri kullanma.
	b. Önemli yönlendirmeye performanslarını arıtmak için kişisel, akran ve öğretmen geribildirimlerini kullanma.	b. Yönlendirmeye müziğin ifade niteliklerini geliştirmek için provada önerilen stratejileri kullanma.	b. Sınırlı yönlendirmeye müziğin yorumsal zorluklarını ele almak için provada önerilen stratejileri kullanma.	b. Müziğin yorumsal, performans ve teknik zorluklarına yönelik stratejileri prova etme, belirleme ve uygulama.	b. Teknik doğruluğu, ifade niteliklerini ve belirli performans zorluklarını arıtmak için prova yapma.

	4. Sınıf (MU:Pr5.1.4)	5. Sınıf (MU:Pr5.1.5)	6. Sınıf (MU:Pr5.1.6)	7. Sınıf (MU:Pr5.1.7)	8. Sınıf (MU:Pr5.1.8)
a. Topluluk ve kişisel performansların doğruluğunu ve anlamlılığını değerlendirmek için öğretmen tarafından sağlanan ve işbirliği içinde geliştirilen ölçütleri ve geri bildirimleri kullanma.	a. Topluluk ve kişisel performansların doğruluğunu ve anlamlılığını değerlendirmek için öğretmen tarafından sağlanan ve işbirliği içinde geliştirilen ölçütleri ve geri bildirimleri kullanma.	a. Müzik performans için hazırcen prova yapmak, arıtmak ve göstermek için öğretmen tarafından sağlanan ölçütleri (notasyonun doğru yorumu, teknik doğruluk, özgünlük ve ilgi gibi) tanıma ve uygulama.	a. Müzik performans için hazırcen prova yapmak, arıtmak ve göstermek için işbirliği içinde geliştirilen ölçütleri (notasyonun doğru yorumunu gösterme, sanatçının teknik becerisi, özgünlüğü, duygusal etkisi ve ilgi gibi) belirleme ve uygulama.	a. Müzik performans için hazırcen prova yapmak, arıtmak ve göstermek için kişi tarafından geliştirilen ölçütleri (notasyonun doğru yorumunu gösterme, sanatçının teknik becerisi, özgünlüğü, duygusal etkisi, çeşitlilik ve ilgi gibi) belirleme ve uygulama.	
b. Teknik doğruluğu ve ifade niteliklerini arıtmak ve performans zorluklarını ele almak için prova yapma.	b. Zorlukları ele almak ve zaman içinde gelişme göstermek için teknik doğruluğu ve ifade niteliklerini arıtmak amacıyla prova yapma.				

Tablo 9. Temel Standart 6 / Sunma.

PERFORMANS GÖSTERME					
Temel Standart 6: Sanatsal çalışmanın sahnelenmesi yoluyla anlamı iletme. Kalıcı Anlayış: Müzisyenler performansı zaman, mekan ve kültürlere göre değişen ölçütlere göre değerlendirir. Bağlam ve bir çalışmanın nasıl sunulduğu izleyici tepkisini etkiler. Temel Soru: Bir performans ne zaman sahnelenmeye hazırır? Bağlam ve müzikal çalışmanın sunulma tarzı izleyici tepkisini nasıl etkiler?					
Sunma	Okul Öncesi (MU:Pr6.1.PK)	Ana Sınıfı MU:Pr6.1.K)	1. Sınıf MU:Pr6.1.1)	2. Sınıf MU:Pr6.1.2)	3.Sınıf MU:Pr6.1.3)
	a. Önemli yönlendirmeye ifadeli müzik performansı gösterme.	a. Yönlendirmeye ifadeli müzik performansı gösterme.	a. Sınırlı yönlendirmeye ifadeli bir şekilde belirli bir amaç için müzik performansı gösterme.	a. İfade ve teknik doğrulukla belirli bir amaç için müzik performansı gösterme.	a. İfade ve teknik doğrulukla müzik performansı gösterme.
		b. İzleyiciye uygun performans gösterme.	b. İzleyiciye ve amaca uygun performans gösterme.	b. İzleyiciye ve amaca uygun performans gösterme.	b. Bağlama ve mekana uygun performans edebi ve görgü kuralları gösterme.
	4. Sınıf MU:Pr6.1.4)	5. Sınıf MU:Pr6.1.5)	6. Sınıf MU:Pr6.1.6)	7. Sınıf MU:Pr6.1.7)	8. Sınıf MU:Pr6.1.8)
	a. Tek başına veya başkalarıyla ifade, teknik doğruluk ve uygun yorumlama ile müzik performansı gösterme.	a. Tek başına veya başkalarıyla ifade, teknik doğruluk ve uygun yorumlama ile müzik performansı gösterme.	a. Bestecinin amacını iletme için teknik doğrulukla müzik performansı gösterme.	a. Bestecinin amacını iletme için teknik doğruluk ve stilistik ifadeyle müzik performansı gösterme.	a. Bestecinin amacını iletme için teknik doğruluk, stilistik ifade ve kültürel olarak otantik uygulamalarla müzik performansı gösterme.

	b. Bağlama, mekana ve müzik tarzına uygun performans edebi ve görgü kuralları gösterme.	b. Bağlama, mekana, müzik tarzına ve stiline uygun performans edebi ve görgü kuralları gösterme.	b. Mekan ve amaca uygun performans edebi (sahne duruşu, kıyafet ve davranış gibi) ve görgü kuralları gösterme.	b. Mekan, amaç ve bağlama uygun performans edebi (sahne duruşu, kıyafet ve davranış gibi) ve görgü kuralları gösterme.	b. Mekan, amaç, bağlam ve stile uygun performans edebi (sahne duruşu, kıyafet ve davranış gibi) ve görgü kuralları gösterme.
--	---	--	--	--	--

Tablo 10. Temel Standart 7 / Seçme.

YANITLAMA					
Temel Standart 7: Sanatsal çalışmayı algılama ve analiz etme.					
Kalıcı Anlayış: Bireylerin müzikal eser seçimi ilgi alanlarından, deneyimlerinden, anlayışlarından ve amaçlarından etkilenir.					
Temel Soru: Bireyler deneyimlemek için müziği nasıl seçer?					
	Okul Öncesi (MU:Re7.1.PK)	Ana Sınıfı (MU:Re7.1.K)	1. Sınıf (MU:Re7.1.1)	2. Sınıf (MU:Re7.1.2)	3.Sınıf (MU:Re7.1.3)
Seçme	a. Önemli yönlendirmeye kişisel ilgileri belirtme ve neden bazı müzik seçimlerini diğerlerine tercih ettiklerini gösterme.	a. Yönlendirmeye kişisel ilgileri ve deneyimleri listeleme ve neden bazı müzik seçimlerini diğerlerine göre tercih ettiklerini gösterme.	a. Sınırlı yönlendirmeye kişisel ilgilerin ve deneyimlerin belirli amaçlar için müzikal seçimi nasıl etkilediğini belirleme ve gösterme.	a. Kişisel ilgilerin ve deneyimlerin belirli amaçlar için müzikal seçimi nasıl etkilediğini açıklama ve gösterme.	a. Seçilen müziğin belirli ilgilere, deneyimlere veya amaçlara nasıl bağlandığını ve bunlardan nasıl etkilendiğini gösterme ve ifade etme.
	4. Sınıf (MU:Re7.1.4)	5. Sınıf (MU:Re7.1.5)	6. Sınıf (MU:Re7.1.6)	7. Sınıf (MU:Re7.1.7)	8. Sınıf (MU:Re7.1.8)
	a. Seçilen müziğin belirli ilgilere, deneyimlere, amaçlara veya bağlamlara nasıl bağlandığını ve bunlardan nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.	a. Seçilen müziğin belirli ilgilere, deneyimlere, amaçlara veya bağlamlara nasıl bağlandığını ve bunlardan nasıl etkilendiğini kanıtlayarak gösterme ve açıklama.	a. Dinlemek ve belirli bir amaç için belirli ilgilere veya deneyimlere olan bağlantılarını açıklamak için müzik seçme ya da tercih etme.	a. Dinlemek ve belirli bir amaç için belirli ilgilere veya deneyimlere olan bağlantılarını karşılaştırmak için zıt müzik tarzlarını seçme ya da tercih etme.	a. Müzik programlarını (CD mix veya canlı performanslar gibi) seçme ve belirli bir amaç için ilgi veya deneyime olan bağlantılarını gösterme.

Tablo 11. Temel Standart 7 / Analiz Etme.

YANITLAMA					
Kalıcı Anlayış: Müziği yanıtlama, besteciler ile sanatçıların müzik öğelerini nasıl kullandığının ve bağlamın (sosyal, kültürel ve tarihi) analiz edilmesinden etkilenir.					
Temel Soru: Müziğin yapısını ve içeriğini anlama yanıtlamayı nasıl etkiler?					
Analiz Etme	Okul Öncesi (MU:Re7.2.PK)	Ana Sınıfı (MU:Re7.2.K)	1. Sınıf (MU:Re7.2.1)	2. Sınıf (MU:Re7.2.2)	3.Sınıf (MU:Re7.2.3)
	a. Önemli yönlendirmeye müzikteki müzikal zıtlıkları keşfetme.	a. Yönlendirmeye belirli bir müzik kavramının (vuruş veya melodik talimat gibi) müzikte nasıl kullanıldığını gösterme.	a. Sınırlı yönlendirmeye belirli müzik kavramının (vuruş veya ses perdesi gibi) çeşitli müzik stillerinde amaç için nasıl kullanıldığını gösterme ve belirleme.	a. Müzikte belirli bir amacı desteklemek için belirli müzik kavramlarının nasıl kullanıldığını tanımlama.	a. Müziği yanıtlamanın, yapı, müzik öğelerinin kullanımı ve bağlam (kişisel ve sosyal gibi) tarafından nasıl etkilenebileceğini gösterme ve açıklama.
	4. Sınıf (MU:Re7.2.4)	5. Sınıf (MU:Re7.2.5)	6. Sınıf (MU:Re7.2.6)	7. Sınıf (MU:Re7.2.7)	8. Sınıf (MU:Re7.2.8)
	a. Müziği yanıtlamanın, yapı, müzik öğelerinin kullanımı ve bağlam (sosyal ve kültürel gibi) tarafından nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.	a. Müziği yanıtlamanın, yapı, müzik öğelerinin kullanımı ve bağlam (sosyal, kültürel ve tarihsel gibi) tarafından nasıl etkilendiğini kanıtlarla gösterme ve açıklama.	a. Müzik öğelerinin ve ifade niteliklerin eserlerin yapısı ile nasıl ilişkili olduğunu açıklama.	a. Müzik öğelerinin ve ifade niteliklerin zıt eserlerin yapısıyla ilişkisini sınıflandırma ve açıklama.	a. Müzik öğelerinin ve ifade niteliklerin müzik programlarındaki yapı ile ilişkisini karşılaştırma.
		b. Çeşitli tarzlardan, kültürlerden ve tarihsel dönemlerden müziğin bağlamını tanıma.	b. Çeşitli tarzlardan, kültürlerden ve tarihsel dönemlerden müziğin bağlamını tanıma ve karşılaştırma.	b. Çeşitli tarzlardan, kültürlerden ve tarihsel dönemlerden müzik programlarının bağlamını tanıma ve karşılaştırma.	

Tablo 12. Temel Standart 8 / Yorumlama.

YANITLAMA					
Temel Standart 8: Sanatsal çalışmadaki niyeti ve anlamı yorumlama.					
Kalıcı Anlayış: Besteciler ve sanatçılar, müzik öğelerini ve yapılarını kullanmalarıyla ifade niyetlerine dair ipuçları verir.					
Temel Soru: Bestecilerin ve sanatçıların ifade niyetini nasıl ayırt ederiz?					
Yorumlama	Okul Öncesi (MU:Re8.1.PK)	Ana Sınıfı (MU:Re8.1.K)	1. Sınıf (MU:Re8.1.1)	2. Sınıf (MU:Re8.1.2)	3.Sınıf (MU:Re8.1.3)
	a. Önemli bir yönlendirmeye müziğin ifade niteliklerini (gürlük ve tempo gibi) keşfetme.	a. Yönlendirmeye bestecilerin / sanatçıların ifade niyetini yansıtan ifade niteliklerinin (gürlük ve tempo gibi) farkındalığını gösterme.	a. Sınırlı yönlendirmeye bestecilerin / sanatçıların ifade niyetini yansıtan ifade niteliklerinin (gürlük ve tempo gibi) farkındalığını gösterme ve belirleme.	a. Müzik kavramları bilgisi ve bu bilgilerin bestecilerin / sanatçıların ifade niyetini nasıl desteklediğini gösterme.	a. İfade niteliklerinin (gürlük ve tempo gibi) ifade niyetini yansıtmak için sanatçıların yorumlarında nasıl kullanıldığını gösterme ve tanımlama.



4. Sınıf (MU:Re8.1.4)	5. Sınıf (MU:Re8.1.5)	6. Sınıf (MU:Re8.1.6)	7. Sınıf (MU:Re8.1.7)	8. Sınıf (MU:Re8.1.8)
a. İfade niteliklerini (gürlük, tempo ve ses rengi gibi) ifade niyetini yansıtmak için sanatçıların ve kişilerin yorumlarında nasıl kullanıldığını gösterme ve açıklama.	a. İfade niteliklerini (gürlük, tempo, ses rengi ve artikülasyon gibi) ifade niyetini yansıtmak için sanatçıların ve kişilerin yorumlarında nasıl kullanıldığını gösterme ve açıklama.	a. Bestecilerin ve sanatçıların müzik öğeleri ve ifade niteliği uygulamaları tarz, kültürel ve tarihsel bağlamlar içinde ifade niyetini nasıl aktardığına dair kişisel bir yorum yapma.	a. Zıt çalışmaların kişisel bir yorumunu yapma ve bestecilerin ve sanatçıların müzik öğeleri ve ifade niteliği uygulamaları tarz, kültürel ve tarihsel dönemlerde ifade niyetini nasıl aktardığını açıklama.	a. Zıt müzik programlarının kişisel yorumunu destekleme ve bestecilerin ve sanatçıların ifade niyetini iletmek için müzik öğelerini ve ifade niteliğini tarz, kültürel ve tarihsel dönemlerde nasıl uyguladığını açıklama.

Tablo 13. Temel Standart 9 / Değerlendirme.

YANITLAMA					
Temel Standart 9: Sanatsal çalışmaları değerlendirmek için ölçütleri uygulama. Kalıcı Anlayış: Müzikal çalışmaların ve performansların kişisel değerlendirmesi, analizden, yorumdan ve belirli ölçütlerden etkilenir. Temel Soru: Müzikal çalışmaların ve performansların kalitesini nasıl değerlendiririz?					
Değerlendirme	Okul Öncesi (MU:Re9.1.PK)	Ana Sınıfı (MU:Re9.1.K)	1. Sınıf (MU:Re9.1.1)	2. Sınıf (MU:Re9.1.2)	3.Sınıf (MU:Re9.1.3)
	a. Önemli yönlendirmeyle müzikteki kişisel tercihler ve ifade tercihleri hakkında konuşma.	a. Yönlendirmeyle müziğin değerlendirilmesinde kişisel tercihleri ve ifade tercihlerini uygulama.	a. Sınırlı yönlendirmeyle belirli amaçlar için müziğin değerlendirilmesinde kişisel tercihleri ve ifade tercihlerini uygulama.	a. Belirli amaçlar için müziğin değerlendirilmesinde kişisel tercihleri ve ifade tercihlerini uygulama.	a. Müzikal çalışmaları ve performansları belirli ölçütleri uygulayarak değerlendirme ve bağlama uygunluğunu ifade etme.
	4. Sınıf (MU:Re9.1.4)	5. Sınıf (MU:Re9.1.5)	6. Sınıf (MU:Re9.1.6)	7. Sınıf (MU:Re9.1.7)	8. Sınıf (MU:Re9.1.8)
	a. Müzikal çalışmaları ve performansları belirli ölçütleri uygulayarak değerlendirme ve bağlama uygunluğunu açıklama.	a. Müzikal çalışmaları ve performansları belirli ölçütleri uygulayarak değerlendirme ve müzik öğelerinden kanıtlar göstererek bağlama uygunluğunu açıklama.	a. Müzikal çalışmaları veya performansları değerlendirmek için öğretmen tarafından sağlanan ölçütleri uygulama.	a. Müzikal çalışmaları veya performansları değerlendirmek için öğretmen tarafından sağlanan ölçütleri seçme.	a. Müzikal çalışmaları veya performansları değerlendirmek için kişi tarafından geliştirilen uygun ölçütleri uygulama.

Tablo 14. Temel Standart 10.

BAĞLAMA					
Temel Standart 10: Sanat yapmak için bilgi ve kişisel deneyimleri sentezleme ve ilişkilendirme. Kalıcı Anlayış: Müzisyenler ilgilerini, deneyimlerini, fikirlerini ve bilgilerini “yaratma”, “performans gösterme” ve “yanıtlama” ile ilişkilendirir. Temel Soru: Müzisyenler “yaratma”, “performans gösterme” ve “yanıtlama” ile nasıl anlamlı bağlantılar kurar?					
	Okul Öncesi	Ana Sınıfı	1. Sınıf	2. Sınıf	3.Sınıf
	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.
	MU: Cr3.2.PKa Önemli yönlendirmeye revize edilmiş müzikal fikirleri akranlar ile paylaşma.	MU: Cr3.2.Ka Yönlendirmeye kişisel müzikal fikirlerin son halini akranlara gösterme.	MU: Cr2.1.1a Sınırlı yönlendirmeye ifade niyeti sunan müzikal fikirleri seçmek için kişisel nedenleri gösterme ve tartışma.	MU: Cr2.1.2a İfade niyeti sunan müzik kalıplarını ve fikirlerini seçmenin kişisel nedenlerini gösterme ve açıklama.	MU: Cr2.1.3a İfade niyeti sunan basit bir doğaçlama veya kompozisyon için seçilmiş müzikal fikirleri gösterme ve belirli bir amaç ve bağlamla bağlantıyı tanımlama.
	MU: Pr4.1.PKa Önemli yönlendirmeye çeşitli müzikal seçimler için öncelik gösterme ve belirtme.	MU: Pr4.1.Ka Yönlendirmeye çeşitli müzikal seçimlere kişisel ilgi gösterme ve belirtme.	MU: Cr3.2.1a Sınırlı yönlendirmeye akranlara veya gayri resmi izleyicilere kişisel müzik fikirlerinin son halini sunarak belirli bir amaca yönelik ifade niyetini iletme.	MU: Cr3.2.2a Akranlara veya gayri resmi izleyicilere kişisel müzik fikirlerinin son halini sunarak belirli bir amaca yönelik ifade niyetini iletme.	MU: Cr3.2.3a Kişisel oluşturulan müziğin son halini başkalarına sunma ve ifade niyetiyle bağlantıyı tanımlama.
	MU: Pr4.3.PKa Önemli yönlendirmeye müziğin ifade niteliklerini (ses kalitesi, gürlük ve tempo gibi) keşfetme.	MU: Pr4.3.Ka Yönlendirmeye bestecilerin ifade niyetini destekleyen ifade niteliklerinin (ses kalitesi, gürlük ve tempo gibi) farkındalığını gösterme.	MU: Pr4.3.1a Müziğin ifade niteliklerini (gürlük ve tempo gibi) gösterme ve tanımlama.	MU: Pr4.3.2a İfade nitelikleri anlayışını (gürlük ve tempo gibi) ve bestecilerin bunları ifade niyetini iletmek için nasıl kullandıklarını gösterme.	MU: Pr4.1.3a Performans için müzik seçimi kişisel ilgi, bilgi, amaç ve bağlamdan nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.
			MU:Re7.1.1a Sınırlı yönlendirmeye kişisel ilgilerin ve deneyimlerin belirli amaçlar için müzikal seçimi nasıl etkilediğini belirleme ve gösterme.	MU:Re7.1.2a Kişisel ilgilerin ve deneyimlerin belirli amaçlar için müzikal seçimi nasıl etkilediğini açıklama ve gösterme.	MU:Pr4.3.3a Niyetin ifade nitelikleriyle (gürlük ve tempo gibi) nasıl aktarıldığını gösterme ve açıklama.
					MU:Re7.1.3a Seçilen müziğin belirli ilgilere, deneyimlere veya amaçlara nasıl bağlandığını ve bunlardan nasıl etkilendiğini gösterme ve ifade etme.

	4. Sınıf	5. Sınıf	6. Sınıf	7. Sınıf	8. Sınıf
	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.	a. Müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama sürecinde ilgilerin, bilginin ve becerilerin kişisel seçimlerle ve niyetle nasıl ilişkili olduğunu gösterme.
	MU: Cr2.1.4a İfade niyeti taşıyan doğaçlama, düzenleme veya kompozisyon için seçilmiş ve organize edilmiş müzik fikirlerini gösterme ve amaç ve bağlamla bağlantıyı açıklama.	MU: Cr2.1.5a İfade niyeti taşıyan doğaçlama, düzenleme veya kompozisyon için seçilmiş ve geliştirilmiş müzik fikirlerini gösterme ve amaç ve bağlamla bağlantıyı açıklama.	MU: Cr2.1.6a Etkili bir giriş, gelişme ve bitiş gösteren ve ifade niyeti taşıyan AB veya ABA formundaki düzenlemeler ve kompozisyonlar için kişisel müzikal fikirleri seçme, organize etme, oluşturma ve belgelendirme.	MU:Cr2.1.7a Birlik ve çeşitlilik gösteren ve ifade niyeti taşıyan AB, ABA veya tema ve varyasyon formlarındaki düzenlemeler, şarkılar ve besteler için kişisel müzikal fikirleri seçme, organize etme, geliştirme ve belgeleme.	MU:Cr2.1.8a Gerilme ve çözülme, birlik ve çeşitlilik, denge gösteren ve ifade niyeti taşıyan genişletilmiş formlardaki düzenlemeler, şarkılar ve besteler için kişisel müzikal fikirleri seçme, organize etme ve belgeleme.
	MU: Cr3.2.4a Kişisel oluşturulan müziğin son halini başkalarına sunma ve ifade niyetiyle bağlantıyı açıklama.	MU: Cr3.2.5a Kişisel oluşturulan müziğin son halini başkalarına sanatçılığını göstererek sunma ve ifade niyetiyle bağlantıyı açıklama.	MU:Cr3.2.6a Etkili bir giriş, gelişme ve bitiş göstermek ve ifade niyeti göstermek için sanatçılık ve özgünlük kullanarak belgelenmiş kişisel kompozisyonların veya düzenlemelerin son halini sunma.	MU:Cr3.2.7a Birlik ve çeşitliliği göstermek ve ifade niyeti göstermek için sanatçılık ve özgünlük kullanarak belgelenmiş kişisel kompozisyonların, şarkıların veya düzenlemelerin son halini sunma.	MU:Cr3.2.8a Birlik ve çeşitlilik, gerilim ve çözülme içeren ve ifade niyetini iletmek için denge oluşturan besteleme teknikleri uygulamasını göstermek için belgelenmiş kişisel kompozisyonların, şarkıların veya düzenlemelerin son halini sunma.
	MU: Pr4.1.4a Performans için müzik seçimi kişisel ilgi, bilgi, bağlam ve teknik beceriden nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.	MU: Pr4.1.5a Performans için müzik seçimi kişisel ilgi, bilgi ve bağlamın yanı sıra kişisel ve diğerlerinin teknik becerilerinden nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.	MU:Pr4.1.6a Belirli bir amaç ve/veya bağlamda performans gösterilecek müziği seçmek için öğretmen tarafından sağlanan ölçütleri kullanma ve her birinin neden seçildiğini açıklama.	MU:Pr4.1.7a Belirli bir amaç ve/veya bağlamla program için zıt tarzlardaki müziği seçmek için işbirliğine dayalı olarak geliştirilen ölçütleri kullanma ve tartışma sonrasında ifade niteliklerini, teknik zorlukları ve tercih nedenlerini belirleme.	MU:Pr4.1.8a Belirli bir amaç ve/veya bağlamla program için zıt tarzlardaki müziği seçmek için kişisel olarak geliştirilen ölçütleri kullanma ve tartışma sonrasında ifade niteliklerini, teknik zorlukları ve tercih nedenlerini belirleme.
	MU:Pr4.3.4a Niyetin yorumsal kararlarla ve ifade nitelikleriyle (gürlük, tempo ve ses rengi gibi) nasıl aktarıldığını gösterme ve açıklama.	MU:Pr4.3.5a Niyetin yorumsal kararlarla ve ifade nitelikleriyle (gürlük, tempo, ses rengi ve artikülasyon/stil gibi) nasıl aktarıldığını gösterme ve açıklama.	MU:Pr4.3.6a Müzik öğelerinin ve ifade niteliklerinin (gürlük, tempo, ses rengi, artikülasyon/stil ve cümle gibi) yorumlanmasının niyeti nasıl aktardığını göstererek seçili bir müzik eserinde performans gösterme.	MU:Pr4.3.7a Müzik öğelerinin ve ifade niteliklerinin (gürlük, tempo, ses rengi, artikülasyon/stil ve cümle gibi) yorumlanmasının niyeti nasıl aktardığını göstererek zıt müzik eserlerinde performans gösterme.	MU:Pr4.3.8a Müziğin öğelerinin ve ifade niteliklerinin (gürlük, tempo, ses rengi, artikülasyon/stil ve cümle gibi) yorumlanmasıyla müziğin amacının nasıl aktarıldığını açıklamanın yanı sıra göstererek zıt müzik eserlerinde performans gösterme.

MU:Re7.1.4a Seçilen müziğin belirli ilgilere, deneyimlere, amaçlara veya bağlamlara nasıl bağlandığını ve bunlardan nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.	MU:Re7.1.5a Seçilen müziğin belirli ilgilere, deneyimlere, amaçlara veya bağlamlara nasıl bağlandığını ve bunlardan nasıl etkilendiğini kanıtlayarak gösterme ve açıklama.	MU:Re7.1.6a Dinlemek ve belirli bir amaç için belirli ilgilere veya deneyimlere olan bağlantılarını açıklamak için müzik seçme ya da tercih etme.	MU:Re7.1.7a Dinlemek ve belirli bir amaç için belirli ilgilere veya deneyimlere olan bağlantılarını karşılaştırmak için zıt müzik tarzlarını seçme ya da tercih etme.	MU:Re7.1.8a Müzik programlarını (CD mix veya canlı performanslar gibi) seçme ve belirli bir amaç için ilgi veya deneyime olan bağlantılarını gösterme.
--	---	--	--	---

Tablo 15. Temel Standart 11.

BAĞLAMA					
Temel Standart 11: Anlayışı derinleştirmek için sanatsal fikirleri ve çalışmalarını toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamla ilişkilendirme. Kalıcı Anlayış: Çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam için bağlantıların anlaşılması, müzisyenlerin yaratma, performans gösterme ve yanıtlama süreçlerini geliştirir. Temel Soru: Diğer sanatlar, diğer disiplinler, bağlamlar ve günlük yaşam müzik yaratma, performans gösterme ve yanıtlama süreçlerini nasıl etkiler?					
Okul Öncesi	Ana Sınıfı	1. Sınıf	2. Sınıf	3.Sınıf	
a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	
MU:Pr4.2.PKa Önemli bir yönlendirmeye müzikal zıtlıkların farkındalığını keşfetme ve gösterme.	MU:Pr4.2.Ka Yönlendirmeye performans için seçilen çeşitli müziklerde müzikal zıtlıkların (yüksek/düşük, yüksek sesli/yumuşak, aynı/farklı gibi) farkındalığını keşfetme ve gösterme.	MU:Cr1.1.1a Sınırlı yönlendirmeye belirli bir amaç için müzikal fikirler (müzikal bir soruya cevap vermek gibi) yaratma.	MU:Cr1.1.2a Belirli bir amaç için ritmik ve melodik kalıpları ve müzikal fikirleri doğaçlama.	MU:Cr1.1.3a Ritmik ve melodik fikirleri doğaçlama ve belirli amaç ve bağlamla (kişisel ve sosyal gibi) bağlantıyı tanımlama.	
MU:Re7.2.PKa Önemli yönlendirmeye müzikteki müzikal zıtlıkları keşfetme.	MU:Re7.2.Ka Yönlendirmeye belirli bir müzik kavramının (vuruş veya melodik talimat gibi) müzikte nasıl kullanıldığını gösterme.	MU:Pr4.2.1a Sınırlı yönlendirmeye performans için seçilen farklı kültürlerdeki müzikte müzik kavramlarının (vuruş ve ezgi gibi) bilgisini gösterme.	MU:Pr4.2.2a Performans için seçilen farklı kültürlerdeki müzikte müzik kavramlarının (tonalite ve ölçü gibi) bilgisini gösterme.	MU:Pr4.2.3c. Bağlamın (kişisel ve sosyal gibi) performansı nasıl etkilendiğini açıklama.	
MU:Re9.1.PKa Önemli yönlendirmeye müzikteki kişisel tercihler ve ifade tercihleri hakkında konuşma.	MU:Re9.1.Ka Yönlendirmeye müziğin değerlendirilmesinde kişisel tercihleri ve ifade tercihlerini uygulama.	MU:Pr6.1.1a Sınırlı yönlendirmeye ifadelili bir şekilde belirli bir amaç için müzik performansı gösterme.	MU:Pr6.1.2a İfade ve teknik doğrulukla belirli bir amaç için müzik performansı gösterme.	MU:Pr6.1.3b Bağlama ve mekana uygun performans edebi ve görgü kuralları gösterme.	

			MU:Re7.2.1a Sınırlı yönlendirmeye belirli müzik kavramının (vuruş veya ses perdesi gibi) çeşitli müzik stillerinde amaç için nasıl kullanıldığını gösterme ve belirleme.	MU:Re7.2.2a Müzikte belirli bir amacı desteklemek için belirli müzik kavramlarının nasıl kullanıldığını tanımlama.	MU:Re7.2.3a Müziği yanıtlamanın, yapı, müzik öğelerinin kullanımı ve bağlam (kişisel ve sosyal gibi) tarafından nasıl etkilenebileceğini gösterme ve açıklama.
			MU:Re9.1.1a Sınırlı yönlendirmeye belirli amaçlar için müziğin değerlendirilmesinde kişisel tercihleri ve ifade tercihlerini uygulama.	MU:Re9.1.2a Belirli amaçlar için müziğin değerlendirilmesinde kişisel tercihleri ve ifade tercihlerini uygulama.	MU:Re9.1.3a Müzikal çalışmaları ve performansları belirli ölçütleri uygulayarak değerlendirme ve bağlama uygunluğunu ifade etme.
	4. Sınıf	5. Sınıf	6. Sınıf	7. Sınıf	8. Sınıf
	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.	a. Müzik ve diğer sanatlar, diğer disiplinler, çeşitli bağlamlar ve günlük yaşam arasındaki ilişkiyi gösterme.
	MU:Cr1.1.4a Ritmik, melodik ve armonik fikirleri doğaçlama ve belirli amaç ve bağlamla (sosyal ve kültürel gibi) bağlantıyı açıklama.	MU:Cr1.1.5a Ritmik, melodik ve armonik fikirleri doğaçlama ve belirli amaç ve bağlamla (sosyal, kültürel ve tarihsel gibi) bağlantıyı açıklama.	MU:Cr1.1.6a İfade niyeti taşıyan AB ve ABA formlarında basit ritmik, melodik ve armonik cümleler üretme.	MU:Cr1.1.7a İfade niyeti taşıyan AB, ABA ya da tema ve varyasyon formları dâhilinde armonik eşlikler üzerinde ritmik, melodik ve armonik cümleler ve varyasyonlar üretme.	MU:Cr1.1.8a İfade niyeti taşıyan genişletilmiş formlarda (girişler, geçişler ve kodalar dâhil) ritmik, melodik ve armonik cümleler ve armonik eşlikler üretme.
	MU:Pr4.2.4c Bağlamın (sosyal ve kültürel gibi) performansı nasıl etkilediğini açıklama.	MU:Pr4.2.5c Bağlamın (sosyal, kültürel ve tarihsel gibi) performansı nasıl etkilediğini açıklama.	MU:Pr4.2.6c Kültürel ve tarihsel bağlamın performansları nasıl etkilediğini belirleme.	MU:Pr4.2.7c Kültürel ve tarihsel bağlamın performansları nasıl etkilediğini ve farklı müzik yorumlarına yol açtığını belirleme.	MU:Pr4.2.8c Kültürel ve tarihsel bağlamın performansları nasıl etkilediğini ve farklı müzikal etkilere yol açtığını belirleme.
	MU:Pr6.1.4b Bağlama, mekana ve müzik tarzına uygun performans edebi ve görgü kuralları gösterme.	MU:Pr6.1.5b Bağlama, mekana, müzik tarzına ve stiline uygun performans edebi ve görgü kuralları gösterme.	MU:Pr6.1.6b Mekan ve amaca uygun performans edebi (sahne duruşu, kıyafet ve davranış gibi) ve görgü kuralları gösterme.	MU:Pr6.1.7b Mekan, amaç ve bağlama uygun performans edebi (sahne duruşu, kıyafet ve davranış gibi) ve görgü kuralları gösterme.	MU:Pr6.1.8b Mekan, amaç, bağlam ve stile uygun performans edebi (sahne duruşu, kıyafet ve davranış gibi) ve görgü kuralları gösterme.
	MU:Re7.2.4a Müziği yanıtlamanın, yapı, müzik öğelerinin kullanımı ve bağlam (sosyal ve kültürel gibi) tarafından nasıl etkilendiğini gösterme ve açıklama.	MU:Re7.2.5a Müziği yanıtlamanın, yapı, müzik öğelerinin kullanımı ve bağlam (sosyal, kültürel ve tarihsel gibi) tarafından nasıl etkilendiğini kanıtlarla gösterme ve açıklama.	MU:Re7.2.6b Çeşitli tarzlardan, kültürlerden ve tarihsel dönemlerden müziğin bağlamını tanıma.	MU:Re7.2.7b Çeşitli tarzlardan, kültürlerden ve tarihsel dönemlerden müziğin bağlamını tanıma ve karşılaştırma.	MU:Re7.2.8b Çeşitli tarzlardan, kültürlerden ve tarihsel dönemlerden müzik programlarının bağlamını tanıma ve karşılaştırma.

MU:Re9.1.4a Müzikal çalışmaları ve performansları belirli ölçütleri uygulayarak değerlendirme ve bağlama uygunluğunu açıklama.	MU:Re9.1.5a Müzikal çalışmaları ve performansları belirli ölçütleri uygulayarak değerlendirme ve müzik öğelerinden kanıtlar göstererek bağlama uygunluğunu açıklama.	MU:Re9.1.6a Müzikal çalışmaları veya performansları değerlendirmek için öğretmen tarafından sağlanan ölçütleri uygulama.	MU:Re9.1.7a Müzikal çalışmaları veya performansları değerlendirmek için öğretmen tarafından sağlanan ölçütleri seçme.	MU:Re9.1.8a Müzikal çalışmaları veya performansları değerlendirmek için kişi tarafından geliştirilen uygun ölçütleri uygulama.
---	---	---	--	---

## 5. Sonuç ve Öneriler

Temel Sanat Standartları Ulusal Koalisyonu (NCCAS) tarafından 2014 yılında sunulan Ulusal Temel Müzik Standartlarının incelenmesi amacıyla yapılan araştırmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Ulusal Temel Sanat Standartları tasarımı içerisindeki, felsefi temeller ve yaşam boyu hedeflerle birlikte sanatsal süreçlere, temel standartlara ve model değerlendirmelere ilişkin bilgilere,
- Ulusal Temel Müzik Standartlarının “yaratma”, “performans gösterme”, “yanıtlama” ve “bağlama” sanatsal süreçleri altında organize edildiğine,
- 183 müzik performans standardının 11 temel standart altında gruplandırıldığına ve “yaratma”, “performans gösterme” ve “yanıtlama” sanatsal süreçlerinin süreç bileşenlerine göre organize edildiğine.

Araştırmadan elde edilen sonuçların aşağıdaki süreçlere kaynak oluşturması ve aşağıdaki süreçlerde dikkate alınması önerilmektedir:

- İlkokul ve ortaokul müzik dersi öğretim programının hazırlanması,
- Müzik öğretmeni yetiştirme politikalarının geliştirilmesi ve hizmet öncesi müzik öğretmeni yetiştirme programlarının hazırlanması,
- Müzik öğretmenlerinin seçimi için gerekli olan ölçütlerin tanımlanması,
- Müzik öğretmenlerinin mesleki gelişim planlaması.

**Kaynakça**

Bowen, G. A. (2009). "Document Analysis as a Qualitative Research Method", *Qualitative Research Journal*, Vol 9, No 2, p.27-40.

**İnternet Kaynakları**

Common Core State Standards Initiative, (2019). "Gelişme Süreci", <http://www.corestandards.org/about-the-standards/development-process/>, Erişim tarihi: 21.12.2019.

Consortium of National Arts Education Associations, (1994). "National Standards for Arts Education: What Every Young American Should Know and Be Able To Do in the Arts", <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED365622.pdf>, Erişim tarihi: 24.12.2019.

Glossary For National Core Arts: Music Standard, (2012). "Müzik Sözlüğü", <https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/files/NCCAS%20GLOSSARY%20for%20Music%20Standards%20-%20new%20copyright%20info.pdf>, Erişim tarihi: 05.01.2020.

Hamilton, L. S., Stecher, B. M. and Yuan, K. (2008). "Standards-Based Reform in The United States: History, Research, and Future Directions", <https://www.rand.org/pubs/reprints/RP1384.html> Erişim tarihi: 05.12.2019.

National Center For Education Statistics, (2012). "Arts Education in Public Elementary and Secondary Schools: 1999-2000 and 2009-10", <https://nces.ed.gov/pubsearch/pubsinfo.asp?pubid=2012014rev>, Erişim tarihi: 28.12.2019.

National Coalition for Core Arts Standards, (2012). "NCCAS Conceptual Framework", <https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/files/Conceptual%20Framework%2007-21-16.pdf>, Erişim tarihi: 19.11.2019.

National Coalition for Core Arts Standards, (2014). "The National Core Music Standards", <https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/files/Music%20at%20a%20Glance%20rev%2012-1-16.pdf>, Erişim tarihi: 15.11.2019.

National Coalition for Core Arts Standards, (2019a). "History", <https://sites.google.com/nccas.org/nccas-wikispace/about/history>, Erişim tarihi: 21.12.2019.

National Coalition for Core Arts Standards, (2019b). "The Status of Arts Standards Revision in the United States Since 2014", [https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/vfiles/NCAS-StateReport\\_2019\\_digital-FINAL.pdf](https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/vfiles/NCAS-StateReport_2019_digital-FINAL.pdf), Erişim tarihi: 27.12.2019.

U.S. Department of Education, Office of Elementary and Secondary Education, (2012). "A State's Guide to the U.S. Department of Education's Assessment Peer Review Process", <https://www2.ed.gov/admins/lead/account/saa/assessmentpeerreview.pdf>, Erişim tarihi: 22.12.2019.

U.S. Department of Education, (2019). Education in the United States”,  
<https://www2.ed.gov/about/offices/list/ous/international/usnei/us/edlite-index.html>,  
Erişim tarihi: 17.11.2019.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Ulusal Temel Sanat Standartları Tasarım Yapısı. National Coalition for Core Arts Standards, (2019b). “The Status of Arts Standards Revision in the United States Since 2014”,  
[https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/vfiles/NCAS-StateReport\\_2019\\_digital-FINAL.pdf](https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/vfiles/NCAS-StateReport_2019_digital-FINAL.pdf), Erişim tarihi: 27.12.2019.

Görsel 2. Ulusal Temel Müzik Standartları Numaralandırması. National Coalition for Core Arts Standards, (2019b). “The Status of Arts Standards Revision in the United States Since 2014”,  
[https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/vfiles/NCAS-StateReport\\_2019\\_digital-FINAL.pdf](https://www.nationalartsstandards.org/sites/default/vfiles/NCAS-StateReport_2019_digital-FINAL.pdf), Erişim tarihi: 27.12.2019.



## ANADOLU SELÇUKLU SANATINDA AB-I HAYAT SEMBOLİZMİ

### THE LIFE OF WATER SYMBOLISM IN ANATOLIAN SELJUK ART

**Başak Çoraklı\***

#### **Öz**

En eski çağlardan başlayarak ölümlülüğünü bilen ve ölüm acısını tadan insanlığın en büyük arzusu ebedi hayata kavuşmak olmuştur. Bu nedenle çeşitli kültür ve inanç sistemlerinde, mitler ve efsanelerde ölümsüzlük ya da gençlik veren ab-ı hayat temalı anlatılar oluşmuştur. İçeni ebedi hayata kavuşturduğuna inanılan bu efsanevi su, hayat suyu, bengisu, gençlik çeşmesi, hayat kaynağı gibi çeşitli isimlerle anılmıştır. Hayat suyunun mitler, efsaneler, edebi eserler ve hadis kaynaklarındaki anlatılarına kısaca değinileceği bu makalenin ana noktasını, Anadolu Selçuklu sanatında karşımıza çıkan ab-ı hayat sembolizmi içeren temaların kompozisyon ve ikonografik açıdan incelenmesi oluşturmaktadır. Ab-ı hayat içeren kadeh, vazö veya kantharos tipi kapların yer aldığı farklı ikonografi ve kompozisyonlarda rastlanan az sayıdaki çini örnekleri dönemin taş eserlerindeki örnekleri ile birlikte ele alınarak temanın kültürel etkileşimleri ve ikonografik seyri açısından değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Ab-ı Hayat, Anadolu Selçuklu, Çini.

#### **Abstract**

Having been aware of its mortality and experienced the pain of death since the oldest times, the greatest desire of mankind has been to achieve eternal life. For this reason, in various cultures and belief systems, myths and legends, the narratives of the life of water- themed, which gives immortality or youthfulness, have been formed. This legendary water, which is believed to bring those who drink it to the eternal life, is known by various names such as the life of water, the elixir of life, the fountain of youth, and the source of life. The main point of this article through which we will mention briefly on narratives of the life of water in myths, legends, literary works and hadith sources, is the composition and iconographic examination of the themes that contain the life of water symbolism in Anatolian Seljuk art. The small number of tile example in various iconography and compositions with goblet, vase or kantharos type vessels containing the life of water will be handled together with examples from the stone works of the period and evaluated in terms of the cultural interactions and iconographic course of the theme.

**Keywords:** The Life of Water, Anatolian Seljuk, Tile.

---

*Derleme Makale // Başvuru tarihi: 28.01.2020 - Kabul tarihi: 22.05.2020.*

\*Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı, basak.corakli@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6851-3716>.

## 1. Giriş

İnsanlık var olduğundan beri ortak rüyası ebedi hayata kavuşmak olmuş ve bu arayışla pek çok kültür ve inanç sisteminde, mit ve efsanelerde ölümsüzlük veya gençlik veren hayat suyu motifli anlatılar oluşmuştur. İçeni ebedi hayata kavuşturduğuna inanılan hayat suyu İslam ve Osmanlı kaynaklarında âb- ı hayât, âb- ı beka, sonsuzluk veren anlamında âb- ı câvidân, canlılık suyu anlamında âb- ı zindegânî, Hızır suyu anlamında âb- ı Hızır, İskender suyu anlamında âb- ı İskender gibi çeşitli deyimlerle karşımıza çıkmaktadır (Devellioğlu, 2006:1).

Tüm varoluşun kaynağı olan su ilk özü simgeler. Her şeyin özü, yaşamın ve büyümenin kaynağı olan su hayat veren olarak kutsal sayılır (Bilgin,1997:117). Yeniden doğuşu, yenilenmeyi ve uzun ömrü sembolize eder. Hayatın yaratıcı gücü ve şifası olan suyun ilk örneği hayat suyudur. Hayat suyu şifa verir, iyileştirir, gençleştirir ve yaşamı ölümsüz kılar. Bu nedenle ölümsüzlük veren hayat suyu dünya mitlerinde yaygın olarak rastlanan önemli bir anlatı olmuştur (Eliade, 2009:200,201).

## 2. Ab-ı Hayat Temalı Mit, Destan ve Anlatılar

Ab-ı hayat teması antikçağ ozanı Homeros'un başyapıtı İlyada Destanı'nda, annesi Thetis tarafından ayak topuğundan tutularak Styks ırmağına batırılan Akhilleus'un ölümsüzlüğe kavuşması şeklinde karşımıza çıkar. Ancak Akhilleus'u ölümsüz kılan bu ırmakta suya değmeyen tek yeri ayak topuğudur ve buradan vurularak öldürülecektir. Yunan mitolojisinde ab-ı hayat motifi ebedi hayat veren pınardan su içince ölümsüz olan Glaukos anlatısında da yer almaktadır (Hançerlioğlu, 2004:26,171).

Roma mitolojisinde Jüpiter bir su perisi olan sevgilisi Juventa'yı suyunda yıkananları gençleştiren bir çeşmeye dönüştürmüş ve Juventa bir gençlik tanrıçası olarak anılmıştır. Bu mitteden dolayı Fransa'da ab-ı hayat çeşmesine Fontaine de Jouvance denilmektedir (Hançerlioğlu, 2004:8). Hint mitolojisinde Veda dönemi kutsal sıvı tanrısının adı Soma'dır ve dini ritüellerde kullanılan bitkilerden yapılmış bir içki için de aynı isim kullanılmıştır. İran'da Mazdek dini ritüellerinde de kullanılan ve Haoma olarak bilinen bu kutsal bitkinin suyunun ölümsüzlük verdiğine inanılmıştır (Hançerlioğlu, 2004:39,467; And, 1998:38). Öte yandan büyük Hint

destanı Mahabharata'nın kahramanı Yudhisthira kutsal Ganj nehrinde yıkandıktan sonra ölümsüzlüğe kavuşmuştur (Mackenzie, 1996:109).

Kahramanının ebedi hayata kavuşmak ve onu bulmak için zorlu mücadeleler verdiği efsanelerin başında Gılgamış Destanı ve İskender Efsanesi gelmektedir. Mezopotamya kültürünün M.Ö. 3000'de yarattığı edebi eser Gılgamış Destanı'nda, can dostu Enkidu'yu kaybederek ölüm acısını tadan efsanevi Sümer kralı Gılgamış'ın ölümsüzlüğü arama yolculuğu anlatılır. Tufandan kurtulan atası Utnapiştim'den denizin dibinde yetişen büyülü otu yerse ölümsüzlüğe kavuşacağını öğrenen Gılgamış, türlü mücadelelerden geçtikten sonra ölümsüzlük vaat eden otu bulur. Ne var ki ölümsüzlüğe bu kadar yaklaşmışken otu yılanla kaptırarak ölümsüzlük umudunu kaybedecektir (Bottéro, 2006:207-209; Çoraklı, 2013:17).

Makedonya kralı Büyük İskender efsanesi ise M.S. 300 dolaylarında tamamlanan Grekçe bir efsane olup, Süryanice versiyonunda İskender'e Arapçada Zü'l-Karneyn olarak bilinen "iki boynuzlu" lakabı eklenmiştir. Bu efsaneye göre âlimlerden ebedi hayat veren bir çeşmenin varlığını öğrenerek ordusuyla yola çıkan İskender, zorlu bir yolculuğun ardından ordusundan ayrı düşerek aşçısıyla yalnız kalır. Aşçısı yemek için hazırladığı tuzlu balığı yıkamak için gittiği çeşmede, balık suya değince canlanarak içine atlayıp kaybolur. Bu suyun aradıkları ab-ı hayat olduğunu anlayan aşçı sudan içer ve olup biteni İskender'e anlatır. Tüm aramalarına rağmen çeşmeyi bulamayan İskender büyük bir öfkeye kapılarak aşçısını öldürmeye çalışsa da başaramaz; zira aşçı ölümsüz hayata kavuşmuştur. Her iki destanda da ebedi hayatı arayan kahramanın zorlu mücadelesi, bulmaya çok yaklaşmışken kaybetmesi ve ölümsüzlük kavramının su ile olan bağlantısı bakımından benzer öğeler içermekte olup, Gılgamış Destanı'nın İskender efsanesine öncüllük ve kaynaklık ettiği düşünülmektedir (Ocak, 2012:55).

Büyük İskender etrafında oluşan bu efsaneye Ortaçağ İslam kaynaklarında İskender-i Zü'l-Karneyn adıyla yaygın olarak rastlanmaktadır. Nuh peygamberin soyundan gelen İskender-i Zü'l-Karneyn ebedi hayat veren bir hayat çeşmesi olduğunu öğrenince, Hızır olarak bilinen Elyesa ve askerleriyle beraber yola çıkar. Ancak karanlıklar diyarında bulunan hayat çeşmesini ararken öncülü anlatılarda olduğu gibi zorlu mücadelelerden geçecek fakat sadece Hızır hayat çeşmesini bulup suyundan içerek ebedi hayata kavuşacaktır. Zü'l-Karneyn ise çeşmeyi ne kadar arasa da bulamayıp kaderine rıza gösterecektir (Ocak, 2012:54, 56).

İslam hadis kaynaklarında ab-ı hayat kavramının ilk rastlandığı yer Buhârî'dir. Hz. Musa ve arkadaşının yanlarına azık olarak aldıkları kurutulmuş tuzlu balığın canlanması anlatısı Buhârî dışındaki hadis kaynaklarında ve Kur'an'da yer almaz. Kur'an'da El- Kehf (Mağara) Suresinin 18/ 60- 82 ayetlerinde "Kullarımızdan bir kul" olarak bahsi geçen kişi hadis kitaplarında Hızır olarak ele alınmıştır. Buhari'de "Hızır'la buluşacakları o kayanın dibinde bir kaynak (ayn) vardır ki, buna "hayat kaynağı" (aynu'l-hayat) deniyordu; hiçbir şey yoktu ki, suyundan isabet etsin de dirilmesin. Balığa da bu sudan isabet etmişti" şeklinde rivayet edilmiştir (Ocak, 2012:48; Buhârî,115). Kur'an'da balığın canlanması ile ilgili detaylı bir anlatım olmadığı için Buhârî'nin rivayeti önem kazanmış ve hayat kaynağı kavramı Hızır'dan bahseden tüm kaynaklarda yer almıştır.



**Görsel 1.** Ab-ı Hayat Başında Hızır ve Tahtında Büyük İskender, 1321, Minyatür, Zübdetü't Tevârih, TSM Hazine.



**Görsel 2.** Hz. Hızır ve Hz. İlyas'ın Ab-ı Hayat Pınarında Ölü Balığı Diriltmeleri, 1703, Minyatür, Falname, TSM Hazine.

Öte yandan İslam edebiyatında ab-ı hayat motifi Makedonya kralı Büyük İskender'in yaşam öyküsünün yazıldığı İskendernâmelerde Hızır ve İskender anlatısında karşımıza çıkar. Osmanlı edebiyatında Ahmedî ve Figanî gibi şairler İskendernâme yazmış olup, 14. yüzyıl şairi Ahmedî'nin İskendernâme'si önde gelmektedir. Bir bilgeden karanlıklar diyarı Doğu'da adı hayat pınarı olan bir çeşmenin suyunu içen kişinin ölümsüzlüğe ereceğini öğrenen İskender'in Hızır'ı kendine yoldaş edip hayat çeşmesini arama hikâyesi bu eserde önemli bir yer tutmaktadır (Ahmedî, 2018:626-639). İslam edebiyatında çok ilgi gören Ab-ı hayat temasının minyatür

sanatında Hızır- İlyas ya da Hızır - Büyük İskender anlatılarından yola çıkılarak tasvir edildiği çeşitli örnekleri bulunmaktadır (Görsel 1-2).

### 3. Anadolu Selçuklu Sanatında Ab-ı Hayat Sembolizmi

Çeşitli kültür ve inanç sistemlerinde yaygın olarak rastlanan ve İslam kaynaklarında önemli bir yer tutan ab-ı hayat sembolizmi, Anadolu Selçuklu sanatında kantharos ve tavus kuşu çifti, elinde kadeh tutan hükümdar ve vazodan yükselen hayat ağacı gibi üç farklı ikonografik tasvirde karşımıza çıkmaktadır. Ebedi hayat suyu içeren çeşitli formlardaki kapların yer aldığı bu ikonografik tasvirler az sayıdaki çini örneklerine karşın, taş kabartmada daha sıklıkla görülmüş olup, seramik, sikke, vb. diğer sanat dallarında da örneklerine rastlanmaktadır.

#### 3.1. Ab-ı Hayat İçeren Kantharos ve Tavus Kuşu Çifti

Ab-ı hayat içeren kantharos ve tavus kuşu çifti ikonografisi Roma ve Bizans sanatında sıklıkla tekrar eden bir temadır. Roma'nın gösterişli bahçelerinin en güzel kuşu olarak tasvir edilen tavus kuşu, mezar anıtlarının duvar fresklerini soyluluk simgesi olarak süslemiştir. Antik çağ geleneğini sürdüren Hıristiyan sanatı ikonografisinde ise tavus kuşu tasviri kantharos tipi bir kaptan ebedi hayat suyu içen tavus kuşu çiftine dönüşmüştür (Görsel 3-4).



**Görsel 3.** Lahit, Bizans, 5. yy.  
San Vitale Bazilikası, Ravenna.



**Görsel 4.** Kolon Başı, Bizans, 5. yy.  
San Vitale Bazilikası, Ravenna.

Böylece Roma bahçeleri de cennet bahçelerine dönüşerek, cennet bahçesinde ruhun ölümsüzlüğünü sembolize eden tavus kuşu ikonografisi oluşmuştur (Parman, 1993:387-389). Bizans sanatının Roma sanatından devraldığı ab-ı hayat içeren bir kabın ya da hayat ağacının iki yanında yer alan tavus kuşu çifti ikonografisi 4. yüzyıldan 15. yüzyıla dek sıklıkla tekrar ederek

güzellik, asalet, ölümsüzlük, yeniden doğuş ve günahlardan arınmayı sembolize etmiştir (Özbek, 1999:541), (Görsel 5-6).

Antikçağda etinin çürümediğine ilişkin yaygın inanç nedeniyle ölümsüzlük sembolü sayılan (Parman, 1993:387), Hıristiyan geleneğinden beri cennet sembolü olarak bulunduğu yeri cennete çevireceğine inanılan tavus kuşu İran sanatında çok sevilen bir figür olmuş; hükümdar tahtında kullanılan tüyleri iktidarı ve kudreti simgelemiştir (Süslü, 1989:195). Anadolu Selçuklu sanatında ise tavus kuşu ve ebedi hayat suyu içeren kap ikonografisi Bizans ve İran kültüründen aldığı etkilerle sürdürülerek ebedi hayat ve ölümsüzlük sembolü sayılmış (Arık, 2000:94); maden sanatı, taş kabartma, sikke, ahşap, çini vb. sanat dallarında çeşitli örneklerine rastlanmıştır.



**Görsel 5.**Taş Kabartma, 11-12. yy.  
Sofya Arkeoloji Müzesi.



**Görsel 6.**Korkuluk Levhası, Orta Bizans,11-13. yy.  
İzmir Müzesi, env. no: 758.

Anadolu Selçuklu çini sanatında tavus kuşu figürünün tek başına kullanıldığı tasvirlerin yaygınlığına karşılık ab-ı hayat içeren kantharos ve tavus kuşu ikonografisi örnekleri daha sınırlıdır. Kubad Abad Sarayı buluntularından sır altı tekniğindeki bir çinide, kantharos benzeri kulpsuz ve ayaklı bir kaptan ebedi hayat suyu içmek üzere eğilmiş tavus kuşu çifti eşsiz bir örnek olarak yer almaktadır. Bu çinide tavus kuşunun cennet sembolizmi ile kantharosun temsil ettiği ab-ı hayat sembolizminin birlikte kullanımı ebedi hayata vurgu yapmakta ve Bizans taş kabartma örneklerindeki ikonografiyi tekrar etmektedir (Arık, 2000:100), (Görsel 7-8).



**Görsel 7.** Mermer Levha, Bizans, 11-13. yy.  
Bandırma Arkeoloji Müzesi, env. no: 922/2003.



**Görsel 8.** Sır Altı Tekniği Çini, 13. yy.  
Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi.

Turkuvaz sır altına siyah dekorlu bir çinide boyunları birbirine dolanmış tavus kuşu çiftinin ayakları arasında, sır altı tekniğinde bir diğer çinide ise aralarındaki dala karşılıklı tünemiş tavus kuşlarının boyunları arasında benzer stilizasyon özelliklerine sahip yarım ay şeklinde gövdesi ile ayaklı ve kulplu bir form göze çarpmaktadır (Görsel 9-10). Her iki çinide de ilk bakışta dikkati çekmeyen bu formların ab-ı hayat içeren kantharos kapları olduğu ve aynı ikonografinin farklı kompozisyonları olduğu anlaşılmaktadır (Çoraklı, 2012:7).



**Görsel 9.** Şeffaf Turkuvaz Sırlı Çini, 13. yy.  
Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi.



**Görsel 10.** Sır Altı Tekniği Çini, 13. yy.  
Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi.

Bizans taş eserlerinde sıklıkla rastlanan bu ikonografide tavus kuşu çifti genellikle üçgen kaideli, uzun ayaklı, kulplu bir kantharos ve içinden çıkan hayat ağacı olması muhtemel bir kozalak motifi ile tasvir edilmiştir. Çağdaşı Anadolu Selçuklu çinilerinde de aynı ikonografi benzer kompozisyonlarla sürdürülmüştür. Ancak Bizans örneklerinde ab-ı hayat içeren kantharos tipi kap formları daha realist bir anlayışla tasvir edilirken, Anadolu Selçuklu

çinilerinde yarım ay şeklindeki çanak kısmı ve dip kısmına doğru genişleyen ayağı ile kap formları oldukça stilize ve sade bir anlayışla resmedilmiştir. İncelenen örnekler arasında sadece Bandırma Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Bizans mermer levhasındaki ab-ı hayat içeren kap formu, Kubad Abad çinilerindeki stilize kap formları ile stilizasyon açısından benzerlik göstermektedir (Görsel 7).

### 3.2. Hükümdar Elinde Ab-ı Hayat İçeren Kadeh

Hükümdar tasviri genellikle kompozisyonun merkezinde tahtında ya da yerde bağdaş kurarak oturan ve bir elinde kadeh, mendil vb. sembolik bir nesne tutan hükümdar esasına dayanır. Saray hayatını yansıtan bu oturuş şekli yabancı literatürde "Türk taht oturuşu" olarak da adlandırılmıştır (Yetkin, 1986:166), (Görsel 11-12). Emevi dönemi sanatında Sasani, Roma ve Bizans etkisi görülen hükümdar ikonografisinde, Abbasi dönemi ile birlikte İran ve Orta Asya etkisi hakim olmuştur (Kaya, 2005:157).



**Görsel 11.** Stuko Rölyef, Tuğrul II, Rey, 12. yüzyıl sonu, Museum of Art, Pennsylvania.



**Görsel 12.** Seramik Küp Parçası, Büyük Selçuklu, Türk ve İslam Eserleri Müzesi.

Orta Asya kültüründe Şamanist, Budist ve Maniheizt Türk topluluklarının inanç sistemlerinde bağdaş kurarak oturma ibadet şekliyle yakından ilişkili olup kutsal sayılır. Uygur ve Göktürk hükümdarlarının kutlama ve kabul törenlerinde bağdaş kurarak oturduğu ve bu oturuş geleneğinin Türkmenler aracılığıyla Anadolu'ya geldiği bilinmektedir (Şentürk, 2009:49). Bu tasvirin bilinen en erken örneği, bağdaş kurmuş ve bir elinde kadeh tutan Bilge Kağan ile maiyetinin yer aldığı Göktürk dönemine ait ve 8. yüzyıla tarihli bir kabartmada görülür (Süslü, 1989:175). Bağdaş kurma hükümdara özgü bir oturuş şekli olarak Anadolu Selçuklu sanatının



sonuna dek maden sanatı, sikke, taş kabartma, çini, seramik, minyatür vb. pek çok sanat dalında sematik bir kalıp olarak tekrarlanan bir ikonografidir (Görsel 13-14).



**Görsel 13.** Taş Kabartma, 13. yy.  
Konya İnce Minareli Medrese Müzesi.



**Görsel 14.** Altın Sikke, Tuğrul Bey,  
11. yy., Büyük Selçuklu.

İslam seramiklerinde bağdaş kurarak oturan hükümdar tasviri ilk kez 9. yüzyıl Abbasi lüster seramiklerinden itibaren görülmeye başlar (Görsel 15). Daha sonra minai tekniği seramiklerde (Görsel 16), özellikle de 12- 13. yüzyılda İran'da üretilmiş elinde ebedi hayat sembolü kadeh tutan hükümdar-taht sahneli bir grup seramikte rastlanır (Görsel 17-18). Bu seramiklerdeki ab-ı hayat içeren geniş ağızlı kadeh tasvirlerinin 13. yüzyılda Halep'te üretilen cam kadehlerin formu ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir (Öney, 2004:62,64).



**Görsel 15:** Lüster Tekniği Tabak,10. yy. Samarra,  
Metropolitan Museum of Art, New York,  
env. no: 1977.126.



**Görsel 16:** Minai Tekniği Tabak,13. yy. Suriye,  
Freer Gallery of Art, Washington,  
env. no: F1925.7.

Bağdaş kurarak oturan hükümdar tasvirleri Anadolu Selçuklu döneminde Kubad Abad Sarayı çinilerinde de en sık rastlanan figürlü tasvir grubu olup, ikonografik olarak Göktürk geleneğinin devamı niteliğindedir (Arık, 2000:132).



**Görsel 17.** Minai Tekniği Tabak, 12.-13. yy. İran, Metropolitan Museum of Art, New York, env. no:17.120.42.



**Görsel 18.** Minai Tekniği Tabak, 12.-13. yy. İran, Metropolitan Museum of Art, New York, env. no:17.120.41.

Sır altı ve lüster tekniğindeki çinilerde karşımıza çıkan bağdaş kurmuş hükümdar figürü genellikle cepheden, bazen de yan otururken görülür. Orta Asya Uygur tipi portre özelliği, dönemini yansıtan bezemeli kaftanı, Orta Asya Budist sanatında ruhani makam, Selçuklu döneminde ise üst düzey mevki sembolü kolundaki tirazı ve semavi parlaklığı simgeleyen başındaki halesi ile tasvir edilmiştir (Süslü, 1989:150,171). Sultanı temsil eden bu figür elinde çoğu kez nar, haşhaş dalı, küre, balık, çiçek, mendil ve kadeh gibi simgesel bir nesne tutar. Elde tutulan nar ya da haşhaş dalı, bereket ve cennet, küre hükümdarlık, balık figürü ise gezegen ve burç sembolü olup sayısız yumurtası ile bolluk ve bereketi de simgelemektedir (Öney, 1968b:157-159).



**Görsel 19.** Sır Altı Tekniği Çini Parçası. 13. yy. Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi.



**Görsel 20.** Sır Altı Tekniği Çini Parçası. 13. yy. Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi.

Hükümdar ikonografisinin en önemli sembolik öğelerinden biri olan kadeh ise dünya egemenliğini, gücü ve kudreti sembolize eder. Saray hayatının önemli bir parçası olan av ziyafetleri ve kutsal içki törenlerinin hükümdar elindeki kadeh sembolizmi ile betimlenmiş olabileceği de düşünülmektedir (Öney, 1976:43). Öte yandan kadeh tasviri, ebedi hayat suyunu içermesi bakımından ölümsüzlüğün ve cennetin sembolüdür (Arık, 2007b:315). Dolayısıyla tanrısal gücün yeryüzündeki temsilcisi ya da gölgesi sayılarak kutsallık atfedilen hükümdar, elinde ebedi ab-ı hayat içeren kadeh sembolizmi ile ölümsüz ve cennet maliki olarak tasvir edilmiştir. Abbasi, İran Selçuklu ve Fatımi sanatlarında da ab-ı hayat suyu içeren kadeh çok yaygın bir tema olarak kullanılmıştır.



**Görsel 21.** Sır altı Tekniği Çini Parçası, 13. yy. Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi.



**Görsel 22.** Geniş Ağızlı Büyük Cam Bardak, 13. yy. Suriye, Victoria & Albert Museum, env. no: C.1-1959.

Kubad Abad çinilerindeki ab-ı hayat içeren geniş ağızlı uzun kadeh tasvirleri (Görsel 19-20), İran'da üretilen hükümdar- taht sahneli seramiklerdeki kadeh tasvirleriyle dolayısıyla dönemin Suriye üretimi büyük cam bardakların formu ile çok benzerlik göstermektedir (Görsel 21-22). Bu kadehler İslam sanatında karşımıza çıkan hükümdar tasvirlerinin genelinde rastlanan dar ve uzun kadeh formlarının tekrarı niteliğindedir.

### 3.3. Ab-ı Hayat İçeren Vazodan Yükselen Hayat Ağacı

Kozmik ağaç, dünya ağacı ve evrenin direği (axis mundi) olarak da adlandırılan hayat ağacı, dünya mitleri ve inanç sistemlerinin tümünde yaygın olarak rastlanan evrensel bir motiftir. Evrenin merkezinde bulunan hayat ağacı yeri ve göğü birbirine bağlayarak evren ile yaşam

arasında bir geçit görevi görür. Yaradılış, sırra erme ve ölümsüzlük ile doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle dünya ağacı, hayat ve ölümsüzlük ağacı olur; ölümsüzlüğü, cenneti ve bereketi simgeler (Eliade, 1999:304).

Hayat ağacı Mısır'da insan ya da kuş- insan şeklindeki ana tanrıçanın, kralın ruhunun ellerine bir kaptan su döktüğü palmiye ya da incir ağacı olarak tasvir edilmiştir. Mısırlı ruhlar suyu, ağaç tanrıçadan ölümsüzlük elde etmek için kullanmışlardır (Mackenzie, 1996:119). Orta Asya inanç sisteminde özellikle Altay ve Cermenlerde önemli bir yer tutan hayat ağacı mitinin Mezopotamya kökenli olduğu sanılmaktadır (Eliade, 2009:296). Mezopotamya Babil kültüründe hayat ağacı palmiye ile sembolize edilmiş (Lecher, 1937:381), Suriye Hitit damgalarında güneşe doğru uzayarak büyüdüğü ve Tanrı'ya ulaşan bir hayat simgesi olduğu için tepesinde güneş çemberi ile birlikte tasvir edilmiştir. Zerdüşt inancında hayat ağacının meyvelerinin cennetteki kutsal ruhları beslediğine inanılmıştır. Tevrat'ta cennetin merkezinde olan bir asma dalı, Kuran'da göğün yedinci katında cennetin girişinde Sidre Ağacı (Sidret'ül Müntehâ) olarak söz edilmiştir (Kuban, 1999:85,87). Hintliler hayat ağacı ya da direk ile sembolize edilen ve evrenin ortasında bulunan kozmik bir eksene inanmışlardır. Çin mitolojisinde hayat ağacı evrenin merkezinde olup devletin merkezini de temsil etmiştir (Eliade, 2009:297).

Anadolu Selçuklu dönemi hayat ağacı sembolizminde ise Orta Asya ve Şamanizm'in önemli bir etkisi bulunmaktadır. Şamanizm'e göre dünyanın merkezinde yer alan hayat ağacı, köprü, merdiven ve yol vazifesi görerek yer ile gök arasındaki iletişimi sağlar. Şamanın bu dünyadan öte dünyaya geçiş yolculuğuna aracı olur. Hayat ağacı ikonografisinde ağacın iki yanında bulunan kuşlar şamana bu yolculukta refakat eden ruhları ya da şamanın kendisini yani şamanın ruhunu sembolize eder (Öney, 1976:45). İslam geleneğinde ise hayat ağacının yanındaki bu kuşlar cennet kuşları olarak yorumlanmıştır (Arık, 2007b:89). Sfenks, ejder, aslan gibi fantastik yaratıklar ve hayvan figürleri hayat ağacını kötü ruhlardan koruyan tılsımlı bekçi figürlerdir. Ağacın etrafında ya da zirvesinde yer alan rozetler ise gökyüzü yolculuğunun sonunda varılan güneş, ay ve gezegenleri simgeleyerek ikonografik anlatımı tamamlar (Öney, 1968a:35). Öte yandan hayat ağacının yedi ya da dokuz dallı tasvirleri göğün katlarını sembolize etmektedir (Eliade, 2017:56). Mimaride hayat ağacının dallarının bu sayı sembolizmi ile ilişkili olduğu bazı örneklerine rastlanmaktadır. Mimaride cami, saray ya da medreselerde görülen

hayat ağacı tasvirleri yapının önemliliğini, mezar taşı ve türbelerde ise ölünün ruhunun kuş gibi göğe yükselerek cennete uçuşunu sembolize etmektedir.

Kubad Abad Sarayı çinilerinde nar, haşhaş dalı, palmiye ya da kozalak benzeri stilize hayat ağacı motifleri, evrenin direği sembolizmine paralel olarak kompozisyonun merkezinde yer alır. İki yanında karşılıklı ya da sırtları birbirine dönük kuş figürleri ile tasvir edilen hayat ağacı ölümsüzlüğü ve cenneti sembolize eder. Çinilerde hayat ağacı motifi sadece kuş figürleri ile yalın bir sembolizm sergilerken, mimaride taş kabartmada ejder, aslan ve siren gibi bekçi figürleri, dallarında kuşlar, tepesinde gezegen, güneş, çift başlı kartal ve içinden yükseldiği vazo gibi sembolik öğelerle tamamlanan yoğun bir ikonografik anlatım söz konusudur.

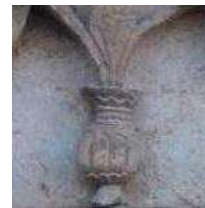
Bu sembolik öğeler arasında hayat ağacının içinden yükseldiği vazo formları ebedi hayat suyu içermesi bakımında önemli bir sembol olup (Öney, 1968a:26), Yakutlara ait bir efsanedeki sembolizmi hatırlatmaktadır. Bu efsaneye göre kökleri ölüler diyarı Hades'e, tepesi ise göğün dokuz katına dek uzanan yüzyıllarca yaşamış bir hayat ağacının köklerinden ebedi hayat suyu köpürmekte, dalları ve kozalaklarından damlayan özsuğu ya da reçinesini içen canlılar gençliklerini yeniden kazanmaktadır (Holmberg, 1927:353). Dolayısıyla hayat ağacının içinden çıktığı ve ebedi hayat suğu içeren bu vazolar hayat ağacı ikonografisinin ölümsüzlük sembolizmini güçlendirmektedir.



**Görsel 23.** Divriği Ulu Camii Portali,1228.



**Görsel 24.** Divriği Ulu Camii Portali ve Vazo Detayları.



Anadolu Selçuklu çini sanatında hayat ağacı motifinin, stilize dal, kozalak, palmiye vb. gibi stilizasyonlarda simetrik kuş figürleri ile çeşitli tasvirlerine karşın ab-ı hayat içeren kaptan yükselen hayat ağacı tasvirine rastlanmamaktadır. Mimaride ise taş kabartma olarak ebedi hayat sembolü kaplardan yükselen çeşitli hayat ağacı örneği bulunmaktadır.

Divriği Ulu Cami kuzey portalinde ince, uzun bir dal olarak tasvir edilen hayat ağacı, ab-ı hayat içeren küçük ve bezemesiz bir vazodan yükselmektedir (Görsel 23). Aynı portalde birbirlerine bağlantılı olarak üst üste iki vazodan çıkan hayat ağacı tasviri ise benzersiz bir örnek olarak yer almaktadır. İri palmetler şeklinde simetrik olarak yükselen hayat ağacı dilimli karnı olan bir vazodan, güneş kursu kısmı ise şişkin gövdeli, dilimli ağızlı ve bezemeli bir diğer vazodan yükselir (Görsel 24).

Erzurum Çifte Minareli Medrese portalinde ebedi hayat suyu içeren bir vazodan yükselen hayat ağacının iki yanından aşağıya sarkan simetrik kozalaklar ile tasviri edilişi, Yakut efsanesindeki anlatımla paralel bir ikonografi sergilemektedir.



**Görsel 25.** Erzurum Çifte Minareli Medresesi Portalinin Detay, 1253.



**Görsel 26.** Erzurum Yakutiye Medresesi Portalinin Detay, 1310.

Erzurum Yakutiye Medresesi portalinde simetrik aslan figürleri arasında yer alan hayat ağacının içinden yükseldiği ab-ı hayat sembolü vazo, Erzurum Çifte Minareli Medrese portalindeki şişkin gövdeli, uzun boyunlu ve geniş ağızlı vazo formu ile benzerlik göstermektedir (Görsel 25-26). Her iki örnekte de vazo gövdesinin merkezinden yayılan geometrik yıldız geçmeli bezeme paralel özellikler sergilemektedir (Görsel 27-28).

K

**Görsel 27.** Ab-ı Hayat İçeren Vazo, Detay.**Görsel 28.** Ab-ı Hayat İçeren Vazo, Detay.

Kayseri Döner Kümbet’de simetrik aslan figürlerinin bekçilik ettiği palmiye şeklindeki hayat ağacı, yarım ay şeklindeki ayaklı bir formun içinden yükselmektedir (Görsel 29). Bu form vazodan ziyade ayaklı bir çanağa benzemekte olup, Konya İnce Minareli Medrese portalindeki hayat ağacının yükseldiği kap formu ile benzer stilizasyon özelliği göstermektedir (Görsel 30).

**Görsel 29.** Kayseri Döner Kümbet.**Görsel 30.** Konya İnce Minareli.**Görsel 31.** Divriği Ulu Cami,  
1228 13. yy. 2. yarısı.

Yarım ay gövdeli ve ayaklı kap formuna sahip ilginç bir örnek de Divriği Ulu Cami yan portalindeki çift başlı kartal figürünün kanatlarının iki yanında yer almaktadır (Görsel 31). Bu örnekte zemin bezemesi gibi algılanmasına karşın dikkatle incelendiğinde rumi bezemeli bir hayat ağacının ayaklı ve yarım ay şeklindeki bir kabın içinden çıktığı fark edilmektedir (Görsel 32c).



a.

b.

c.

d.

e.

f.

**Görsel 32.** Ab-ı Hayat İçeren Kap Formları a.Kayseri Döner Kümbet b.Konya İnce Minareli Medrese c.Divriği Ulu Cami d.Kubad Abad Sarayı Çini e. Bizans Taş Levha f.Kubad Abad Sarayı Çini.

Yarım ay şeklindeki bu kap formları, Kubad Abad çinileri ve bazı Bizans taş örneklerindeki tavus kuşu tasvirlerinde tespit ettiğimiz ab-ı hayat içeren kantharos tipi kapların form ve stilizasyon özellikleriyle de paralellik göstermektedir (Görsel 32a-f).

#### 4. Sonuç

İlk günahla birlikte cennetten dünyevi hayata geçerek ölümlülüğünü bilen insanın ebedi hayata tekrar kavuşma arzusu tüm insanlığın ortak hayali olmuştur. İnsanın güçlü yaşam arzusuna karşın ölümlülüğünü bilışı, içene ölümsüzlük veren ab-ı hayat temalı mitlerin doğmasına neden olmuştur.

Çeşitli kültür ve inanç sistemlerinde sıklıkla görülen ve İslam kaynaklarında önemli bir yer tutan ab-ı hayat teması, kantharos ve tavus kuşu çifti, elinde kadeh tutan hükümdar ve vazodan yükselen hayat ağacı gibi üç farklı ikonografik tasvirde sembolik olarak tespit edilmiştir. İncelenen örneklerde ebedi hayat suyu içeren çeşitli kapların yer aldığı bu ikonografik tasvirlerin sınırlı sayıdaki çini örneklerine karşın, taş kabartmada daha sıklıkla betimlenmiş olduğu görülmüştür.

Anadolu Selçuklu dönemi çinilerinde kantharostan ebedi yaşam suyu içen tavus kuşu tasviri Bizans taş eserlerinde sıklıkla karşılaştığımız ikonografinin devamı niteliğinde olup, kap formları da çoğu Bizans kantharos formlarının stilize edilmiş hali olarak dikkati çekmektedir.



Keza Bizans örneklerinde daha realist kap tasvirlerine karşılık çinilerdeki kap formları yarım ay şeklindeki çanak kısmı ve dip kısmına doğru genişleyen ayağı ile oldukça stilize bir anlayışla resmedilmiştir. Kubad Abad çinilerindeki bu stilize kap tasvirlerinin çok benzerine sadece Bandırma Arkeoloji Müzesi'ndeki 11.-13. yüzyıla tarihli Bizans mermer levhasında rastlanmıştır.

Öte yandan Kubad Abad Sarayı çinilerindeki yarım ay gövdeli bu kapların taş kabartmadaki çok benzer tasvirleri ile Divriği Ulu Cami, Konya İnce Minareli Medrese ve Kayseri Döner Kümbet'deki hayat ağacı ikonografilerinde karşılaşılmıştır. Ab-ı hayat içeren kaplardan yükselen hayat ağacı tasvirlerinde ayaklı ve yarım ay gövdeli bu kapların yanısıra vazo formlarının da kullanıldığı görülmüştür. Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Erzurum Yakutiye Medresesi portallerinde hayat ağacının içinden çıktığı bu vazolar şişkin gövdesi ve uzun boyunlu formları bakımından oldukça benzerdir. Benzerlik sadece vazoların formlarıyla sınırlı olmayıp, vazo gövdelerindeki geometrik yıldız geçmeli bezemede de kendini göstermektedir.

Anadolu Selçuklu çini sanatında hayat ağacı motifi, stilize dal, kozalak, palmiye vb. gibi çeşitli stilizasyonlarda tasvir edilmesine karşın ab-ı hayat içeren bir kaptan yükselen hayat ağacı örneğine rastlanmamış, mimaride taş kabartma örneklerde ise çeşitli örnekleri ile yer almıştır.

Elinde kadeh tutan hükümdar tasvirlerinde ise, Kubad Abad çinilerindeki ab-ı hayat suyu içeren geniş ağızlı uzun kadeh formlarının İran'da üretilen hükümdar- taht sahneli seramiklerde görülen kadeh formları ile paralel özellikler sergilediği görülmektedir. Öte yandan bu kadeh formlarının dönemin Suriye üretimi cam bardakları ile çok benzer olduğu, dolayısıyla da İslam sanatında karşımıza çıkan hükümdar tasvirlerinin genelinde rastlanan kadeh tasvirlerinin bu uzun ve geniş ağızlı cam bardak formlarını tekrar ettiği anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, her bir ikonografi çeşitli motif ve figürlerle farklı tematik özellikler sergilemesine karşın, ölümsüzlük sembolü ab-ı hayat içeren kantharos, kadeh ya da vazo gibi çeşitli formlarda kaplar bulundurmaları nedeniyle sembolik açıdan birleşmektedir.

**Kaynakça**

Ahmedî. (2018). *İskendernâme*, (çev.) Furkan Öztürk, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, M. (1998). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.

Anonim. (2009). *Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çok kültürlülük*, Yapı Kredi Müzesi Sergi Kataloğu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Anonim. (2007). *Kalanlar, 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*, ed. Ayla Ödekan, İstanbul Arkeoloji Müzesi Sergi Kataloğu, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayını.

Arık, R. (2007a). "Selçuklu Saraylarında Çini", *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*, ed. Gönül Öney ve Zehra Çobanlı, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.73-101.

\_\_\_\_\_, (2007b). "Anadolu Selçuklu Saraylarında Çini", *Anadolu Toprağının Hazinesi*, İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları, s.219- 315.

\_\_\_\_\_, (2000). *Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bottéro, J. (2006). *Gilgamiş Destanı, Ölmek İstemeyen Büyük İnsan*, çev. Orhan Suda, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çoraklı, B. (2013). *Tufan Hikâyelerinden Metaforik Bir Uyarılma*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eski Çini Onarımları Anasanat Dalı, s.16-26.

\_\_\_\_\_, (2012). "Çini ve Seramiklerde Tavus Kuşu Figürü", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, İstanbul: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, Sayı:6, s.7-16.

Demiriz, Y. (1970). "Konya Müzesinde Özel Durumdaki Bir Kabartma Hakkında", *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.221-229.

Devellioğlu, F. (2006 ). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 23. Basım, Ankara: Aydın Kitabevi.

Eliade, M. ( 2017). *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

\_\_\_\_\_, ( 2009). *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

\_\_\_\_\_, ( 1999). *Şamanizm*, çev. İsmet Berkan, Ankara: İmge Kitabevi.

Esin, E. (1970). "Bağdaş ve Çökmek Türk Töresinde İki Oturuş Şeklinin Kadim İkonografisi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: 3, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s.231-242.

Hançerlioğlu, O. (2004). *Dünya İnançları Sözlüğü*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Kaya, L.G. (2005). "Taht ve Eğlence Sahneli Anadolu Şamdanları", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: XIV-1, s.157-191.

Kuban, D. (1999). *Divriği Mucizesi, Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mackenzie, D. A. (1996). *Çin ve Japon Mitolojisi*, (çev.) Koray Akten, Ankara: İmge Kitabevi.

Ocak, A. O. (2012). *İslam-Türk İnançlarında Hızır yahut Hızır- İlyas Kültü*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

Öney, G. (2004). "Büyük Selçuklu Seramik Sanatında Resim Programı ve Gelişen Figür Üslubu", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: XIII/1, s.61-82.

\_\_\_\_\_, (1976). *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

\_\_\_\_\_, (1968a). "Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi", *Bellekten*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını, Cilt: XXII, Sayı 125, s.25-36.

\_\_\_\_\_, (1968b). "Anadolu Selçuk Sanatında Balık Figürü", *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Enstitüsü Yayını, Sayı:2, s.142-168.

Özbek, Y. (1999). "The Peacock Figure and its Iconography in Medieval Anatolian Turkish Art", *10th International Congress of Turkish Art Geneva*, Geneve: Foundation Max van Berchem, p.537-546.

Parman, E. (1993). "Bizans Sanatında Tavus Kuşu İkonografisi", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Armağan Dizisi: 4, s.387-412.

Saydam, M.B. (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci, "Türk- İslam Ruhu" Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*, İstanbul: Metis Yayınları.

Süslü, Ö. (1989). *Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Şentürk, Ş. (2009). "Oturan Hükümdar Sembolü", *Sikkeler Ne Anlatır? Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük*, Yapı Kredi Müzesi Sergi Kataloğu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.49- 60.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

### İnternet Kaynakları

Holmberg, U. (1964). "The Tree of Life", *The Mythology of All Races*, Vol. 4, Boston: Cooper Square Publishers, p.349-360, <https://wordandsilence.files.wordpress.com/2017/11/mythology-of-all-races-4-fino-ugric-siberian.pdf>, Erişim tarihi: 28.11.2019.

Lecher, G. (1937). "The Tree of Life in Indo- European and Islamic Cultures", *Ars Islamica*, Vol.4, 369-419, <http://www.jstor.org/stable/25167048>, Erişim tarihi: 03.05.2019.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Ab-ı Hayat Başında Hızır ve Tahtında Büyük İskender, 1321, Minyatür, Zübdetü't Tevârih, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine.

And, M., (1998). Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, s.36.

Görsel 2. Hz. Hızır ve Hz. İlyas'ın Ab-ı Hayat Pınarında Ölü Balığı Diriltmeleri,1703, Minyatür, Falname, TSM Hazine.

And, M., (1998). Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul, s.193.

Görsel 3. Lahit, Bizans, 5.yüzyıl, San Vitale Bazilikası, Ravenna.

Malafarina, G. (2008). La Basilica di San Vitale, e il Mausoleo di Galla Placisia a Ravenna, Franco Cosimo Panini, Modena, p.8.

Görsel 4. Kolon Başı, Bizans, 5.yüzyıl, San Vitale Bazilikası, Ravenna.

Malafarina, G. (2008). La Basilica di San Vitale, e il Mausoleo di Galla Placisia a Ravenna, Franco Cosimo Panini, Modena, p.12.

Görsel 5. Taş Kabartma, 11-12. yüzyıl, Sofya Arkeoloji Müzesi, Foto. Berrin Yapar Ünal.

Görsel 6. Korkuluk Levhası, Orta Bizans 11-13.yüzyıl, İznik Müzesi, env. no: 758, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 7. Mermer Levha, Bizans,11-13.yüzyıl, Bandırma Arkeoloji Müzesi, env. no: 922/2003.

Anonim, (2007). Kalanlar, 12.ve 13.Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans, İstanbul Arkeoloji Müzesi Sergi Kataloğu, Vehbi Koç Vakfı Yayını, İstanbul, s.87.

Görsel 8. Sır Altı Tekniği Çini, 13.yüzyıl, Kubad Abad, Büyük Saray, Konya Karatay Müzesi.

Arık, R.,(2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.100.

Görsel 9. Şeffaf Turkuvaz Sırlı Çini, 13.yüzyıl, Kubad Abad, Küçük Saray, Konya Karatay Müzesi. Arık, R.,(2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.100.

Görsel 10. Sır altı Tekniği Çini, 13.yüzyıl, Kubad Abad, Küçük Saray, Konya Karatay Müzesi. Arık, R.,(2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.95.

Görsel 11. Stuko Rölyef Detay, Tuğrul II, Rey, 12. yüzyıl sonu, Museum of Art, Pennsylvania, <https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2016/05/seljuk-turks-metropolitan-museum-of-art.html>, Erişim tarihi: 17.12.2019.

Görsel 12. Seramik Küp Parçası, Büyük Selçuklu, TİEM. Anonim (2009). Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük, Yapı Kredi Müzesi Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.51.

Görsel 13. Taş Kabartma, 13.yüzyıl, Konya İnce Minareli Medrese Müzesi, Konya, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 14. Altın Sikke, Tuğrul Bey, 11.yüzyıl, Büyük Selçuklu. Anonim (2009). Ortaçağ Anadolu Sikkelerinde Simgeler ve Çokkültürlülük, Yapı Kredi Müzesi Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.52.

Görsel 15. Lüster Tekniği Tabak,10. yüzyıl, Samarra, Metropolitan Museum of Art, New York, env.no: 1977.126, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452833>, Erişim tarihi: 10.12.2019.

Görsel 16. Minai Tekniği Tabak, 13. yüzyıl, Suriye, Freer Gallery of Art, Washington, env.no:F1925, <https://asia.si.edu/object/F1925.7/>, Erişim tarihi: 23.11.2019.

Görsel 17. Minai Tekniği Tabak, 12.-13. yüzyıl, İran, Metropolitan Museum of Art, New York, env.no:17.120.42, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/454002>, Erişim tarihi: 23.11.2019.

Görsel 18. Minai Tekniği Tabak, 12.-13. yüzyıl, İran, Metropolitan Museum of Art, New York, env.no:17.120.41, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453850>, Erişim tarihi: 23.11.2019.

Görsel 19. Sır Altı Tekniği Çini Parçası, 13. yüzyıl, Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi. Arık, R., (2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.133.

Görsel 20. Sır Altı Tekniği Çini Parçası, 13. yy. Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi.

Arık, R., (2000). Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, s.140.

Görsel 21. Sır altı Tekniği Çini Parçası, 13. yy. Kubad Abad, Konya Karatay Müzesi.  
Arık, R.,(2007).Anadolu Toprağının Hazinesi, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, s.314.

Görsel 22. Geniş Ağızlı Büyük Cam Bardak, 13. yy. Suriye, Victoria&Albert Museum, London,  
<https://collections.vam.ac.uk/item/03311/the-luck-of-edenhall-beaker-and-case-unknown/>,  
Erişim tarihi: 13.12.2019.

Görsel 23. Divriği Ulu Cami Portalı, 1228- 29, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 24. Divriği Ulu Cami Portalı ve Vazo Detayları, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 25. Erzurum Çifte Minareli Medresesi Portalı, 1253, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 26. Erzurum Yakutiye Medresesi Portalı, 1310, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 27. Ab-ı Hayat İçeren Vazo, Erzurum Çifte Minareli Medresesi, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 28. Ab-ı Hayat İçeren Vazo, Erzurum Yakutiye Medresesi, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 29. Kayseri Döner Kümbet, 13.yy.sonu,<https://www.rezerval.com/gezgor/kayseri/doner-kumbet-kayseri>, Erişim tarihi: 10.11.2019.

Görsel 30.Konya İnce Minareli Medrese, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 31. Divriği Ulu Cami, Foto. Başak Çoraklı.

Görsel 32. Ab-ı Hayat İçeren Kap Formları, a.Kayseri Döner Kümbet, b.Konya İnce Minareli Medrese, c. Divriği Ulu Cami, d.Kubad Abad Sarayı Çini, e. Bizans Taş Levha, f. Kubad Abad Sarayı Çini.

## **DİJİTAL ÇAĞDA KOMPOZİT PORTRERLER\***

### **THE COMPOSITE PORTRAITS IN DIGITAL AGE**

**Elif Avcı \*\***

#### **Öz**

Yaklaşık elli yıldır dijital teknolojilerin sanat ortamına müdahalesi ile sanatçının kendisi, izleyici, malzeme, ortam ve anlayışlar dönüşmekte, sınırlar ortadan kalkmakta ve bu süreçte portre sanatı da yeniden çözümlenmektedir. Tarihin her döneminde olduğu gibi, bugün de portreler, dijital kimlikleri ve yeniden tanımlanan bedenleri ile bireylerin ve deneyimlerin öyküsünü aktarmaya devam etmektedir. Dijital teknolojiler, insan yüzünün bir yansıması olarak portrelerin üretim ve tüketimine ilişkin birçok olasılık sunmaktadır. Çok sayıda görüntüden tek bir imaj üretimi bağlamında kompozit portreler, birçok farklı kimliğin ve gerçekliğin bir arada sunulduğu sanal varoluşlar olarak ölümsüzlüğe kavuşmaktadır. Bu çalışmada literatür tarama modeli kullanılarak, Nancy Burson, Orlan ve Eva-Franco Mattes çiftinin dijital kompozit portrelerine ilişkin yazılı ve çevrimiçi kaynaklar, dijital çağda portrenin dönüşümünü yorumlamak üzere incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Dijital Sanat, Dijital Portre, Kompozit Portre.

#### **Abstract**

Through the interventions of digital technologies in the art environment for almost fifty years, the artist him/herself, the audience, the materials, the environment and the insights are transformed, the boundaries disappear and the portraiture is also resolved again in this process. As in every period of history, today portraits continue to convey the story of individuals with their digital identities and redefined bodies, and their experiences. Digital technologies offer many possibilities for the production and consumption of portraits as a reflection of the human face. Composite portraits are immortalized as virtual beings in which many different identities and realities are presented together in the context of a single image production from multiple images. In this study, which was conducted within the literature review, written and online sources related to the digital composite portraits of Nancy Burson, Orlan and Eva-Franco Mattes' were examined in order to interpret the transformation of the portrait in the digital age.

**Keywords:** Digital Art, Digital Portrait, Composite Portrait.

---

*Derleme Makale // Başvuru tarihi: 01.10.2019 - Kabul tarihi: 25.06.2020.*

\* Bu çalışma, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin 20-25 Ekim 2014 tarihleri arasında düzenlemiş olduğu "Dönüşüm" Temalı Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi'nde "Bellek Teknoloji kimlik Üçgeninde Dijital Portreler" başlığı ile sözlü olarak sunulmuş ve özet olarak basılmış bildirinin genişletilmiş halidir.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, elifavci.ogu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4909-1495>.

## 1. Dijital Çağın Üretim ve Tüketim İlişkilerinde Portre

Akademik bir makaleye başlarken, özellikle de çalışma alanı sanat olduğunda, katı sözlük tanımları vermekten çoğu zaman kaçınmak gerektiği düşünülebilir. Ancak sanatın içinde dijital ve portreyi konu edinen bu makalede kasten sözlük tanımlarından başlanan tersine bir yol izlenerek “dijital kompozit portre” kavramı, değişim ve dönüşümüne devam eden bir olgu olarak ele alınacaktır. Görsel sanatlar içindeki en eski ifade biçimlerinden biri olan portre, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe sözlükte *bir kimsenin yağlıboya, suluboya, karakalem vb. bir yolla yapılmış resmi* olarak, edebiyatta ise *bir kimsenin, bir şeyin sözlü veya yazılı tasviri* ifadesi ile tanımlanmaktadır. Sözlüklerde portre sanatının genellikle teknik ağırlıklı bir yaklaşımla tanımlandığı görülebilir; hangi malzeme ile plastik sanatların hangi alanında üretildiğinden bağımsız olarak bir portre için, “gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerinin betimlenmesi” ifadesi, anlamı biraz daha genişletmekte ancak yine de eksik yönleri kalmaktadır (İskender, 1997:1504). Kelimenin edebiyattaki kullanımından da yola çıkılarak *gerçek ya da düşsel bir kişinin, yerin, olayın, durumun görsel tasviri* tanımına ulaşılabilir. Metin içinde zaman zaman birbirinin yerine kullanılan *portre* ve *suret* kelimeleri ile çoğunlukla kişinin görsel tasviri olarak yüzü kastedilmekle beraber, değinilecek örneklerin kişi tasvirinden çok daha fazlasını ortaya koyduğunu belirtmek de yerinde olacaktır. Bu durum, çalışma kapsamında portre kelimesinin önüne eklenen *dijital* sıfatı ile *kompozit* kavramının da ele alınmasını gerektirmektedir. Yine sıfat olarak kullanılan ve *karma, değişik tarzları bir arada taşıyan* (TDK) anlamlarına gelen kompozit kelimesi, bu makalede ele alınacak portrelerdeki melez kimlikleri ve melez gerçeklikleri açıklayabilecek güncel bir terimdir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren birden fazla fotoğrafın bir araya getirilerek yeni fotoğraflar oluşturulduğu bilinmektedir (Sezer, 2014). Dijital kompozit portreler kapsamında yalnızca fotoğrafik görüntü üretiminde bir teknik olarak kompozitleştirme işlemi değil, aksine birçok farklı dijital tekniğin, kavramın, imajın, gündelik ve sanatsal deneyimin, gerçeklik olgusunun karma bir yapı hale getirildiği bir kompozitleştirmeden söz edilmektedir.

Malzeme ya da tekniğin özellikle ayrı tutulmasının nedeni ise, önüne dijital kelimesini sıfat olarak eklediğimiz birçok başlıkta olduğu gibi, değişim ve dönüşümün yalnızca teknolojik gelişmelerden etkilenen malzeme, araç, teknik ya da ortam ile açıklanmasının bir kısır döngü



riski taşımasından kaynaklanmaktadır. Çizim ya da boyama gibi daha geleneksel tekniklerle üretilen ve galeri ya da müze duvarlarında asılı tuvalerden izleyicilerine bakan suretler, önce fotoğraf ile albümlerden, sonrasında sinema ve video ile beyaz perdeden ya da çeşitli ekranlardan izleyicilerine bakmaya devam etmektedir. Bugün gelinen noktada dijital teknolojiler insan yüzüne ilişkin imajları çeşitlendirmenin birçok farklı yolunu sunarken, portrenin üretimini de sanatçının hâkimiyetinden almaktadır. Özellikle sosyal paylaşım sitelerinde günlük hayatın içinden fırlayan suret topluluklarını, kullanıcılarını izleyen, hem üreten/üretilen hem de aynı anda tüketen/tüketilen imajlara dönüştürmektedir. Sanatçının olduğu kadar portresi yapılan/kaydedilen/sunulan kişilerin de görsel hâkimiyeti yıkılmıştır. Bu yüzden insan yüzünün bir yansıması olarak imaj üretiminde gözlenen malzeme, ortam ve teknik değişimlerin yanı sıra insanın kendini nasıl gördüğü, kendisi ve diğer insanlarla ilişkilerini nasıl anlamlandırdığı üzerine düşünce ve algılama biçimlerinin de dönüştüğü göz ardı edilmemelidir.

## 2. Gerçekliğin Farklı Katmanlarındaki Suretler

Portreler konuşur; bazen sessizce, bazen de çığlık atarak, bu yüzden onları dinlemek ve anlamak zaman gerektiren bir öğrenmedir. Karşımızdakini bize tanıtan ilk karakteristiği yüzüdür; kişi önce yüzünün fiziksel özellikleri ile sonra kendisi hakkında daha fazla bilgi veren mimikleri, konuşması, sesi, kullandığı dil ve düşünceleri ile kimliği hakkında fikir verir. Bu yüzden portre, tarih boyunca kimliğe dair bir belge niteliğinde görselleştirilmiştir (Leppert, 2009). Daha da önemlisi portre, kendisini yaratan(lar) ve ele aldığı konu(lar) hakkında konuşur. Mısırlı fayyum portre ressamı, çizdiği zengin soyluların ölümden sonraki yaşamlarını garantilemiştir. Avrupalı ressamlar ise hem kendilerinin hem de ölümsüzlüklerini sağladıkları modellerinin statülerindeki kırılmaları da belgelemiştir:

Rönesans döneminde, yeni gelişen bir resim türü olan portre, sınıfsal kimliklerin ifade aracına dönüşmüştür. Sanatçılar, *işverenlerini* betimlerken, bu portrelerin yansıttığı kimlikler, Rönesans toplumunun ikilemini göstermektedir. İktidarı ellerinde tutan soylular ve üst düzey din adamlarının portreleri, mevcut toplumsal yapıyı ve bu yapının geliştirdiği kimlikleri onaylama görevini yerine getirirken, burjuvaların portreleri, bu yapıya başkaldıran yeni bir sınıfsal kimliği haber vermektedir. Rönesans döneminin toplumsal yapısında kabul gören Dürer gibi sanatçılar da bireysel kimliklerini *kendi portrelerini* yaparak dışa vurmuşlardır (Papila, 2007:180-181).

19. yüzyılın ortasından itibaren gelişen fotoğraf teknolojisi ile portrelere yeni bir gerçeklik duygusu eklenmiş ve bireyin imajı yakalanarak korunabilmiştir. Bu gerçeklik etkisi çok

geçmeden, bireylerin ve toplumların belgelenmesi, analizi ve kategorizasyonu bağlamında bürokratlar, bilim insanları ve kriminologlar tarafından benimsenmiştir (Cleland, 2008). Özellikle cinayet ve kayıp vakalarında yaygın olarak kullanılan *morphing* tekniğinin gelişiminde sanatçı Nancy Burson'un önemli katkıları bulunmaktadır (Paul, 2008:29). 1980'lerin başında geliştirdiği karmaşık bilgisayar programları ile insan yüzlerini dönüştüren Burson'un en ünlü çalışmalarından biri, 1979'da 6 yaşındayken Manhattan'da kaybolan Etan Patz'ın, yıllar sonra nasıl görünebileceğini ortaya çıkarmak için yüzünün yaşlandırılmasını kapsayan çalışmasıdır (Görsel 1). Bu çalışma kayıp çocuğu geri getirmemişse de FBI'in o yazılımı başka kayıp çocuk vakalarında kullanmasını sağlamıştır (Heartney, 2008:187).



**Görsel 1.** Nancy Burson, *Etan Patz Update (Age 6 to Age 13)*, 1984, Kompozit Gümüş Baskı, 11 x 14 inç.

Tarihte 17 yıl geri gittiğimizde Charles A. Csuri'nin de, *Aging Process* (1967) adlı çalışmasında yaşlanma sürecini ele aldığını görebiliriz (Görsel 2). Csuri, 1960'lı yılların başında bilgisayar teknolojisini sanatsal bağlamda değerlendirmeye başladığında, bu yeni ortamın sunabileceği yaratıcı olasılıkları keşfetmek üzere genellikle portre kullanmayı tercih etmiştir. Dijital portrelerin ilk örneklerini yaratan Csuri'nin çalışmalarında formlar ve yüzler, bazen tarihsel referanslara dayanır, bazen de sakallı bir adamı ya da bir kadının yaşlanma sürecini gösteren hayali temsillerdir (Glowski, 2006; Aceti, 2011).



**Görsel 2.** Charles A. Csurik, Aging Process, 1967, Kâğıt üzerine mürekkep, IBM 7094 ve çizici, 38 x 94 cm.

Ressam, araştırmacı ve eğitimci kimlikleriyle Csurik, erken tarihli çalışmalarında bilgisayar teknolojisinin olanakları ile sanatını nasıl daha ileri taşıyabileceğini rastlantısallık, belirsizlik ve sonsuz olasılıklar üzerinden araştırırken (Aceti, 2011), Burson ise idealize edilmiş güzellik, ırk, cinsiyet gibi konulara yoğunlaşmıştır. Burson, 1982 tarihli *First and Second Beauty Composites* adlı çalışmasında kadın film yıldızlarının yüzlerini her birinde 5 aktristin yüzü bulunan iki seri halinde harmanlamıştır. Bu yolla toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ideal güzellik ölçütlerinin yanı sıra bireysel özellikler, estetik anlayışı, kimlik temsilleri gibi konuları da sorgulamıştır (Paul, 2008:29). Bu kompozit portrelerle, idealize bir fiziksel kusursuzluk yakalamanın tersine, genelleyci ve hatta korkutucu bir görünüme varılmıştır (Heartney, 2008:187). Morphing tekniği ile iki ya da daha fazla fotoğrafın birleştirilerek kompozit hale getirilmesi gibi, teknik ve estetiğin kompozitleştirilmesi de sanatçının belirgin özelliklerindedir. 1980'li yılların hâkim güzellik anlayışını yapı sökümü uğratan sanatçı, güzellikten bozulmaya yönelmiş, böylece zıtlıkları bir arada kullandığı farklı serilerinde insanların iç mücadelelerini ve kendilerini kabullenişlerini de yakalamıştır (Shanken, 2012:87).

Burson, aynı teknik ve anlayış ile 1982 tarihli *Androgyny* adlı çalışmasında erkeklerle kadınlar arasındaki farklılık algısını sorgulamak amacıyla 6 erkek ve 6 kadının görüntülerinden oluşan androjen portreler elde etmiştir (Shanken, 2012:87). 1983 tarihli *Big Brother* adlı çalışmasında ise politik farklılıklarının ötesinde, davranış ve karakterlerindeki benzerlikleri yorumladığı Hitler, Mussolini, Humeyni, Stalin ve Mao'nun yüzlerini bir diktatör portresi oluşturmak üzere bir araya getirmiştir (Heartney, 2008:187; Contemporary Art, 2011). Burson,

son olarak 2015-2018 yılları arasında ürettiği *Trump Images* başlıklı serisi ile (Görsel 3) insanların daha önce göremediklerini göstermenin bir yolu olarak farklı portreleri hem biçimsel hem de eleştirel anlamda birleştirmeye (Burson, 2018) devam etmektedir.



Görsel 3. Nancy Burson, Trump Images Serisi, Time dergisi kapağı (19 Temmuz 2018), 2018.

Trump Images serisinde, iki liderin görüntüsünün birleştirildiği kompozit imaj, okuyuculara tek bir yüzü paylaşacak kadar birbirine bağlı iki kişinin görüntüsünü sunmaktadır (Quaid, 2018). Bu imaj, iki ülke arasındaki anlaşmazlık iddiaları ve Rusya'nın 2016 başkanlık seçimlerindeki etkisi arasındaki çatışmayı temsil etmektedir. Morphing tekniği ile GIF dosyası halinde ve *Trumputin* ismiyle sunulan, iki liderin sürekli birbirine dönüştüğü imaj, Trump'ın sözü edilen iki durum arasında ayırım yapamadığı ya da bu ayrımı yapmaya isteksiz olduğu şeklinde yorumlanmaktadır (Burson, 2018).

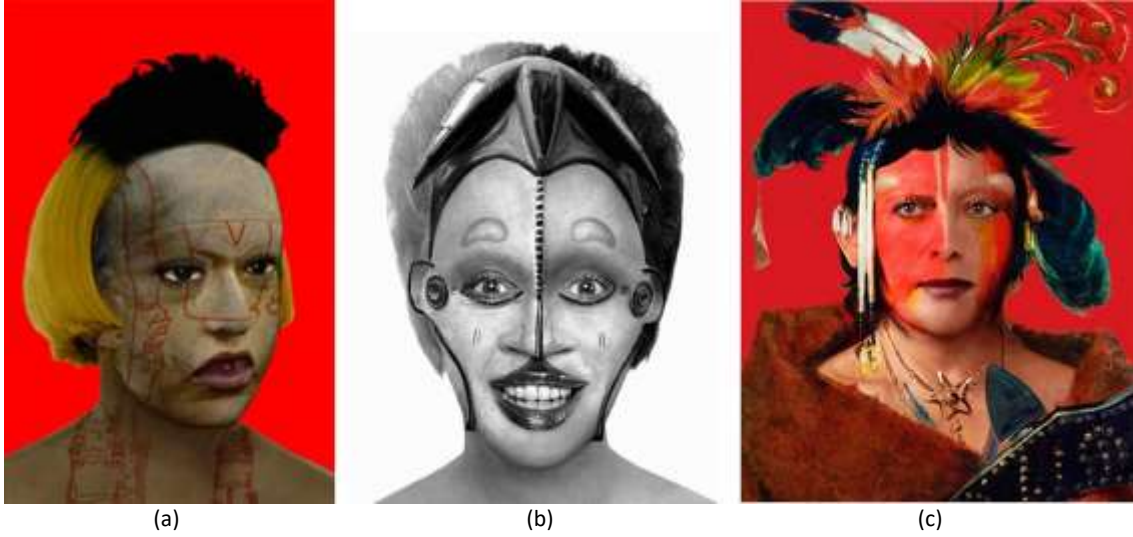
Orlan da kimliğin çoğulluğu ile oynamış, feminist bir bakış açısıyla yerleşik güzellik anlayışına karşı çıkmış ve bunu yaparken son teknolojik gelişmelerden yararlanmış. Sanatçının 1998-2014 yılları arasında gerçekleştirdiği *Self-Hybridization* serisi, farklı kültürlerin güzellik algısından yola çıkılarak üretilen dijital melez portrelerden oluşmaktadır. *Self-Hybridization* serisi 4 başlıkta incelenebilir;

- 1998 Pre-Columbian (Kolomb Öncesi)
- 2000-2003 African (Afrikalı)
- 2005-2008 American-Indian (Amerikalı Yerli)
- 2014 Beijing Opera (Pekin Operası)

Bu sanal seri, Orlan'ın cerrahi operasyonlar ile gerçekleştirebileceğinden çok daha karmaşık bir melezleşme sağlamaktadır (Cala-Lesina, 2011:177). Yaşamın devamlılığını sağlayan üremenin özü olarak melezleşme, iki varlığın birleşerek üçüncü bir bağımsız varlığın oluşumunu

sağlaması bağlamında ilerici ve ütöpiktir (Cala-Lesina, 2011:180). Melezleştirme ise tanımlanmış bir alan değil bir süreçtir, bir geçiş biçimi ya da bir hareket pratiğidir (Veneciano ve Garelick, 2010:36). Antik medeniyetlerin mitoslarından, orta çağ yazmalarına, Max Ernst'ün kolajlarından Orlan'ın performanslarına melez yaratıkların çekici varlığı bahsedilen ütöpik ve geçişken doğalarına bağlanabilir. Burson'un farklı portreleri bir araya getirerek benzerlikler ve karşıtlıklar üzerine düşündürmesi gibi, Orlan da farklı kültürlerin görüntüleri ile farklı zamanları tek bir görüntüde birleştirmektedir. Her bakışta geçmişe ve bugüne, burada ve orada olana ait unsurlar tekrar yapılandırılmakta ve bu nedenle dinamik imajlar ortaya konulmaktadır. Orlan, kendi yüzünün fotoğraflarını farklı medeniyetlerin yerleşik unsurları ile birleştirerek, kültürün ve gerçekliğin sınırlarını değiştirmekte, sanal bir gerçeklik sunmaktadır. Donna Haraway'in siborg politikasının bir örneği olan Orlan, çağdaş kavramlar olarak dağıntı kimlikleri özetleyen, geç kapitalist toplumun ve bilgi çağının ürünü, kurgusal, postmodernist bir yaratıktır (Cala-Lesina, 2011:180).

Self-Hybridization serisinin fotoğrafları Orlan tarafından Paris'te tasarlanmış, Montreal'deki tasarımcısına modifikasyon talimatlarıyla birlikte gönderilmiş ve e-posta üzerinden gerçekleştirilen yazışmalar yoluyla gerekli değişiklikler yapılarak tamamlanmıştır. Serideki imajlarda iki farklı görüntü ve iki farklı kimlik birleşerek her ikisinin toplamından daha fazlası olan bir üçüncü kimlik üretilmektedir (Veneciano ve Garelick, 2010:93). Unutulmaması gereken, süreçte dördüncü bir kimlik olarak çalışan tasarımcının varlığıdır; her ne kadar sanatçının talimatları ile çalışsa da tasarımcının kimliğinin ve hayal gücünün ne kadarının serideki portrelere yansıdığını ölçmek güçtür. Önemli olan bu sanal gerçeklik içinde birbirinden ayrı parçaların birlikte var olabilmesidir. Kendisini primitivizm ve siber kültür bağlamında, melezlik kavramında konumlandıran Orlan, birleştirdiği belirli kültür ve geleneklere ait sanallaştırılmış parçalar yoluyla "Öteki" ile "Sahiplenilen" arasındaki farkı kaldırdığı iddiasındadır (Cala-Lesina, 2011:177). 1998 tarihli *Pre-Columbian* (Kolomb-öncesi) isimli ilk seride (Görsel 4a) Orlan, yüzünü Maya, Aztek ve Olmek gibi uygarlıklara ait heykeller, maskeler ve dinsel deformasyonlar ile birleştirmiştir (Cala-Lesina, 2011:178).



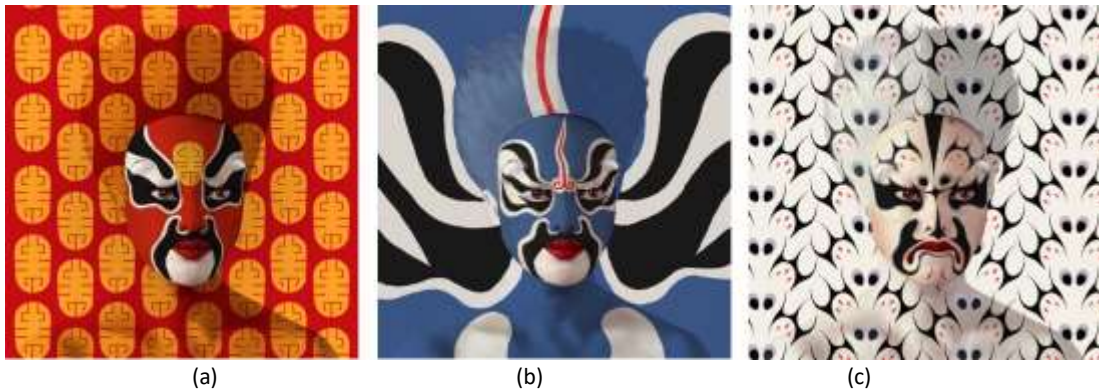
Görsel 4. Orlan, Self-Hybridization Serisinden portreler, 1998-2008.

Kolomb öncesi heykellerin taş yüzlerini, Batılı yüz hatlarıyla bir araya getiren Orlan, grotesk ile güzel arasındaki ayrımın kaybolduğu bir melezleştirme ile (Holmes a Court Gallery, 2012), yüzlerce yıl öncesinin belirleyici güzellik unsurlarını teknoloji aracılığıyla bugüne taşımıştır. Farklı kültürlerin farklı güzellik anlayışları bireylerin kimlik algısını da etkilemektedir. Neyin güzel olduğu ve neyin olmadığı sorusunun belirsizleşen alanında oluşturulan 2000-2003 tarihli *African* (Afrikalı) isimli ikinci serideki (Görsel 4b) dijital kompozit portreler, toplum(lar)a güzel olarak neyin dayatıldığı ve birey(ler)in neyi güzel olarak seçip kabul ettiği konusundaki sorgulamalarımıza katkıda bulunabilir. Sanatçı bu seride etnografik fotoğraflardan ve kabile maskelerinden esinlenmiştir (Cala-Lesina, 2011:178; Michel Rein Gallery, 2008).

Orlan, 2005-2008 tarihli *American Indian* (Amerikalı Yerli) serisinde (Görsel 4c) ise kendi portrelerini 19. yüzyılın sonlarında Amerikan yerlilerini resimleyen George Catlin'in portreleri ile melezlemiştir. Melezlik, göçün ve yerinden olmanın, sömürgecilik dönemindeki etkileriyle bağlantılıdır (Cala-Lesina, 2011:180). Amerika ve Amerikan sanatını anımsatacak şekilde cinsiyetleri, kültürleri, dönemleri ve sanatsal pratikleri melezleştiren Orlan, *sömürgeci mi, yoksa sömürge mi?* sorusunu akla getirmektedir. Bu seri, teknik olarak dijital rötuşlar ile fotografik resimlemenin mümkün olabileceğini göstermektedir (Michel Rein Gallery, 2008). İçerik açısından ise Orlan, kompozit portrelerinin, sömürgeci otoriteye karşı bir söylem içinden okunması gerektiğini belirtmektedir (Veneciano ve Garelick, 2010:23). Ancak, Cala-Lesina

(2011:182), bu seride iki temel problematik olabileceğine dikkat çeker. İlki, Orlan'ın referans olarak kullandığı portrelerdeki kültürel belirleyicilerin ve anlamlarının tahrip edilmesiyle yerlilerin maruz bırakıldıklarına benzer bir durumun ortaya çıkmasıdır. Orlan'ın kompozit portreleri, portrelerin küresel dolaşımı ve tanıtımı ile referans resimlerdeki gerçek kişilerin, bir zamanlar Londra ve Paris'de soylular için geleneksel dans gösterilerine çıkarıldığı göz önüne alınarak değerlendirilse, tüm süslü ifadelerin altında asıl problemin halen sürdüğü sonucuna ulaşılabilir. İkincisi ise, bu seride sanatçının kadın kimliğini erkek portreleri altında yok etmesi, Amerikan yerlilerinin olduğu gibi, kadının da ötekileştirilmesi anlamına gelebileceğinden bu dijital kompozit imajların, sanatçının feminist duruşu ile çelişmesidir.

2014 yılında gerçekleştirdiği Beijing Opera (Görsel 5) serisinde ise Orlan, Japon tiyatrosunun Nô maskelerinden esinlenmiştir. Bu maskeler, doğrudan oyuncuların yüzüne boyanarak, duygu ve düşüncelerini yüzlerine yansıtılabilmeleri sağlanmaktadır (Augment, 2014). Tiyatroda oyuncular daha ağızlarını açmadan yüzlerindeki maske ile izleyicilerle konuşmaya başlar. Orlan'ın portrelerinde de sanatçı daha niyetini belli etmeden renkler ve formlar konuşmaya başlamaktadır. Maskeler bir yandan yüzünü gizlemekte ama sanatçının alnındaki iki küçük boynuz kimliğini derhal açığa çıkarmaktadır (Pernet, 2014).



Görsel 5. Orlan, Beijing Opera Self-Hybridation serisinden portreler, 2014.

Orlan'ın asıl niyeti, kendi deyimiyle maskelerle yaptığı hokkabazlığı, seyirciyi de işin içine katarak sergilemektir. Galeri duvarına asılı portreler yalnızca maskelerin ardında bir görünüp bir kaybolan yüzlerden ibaret değildir. Bu portreler, Artırılmış Gerçeklik (AR) teknolojisi ile çalışmaktadır. Katılımcıların yapması gereken, Apple Store'dan *Augmente* adlı uygulamayı

indirmek, önünde durduğu portreyi taratmak ve Orlan'ın sergilediği performansı iPad, iPhone ya da android telefonlarından izlemektir (Görsel 6). Böylece Orlan, daha önceki serilerinde oluşturduğu sanal kimliğine bir yenisini daha eklemekte ve maskeli portresinden fırlayıp gerçek dünyada vücut bulan sanal bir beden haline gelmektedir.



**Görsel 6.** Orlan, Masques, Opéra de Pékin, Facing Designs & Réalité augmentée 2014, video görüntüsü.

AR gibi Sanal gerçeklik (VR) teknolojisi de sanatçıların yeni olasılıklar keşfetmesine fırsat tanımaktadır. Biri gerçek dünyadaki varlıkların yanına sanal varoluşları getiren, diğeri ise çeşitli aparatlar yoluyla gerçek kişileri sanal ortama götüren bu iki farklı ortamı kullanan eserler, gün geçtikçe sanat dünyasında kendilerine daha fazla yer bulmaktadır. Bu iki gerçeklik ile karıştırılan bir diğeri ortam ise Second Life (SL)'dir. SL, çoğu zaman bir oyun olarak adlandırılrsa da yaratıcılarının özellikle vurguladığı gibi aslında sanal bir dünyadır. Gerçek kişiler sanal bir dünyaya dâhil olurlar ancak VR ile arasındaki teknik fark başlık, gözlük gibi aparatlara gerek duyulmamasıdır. Bilgisayarı ve interneti olan, SL programını bilgisayarına yükleyen ve bir avatar oluşturan herkes bu dünyada yaşamaya başlayabilir.

Yeni bir öz-temsili biçimi olarak avatarlar, sanatsal deneyim için verimli bir zemin olmaktadır. SL avatarları, gerçek kişilerin bu dünyaya bağlanmak için oluşturdukları ve kullandıkları alternatif karakterlerdir. Avatarın her türlü özelliği istenildiği zaman değiştirilebilecek şekilde kullanıcı tarafından belirlenebilir. 2006 yılından itibaren SL dünyasını deneyimleyen Eva ve Franco Mattes çifti, sanal dünyada görüntüleyerek tuval üzerine yüksek kaliteli dijital baskılar halinde sergiledikleri avatar portreleri yaratmışlardır (Paul, 2008:239-241). Eva ve Franco Mattes, 2007 yılında öncelikle SL ortamında Ars Virtua adlı galeride (Görsel



7), ardından Columbia Üniversitesi, Italian Academy ve New York'da Postmasters Galeri'de gerçek mekânlarda (Görsel 8) bir seri portreden oluşan *13 Most Beautiful Avatars* adlı sergilerini açmışlardır. Seri, simüle edilmiş bir dünyada alternatif kompozit kimlikler yaratılmasına izin veren teknolojik gelişmelere dayanmaktadır.



Görsel 7. Eva ve Franco Mattes, *13 Most Beautiful Avatars*, Sanal Sergi, Ars Virtua, Second Life, 2006-2007.



Görsel 8. Eva ve Franco Mattes, *13 Most Beautiful Avatars*, Sergi Görüntüsü, Postmasters Gallery, NY, 2007.

Eva ve Franco Mattes, Andy Warhol'un yakın çevresindeki yıldızları konu edindiği 1964 tarihli *13 Most Beautiful Woman* ve *13 Most Beautiful Boys* adlı çalışmalarına doğrudan gönderme yapmakta fakat Warhol'un aksine hiç tanımadıkları kişileri yıldız haline getirmektedir. Sanatçıların 13 En Güzel Avatari, Second Life'in görsel olarak en dinamik ve en popüler *yıldızlarını* yakalamıştır (Postmasters Gallery, 2007). Böylece portre serisi, ünlü olmanın sıradanlığını ve insan arzularını iki boyutlu avatar görüntülerine aktarmaktadır (Shindler, 2010).

Sergide avatarların görselleri kullanıldığından kendine mal etme anlamına gelen temellük (appropriation) söz konusudur. Eva ve Franco Mattes, başkalarının yarattığı avatarları, bir başka ifadeyle başkalarının otoportrelerini alıp kullandıkları süreci yeniden-temellük (re-

appropriation) olarak tanımlamaktadır (Dinnen, 2012). Çalışmalarını portreler değil, otoportrelerin resimleri olarak nitelendiren Mattes çifti orijinallik iddiasında da değildir çünkü yalnızca sanat değil, neredeyse bu dünyadaki her şey daha önce ortaya çıkan başka bir şeyin karışımı ya da yeniden üretimidir.

Mattes çifti, SL gibi sanal dünyalarda ve video oyunlarında, bedeni olmayan beyinlerle uğraşıldığından bahsetmektedir; bir insanın, yaş, cilt, ses, kıyafet gibi belirleyici özelliklerinden oluşan “gerçek” imajını göremediğiniz bir dünyada, onu yargılamak için geriye kalan yalnızca beynimizin üretebilecekleridir (Shindler, 2010). Sergi, düşünsel altyapısı bağlamında bir bütün olarak, başkalarına ait otoportrelerin kompozit bir portresidir. Gerçek yüzleri, imajları görünmeyen kullanıcılara ait avatarların işleyişine son derece uygun bir kavram olarak yeniden-temellük, gerçek ve sanal kimlik sorunsalını akla getirmektedir. İster sanal ortamda ister gerçek mekânda sergiyi gezen izleyicilerden hiçbiri otoportrenin portresi olarak sunulan bu imajların arkasındaki gerçek kimlikleri bilemeyecektir. Mattes çiftinin çizdiği çerçeve ile, imajlarla karşılaşan izleyiciler, hiçbir zaman bu avatarların arkasındaki kullanıcıların, avatarları ne ölçüde kendi portreleri olarak gördüklerini de bilemeyecektir (Dinnen, 2012). Bu imajların, izleyicinin karşılaştığı avatarların mı, avatarların arkasındaki kişilerin mi, Mattes çiftinin seçimlerinin mi, yoksa SL dünyasının kodlarını yazan programcıların görüntüsünü mü sunduğu sorunsalı zihin açıcı bir soru yumağı olarak karşımızda beklemektedir. Cala-Leina (2011:180-181)'in de belirttiği gibi dijital çağda gerçek ve sanal, beden ve makine arasındaki sınırlar kaybolarak üçüncü hatta dördüncü alanlar açılmıştır. Bu alanlarda kendilerine yer edinen sanal varoluşlar, gerçek ve sanal dünyaların parçacıklarından oluşmalarına rağmen her ikisine de tam olarak ait değildirlir.

Avatar portreleri, parlak renkleri, yapay ışıklandırmaları, geniş ve düz alanları, gerçeküstü perspektifleri ile SL dünyasının karakteristik estetik anlayışını yansıtmaktadır. Kullanılan teknolojinin göreceli yeniliğine rağmen avatarlar, portrenin geçmiş evrelerinde de geçerli olan, görüntünün kültürel ve psikolojik bağlamı, yüksek sanat ve alt kültür arasındaki, geleneksel ve çağdaş sanat formları arasındaki ya da sanat ve yaşam arasındaki ilişkileri konu edinmektedir (Postmasters Gallery, 2007). Dijital ortamın doğası gereği bu otoportrelerde bir “benzerlik” dikkati çekmektedir (Görsel 9).



(a)

(b)

(c)

Görsel 9. Eva ve Franco Mattes, 13 Most Beautiful Avatars, 2006-2007.

Söz konusu benzerlik, dijitalizasyon işleminin bir sonucudur ve otoportreler farklılıklarına rağmen birbiriyle benzeşmektedir. Bu bakış açısıyla, kendilerini yaratan kişilerin kimlikleri kadar, içinde buldukları dijital ortamın görselleşmiş hali olan bu portrelerin, SL dünyasını programlayan yazılımcıların otoportrelerini yansıtır olabilmeleri olasıdır. Yaratıldıkları ortam içinde kompozit portreler haline dönüşen bu imajlar, manipülasyonlar ile kitlelere sunulan ve birbirine benzer yüzlerden ibaret hale gelen günümüz güzellik algısına gönderme yapmaktadır. Mattes çiftinin belirttiği gibi bu portreler, *olduğunuz kişiyi değil olmak istediğiniz kişiyi açığa çıkarmaya niyetlenmektedir* (Dinnen, 2012).

İnsanların olmak istedikleri kişileri en çok açığa çıkardıkları yerin sosyal medya olduğu söylenebilir. 2019 yılında FaceApp gibi uygulamalar aracılığıyla neredeyse herkesin deneyip paylaştığı, yaşlandırılmış ya da cinsiyeti değiştirilmiş suretler, sosyal medyayı günlerce meşgul etmiştir. Bu imajlar, aslında Csurri ve Burson gibi sanatçıların gelişmesine katkı sağladığı, Orlan ve Mattes çifti gibi sanatçıların yaygın olarak kullandığı teknikler ile gerçekleştirilmekte ancak sanatçıların odaklandığı yaş, ırk, güzellik, deformasyon, cinsiyet gibi konuların hiçbirine değinmeden, fikirsel anlamda boş ve eğlence unsuru görüntü yığınları halinde kirliliği arttırmaktadır. Herhangi biri, önce bilgisayarı, telefonu ya da tableti ile kendi görüntüsünü alıp, sonra da Adobe Photoshop gibi yazılımlar aracılığıyla düzenleyerek portresini oluşturabilir, saklayabilir ya da isterse paylaşabilir. Snapchat gibi uygulamalar ile bilmeden de olsa sanal ve artırılmış gerçekliklere adım atabilir. Ancak tüm bu süreçte arka planda işleyen karmaşık verilerin kimliklerimizin inşası ve ifşasında önem ve tehlike barındırdığı göz ardı edilmemelidir.

Sanal ortamda her hareketimiz yeni bir varoluş biçimlendirmektedir; anahtar kelimeleri girdiğimiz arama motorları, kimlik ve kredi kartı bilgilerimizi verdiğimiz alışveriş siteleri, sosyal paylaşım ortamlarındaki beğeni ve yorumlarımız, IP numaralarımız dijital ortamda kimliğimizi ifşa ederken, yarattığımız avatarlar yoluyla oluşturduğumuz bilgi ve görüntüler yeni kimlikler yaratmaktadır (Paul, 2008:165).

Paul (2008)'in de belirttiği gibi sanal ortamlardaki eylemlerimiz, dijital bilgi ve görseller yoluyla yeni kimlikler yaratmaktadır. Sanal yaşam kavramı insanlara birçok varoluş biçimini aynı anda farklı ortamlarda, farklı bakış açıları ile sağlayabilmektedir. Portre, bu bakış açılarından yalnızca birisidir. Bu makale kapsamında ele alınan dijital kompozit portre örnekleri, ait oldukları, geniş dijital portre alanının yalnızca bir parçasıdır. Dijital portreleri bütün yönleriyle ele almak yerine birçok dijital portre örneği ve yaratıcıları, bu portrelere ve sanatçılara düşünsel olarak kaynaklık eden kavram ve olguların da bir kısmı ötelenerek, yalnızca dijital yollarla deneyimlenen kompozit portreler ele alınmıştır. Bu anlamda, üç boyutlu modellemeler yoluyla elde edilen gerçekçi portreler, insan, makine ya da her ikisi olma durumu ve bu duruma ilişkin felsefi arayışlar konuya bir sınırlama getirme amacıyla içeriğe dahil edilmemiş, dijital teknolojiler ile farklı gerçeklik katmanlarında oluşan karma kimlikler, deneyimler ve sanatsal duruşlar bağlamında dijital portreler incelenmiştir. Kompozit kavramı içinde ise 19. yüzyılın sonlarına dayandırılan kompozit fotoğraflar değil, özellikle 1980'li yıllarda hız kazanan, teknik ve estetik açıdan da melez yapılarıyla günümüzde örnekleri çoğalan dijital kompozit portreler ele alınmıştır.

Dijital çağda kompozit portreler, gerçek zamanlı, etiketlenebilir, depolanabilir, paylaşılabilir veri setlerine dönüşmüştür. Bu veriler *like/dislike* işlemlerine maruz kalarak birey üzerinde hâkimiyet kurabilir ve denetim sağlayabilir. En önemlisi de bu veriler bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaratıcıları/kullanıcıları tarafından ya da sanal dünya korsanları (hackerlar) aracılığıyla değiştirilebilir ama asla silinmez. İnternet ortamına verilen her bilgi kırıntısı gibi portreler de temelleri olan sayısal kodlar ile ölümsüzlüğe ulaşmaktadır. Hangi düşünsel, tarihsel, sosyolojik ya da psikolojik pencereden bakılırsa bakılsın, insanların suretlerini sunma arzularının tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar hızlı bir ivmeyle devam edeceği inkâr edilemeyecek gibi görünmektedir.

**Kaynakça**

Cala-Lesina, G. (2011). Orlan's Self-Hybridizations: Collective Utopia or Twenty-First-Century Primitivism?, *Third Text*, 25(2), p.177-189.

Glowski, J. M. (2006). *Charles A. Csuri Beyond Boundaries, 1963-present*, College of the Arts, The Ohio State University

Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*, İstanbul: Akbank Yayınları.

İskender, K. (1997). "Portre", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3*, İstanbul: Yem Yayınları, s.1504 -1505.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (çev.) İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Papila, A. (2007). "Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat", *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 1(1), s.176-190.

Paul, C. (2008). *Digital Art*, London: Thames and Hudson.

Sezer, I. (2014). Geleneksel Portre Fotoğrafından Sanal Portreyeye Dönüşüm Aracı; Bileşik Fotoğraf, *Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi, Sözlü ve Poster Bildiriler, 01*, s.66-70, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.

Shanken, E. (2012). *Sanat ve Elektronik Medya*. Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Yayınları.

Veneciano, J. D., Garelick, R. K. (2010). *Fabulous Orlan and the Harlequin Patchwork Self*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

**İnternet Kaynakları**

Aceti, L. (2011). "Digital Portraits of Transculturalism-London", <https://www.leoalmanac.org/digital-portraits-of-transculturalism-london/>, Erişim tarihi: 08.01.2016.

Augment. (2014.) "Masques, Pekin Opera Facing Designs & Réalité Augmentée : when Augment meets contemporary arts", <https://www.augment.com/blog/masques-pekin-opera-facing-designs-realite-augmentee-when-augment-meets-contemporary-arts/>, Erişim tarihi: 15.03.2019.

Burson, N. (2018). "Trump Images 2015-2018", <http://nancyburson.com/trump-images-2015-2018/>, Erişim tarihi: 14.03.2019.

Cleland, K. (2008). "The new face of portraiture in a digital age", *Sergi Kataloğu*,

[https://www.kathycleland.com/wp-content/uploads/F2F\\_Catalogue.pdf](https://www.kathycleland.com/wp-content/uploads/F2F_Catalogue.pdf), Erişim tarihi: 11.05.2019.

Contemporary Art. (2011). "Nancy Burson: Race, Beauty, & Power," [http://www.marthagarzon.com/contemporary\\_art/2011/02/nancy-burson-race-beauty-power/](http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/02/nancy-burson-race-beauty-power/), Erişim tarihi: 17.01.2017.

Dinnen, Z. (2012). "Pictures of Self-Portraits: Eva and Franco Mattes' Avatar Portraits". <http://mediacommons.org/imr/2012/04/16/pictures-self-portraits-eva-and-franco-mattes-avatar-portraits>, Erişim tarihi: 17.10.2014.

Holmes a Court Gallery. (2012). Orlan, <http://www.holmesacourtgallery.com.au/article/orlan>, Erişim tarihi: 20.09.2014.

"Kompozit", Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 24.12.2019.  
Michel Rein Gallery. (2008). ORLAN, Native-American Self-Hybridizations, [http://michelrein.com/cspdocs/exhibition/files/ORLAN\\_cp.ENG.pdf](http://michelrein.com/cspdocs/exhibition/files/ORLAN_cp.ENG.pdf), Erişim tarihi: 20.09.2014.

Pernet, D. (2014). "ORLAN Masques, Pekin Opera Facing Designs & Realite Augmentee", <https://ashadedviewonfashion.com/2014/09/07/orlan-masques-pekin-opera-facing-designs-realite-augmentee-september-6-october-2014-2/>, Erişim tarihi: 15.03.2019.

"Portre", Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 10.09.2019.

Postmasters Gallery. (2007). Eva & Franco mattes "13 most beautiful avatars", [http://www.postmastersart.com/archive/01org\\_07/01org\\_07.html#](http://www.postmastersart.com/archive/01org_07/01org_07.html#), Erişim tarihi: 18.01.2017.

Shindler, K. (2010). "Life After Death: An Interview with Eva and Franc Mattes". <http://magazine.art21.org/2010/05/28/life-after-death-an-interview-with-eva-and-franco-mattes/#.XYZubFUzbnh>, Erişim tarihi: 18.01.2017.

Quaid, R. (2018). "Trump and Putin Face Off Then Become Trutin", <http://www.renegadetribune.com/trump-and-putin-face-off-then-become-trutin/>, Erişim tarihi: 14.03.2019.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Nancy Burson, *Etan Patz Update (Age 6 to Age 13)*, 1984, Composite Silver Prints, 11 x 14 inç. <http://nancyburson.com/wp-content/uploads/2018/02/Etan-Patz.jpg>, Erişim tarihi: 18.10.2014.

Görsel 2. Charles A. Csuri, *Aging Process*, 1967, Ink on paper, IBM 7094 and drum plotter. 38 x 94 cm, <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/charles-a-csuri-aging-process/>, Erişim tarihi: 08.01.2016.

Görsel 3. Nancy Burson, Trump Images Serisi, Time Cover (19 Temmuz 2018), 2018, <https://i1.wp.com/www.earlyintime.com/wp-content/uploads/2018/07/31-1.png?resize=769%2C430>, Erişim tarihi: 14.03.2019.

Görsel 4. Orlan, Self-Hybridization Serisi, 1998-2008

(a) Refiguration Self-Hybridization, Pre-Columbian series, n°32, 1998, archival inkjet print, 90 x 60 cm, edition of 7, <http://www.holmesacourtgallery.com.au/article/orlan>, Erişim tarihi: 20.09.2014.

(b) African Self-Hybridization, Mask of Nigerian Woman with Face of Euro-Parisian Woman, 49 x 61 in, color photograph, 2000, [http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotafricanquot-2000-2003/african17\\_0.jpg](http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/self-hybridations-quotafricanquot-2000-2003/african17_0.jpg), Erişim tarihi: 20.09.2014.

Görsel 5. Orlan, Beijing Opera Self-Hybridation, 2014, <http://www.orlan.eu/portfolio/self-hybridations-chinoises-2014/>, Erişim tarihi: 14.03.2019.

(a) Orlan, Beijing Opera Self-Hybridation, n°1, Color Print, 120x120 cm, 2014.

(b) Orlan, Beijing Opera Self-Hybridation, n°4, Color Print, 120x120 cm, 2014.

(c) Orlan, Beijing Opera Self-Hybridation, n°9, Color Print, 120x120 cm, 2014.

Görsel 6. Orlan, Masques, Opéra de Pékin, Facing Designs & Réalité augmentée 2014, video görüntüsü <https://vimeo.com/212612611>, Erişim tarihi: 14.03.2019.

Görsel 7 .Eva ve Franco Mattes, 13 Most Beautiful Avatars, Sanal Sergi görüntüsü, Ars Virtua, Second Life, 2006-2007, <http://lifeofmo.blogspot.com/2006/11/13-most-beautiful-avatars.html>, Erişim tarihi:18.01.2017.

Görsel 8. Eva ve Franco Mattes, 13 Most Beautiful Avatars, Sergi Görüntüsü, Postmasters Gallery, NY, 2007, <http://0100101110101101.org/portraits/>, Erişim tarihi: 18.01.2017.

Görsel 9. Eva ve Franco Mattes, 13 Most Beautiful Avatars, 2006-2007

a) Harpo Jedburgh, 2006, digital print on canvas 36 x 48 inches, [http://www.postmastersart.com/archive/01org\\_07/02%20Harpo%20Jedburgh.html](http://www.postmastersart.com/archive/01org_07/02%20Harpo%20Jedburgh.html) Erişim tarihi: 18.01.2017.

b) Lanai Jarrico, 2006, digital print on canvas, 36 x 48 inches, [http://www.postmastersart.com/archive/01org\\_07/05%20Lanai%20Jarrico.html](http://www.postmastersart.com/archive/01org_07/05%20Lanai%20Jarrico.html) Erişim tarihi: 18.01.2017.

c) Nubiiian Craven, 2006, digital print on canvas, 36 x 48 inches, [http://www.postmastersart.com/archive/01org\\_07/06%20Nubiiian%20Craven.html](http://www.postmastersart.com/archive/01org_07/06%20Nubiiian%20Craven.html) Erişim tarihi: 18.01.2017.

## WEB SİTELERİNDE ALT BİLGİ ALANININ ÖNEMİ VE TASARIMI İÇİN ÖNERİLER

### IMPORTANCE OF FOOTER AREA IN WEBSITES AND SUGGESTIONS FOR ITS DESIGN

**Deniz Kürşad\***

#### **Öz**

Günümüzde bilgiye daha hızlı ulaşma isteğine bağlı olarak kurum/kuruluş ya da kişisel markaların sosyal medya hesaplarına ulaşmanın kolaylığı sonucunda web sitelerine görsel ve işlevsel anlamda daha fazla sorumluluk düşmektedir. Web sitelerinde bilgiye daha hızlı ulaşmak ve yararlı linklere yönlendirilmek isteyen site ziyaretçileri ihtiyaçlarına daha hızlı cevap veren alanlara ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyaçlara en iyi cevap verebilen alan ise eylem çağrıları, kayıt formları, sosyal medya hesabı bağlantıları gibi sitenin daha ayrıntılı içeriklerini kapsayan alt bilgi (footer) alanlarıdır.

İşlevsel ve etkili bir şekilde tasarlanan bir alt bilgi alanı, ziyaretçiye site sahibi kurum/kuruluş ya da kişinin, işini "başından sonuna" özenli ve profesyonel bir şekilde yaptığı mesajını da vermektedir. Bu yüzden web siteleri tasarlanırken bu alanın tasarımının göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Bu çalışmanın, web ara yüzlerindeki alt bilgi alanlarının önemi ile birlikte içeriklerinin daha etkili sunumu için web ara yüz tasarımcılarına bir rehber olması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Alt Bilgi Tasarımı, Bileşik Alt Bilgi, Site Haritası, Dolaşım.

#### **Abstract**

Abstract: Today, websites have more responsibility in terms of visuality and functionality as a result of the social media accounts of institutions/organizations or personal brands being easily accessible based on the desire to access information faster. Website visitors who want to access information faster and be redirected to useful links require areas that fulfill their needs faster. Footer areas, which include the more detailed contents of websites such as calls to action, registration forms and links to social media accounts, are the areas that can best fulfill these needs.

A footer area that is designed to be functional and effective also gives visitors the message that the institution/organization or person owning the website does their job professionally and meticulously "from beginning to end". For this reason, the design of this area should not be overlooked when designing websites. This study is intended to be a guide to the importance of footer areas in web interfaces and the more effective presentation of their contents for web interface designers.

**Keywords:** Footer Design, Compound Footer, Sitemap, Navigation.

---

*Derleme Makale // Başvuru tarihi: 15.03.2020 - Kabul tarihi: 17.06.2020.*

\*Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, deniz.kursad@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9824-5641>.



## 1. Giriş

Web siteleri, basılı görsel materyallere göre maliyetinin düşük olması, hedef kitlesinin çok daha geniş olması, içeriklerinin çok daha kolay güncellenebilmesi, online satış ve interaktif kullanım için uygunluğu açısından yaygın kullanıma sahiptir. Özellikle kurum ve kuruluşların markalaşma yolunda sahip olmak istedikleri güçlü kurumsal kimlik arayışının devamı olarak, hedef kitlelerine hizmetleri tanıtma ve yaygınlaştırma adına web sayfaları da büyük önem taşımaktadır. “Rekabet arttıkça web siteleri daha da gelişmekte ve yöneticiler markalarını web-tabanlı faaliyetlerle rakiplerinden farklılaştırmaya ve böylece tüketici odaklı marka değerini, web ortamında geliştirmeye çalışmaktadır” (Karaosmanoğlu, Acar ve Uray, 2016:161).

Günümüzde kurum ve kuruluşlar gibi artık şahıslar da markalaşma yoluna gidebilmektedirler. Tasarımcı ya da girişimciler de artık markalaşma yolunda çalışmalar yapmakta, ürün ve hizmetlerini kitlelere daha iyi anlatabilmek adına pazara ilk başta bir web sayfası ile giriş yapmaktadırlar.

Son yıllarda sosyal medya kullanımındaki artış ise yoğun bilgi akışı içerisinde sabırsız bir kullanıcı kitlesi yaratmaktadır. Bunun yanında interaktif kullanımı, ürün ve içerik paylaşım kolaylığı, her an güncelleyebilme gibi özellikleri nedeniyle sosyal medya hesaplarının günden güne web sitelerine rakip olma ihtimali ortaya çıkmaktadır. Fakat sosyal medya hesapları, bildirim alma gibi interaktif avantajlara, istenilen her an bilgiyi güncelleyebilme imkânına, yoğun bir şekilde görsel imaj ve fotoğraf kullanımı gibi avantajları ile kullanıcı üzerinde olumlu bir algıya sahip olsa da içerikleri daha ayrıntılı ve belirli bir düzen içerisinde, yönlendirici butonlarla aynı ekranda sunma gibi özellikleri sayesinde web sitelerinin her zaman geçerli bir elektronik ortam olmaya devam edeceği açıktır.

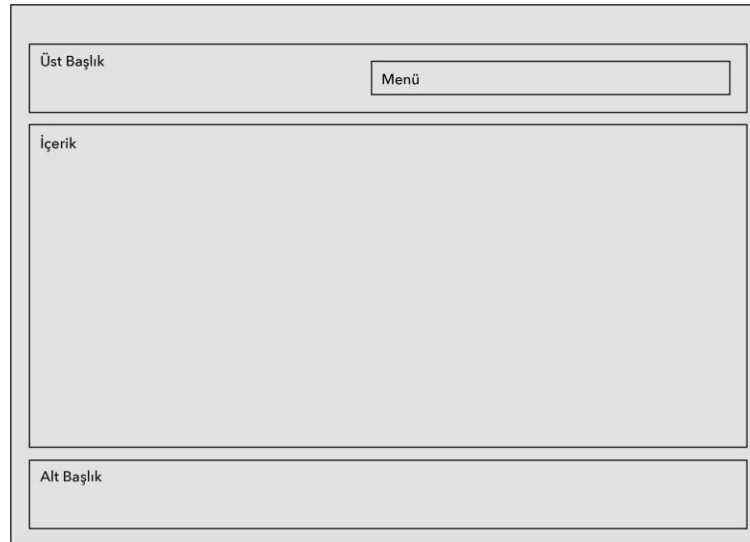
Kurumların dış dünyaya açılan pencereleri olarak da nitelendirilebilecek kurum web siteleri, hedef kitlelere şirketin kim olduğunu, tarihini, kurumun misyon, vizyon, amaç ve hedeflerini, tüketicilere sunduğu ürün/hizmetlerin neler olduğunu ve özelliklerini, kurumun iletişim adresleri ve telefonlarını, sanal ortamda ürün/hizmetlerin satışını, hatta satış sonrası hizmetleri sunmaya imkan veren ortamlar olarak kurumu anlatan, tanıtan bir yapıya sahiptir; kısaca kurum kimliğinin bir taşıyıcısıdır (Yeygel, 2005:79).

Bununla birlikte şahıs ya da kurum sosyal medya hesaplarının, web sitelerinin olduğu kadar geniş içeriğe yer vermeye elverişli olmaması gerçeği var olsa da, web sitelerinin günümüzde hala korunması gereken geçerliliğinin sürdürülebilir olması adına, web ara yüz tasarımlarına verilen önemin her zamankinden daha fazla olması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda web ara yüzlerinin alt bilgi alanları gibi daha önce göz ardı edilen alanları yeniden tanımlanmalı ve bu alanların tasarımına yeni öneri ve uygulamalar geliştirilmelidir.

## 2. Web Sitelerinde Alt Bilgi Alanının Tanımı ve Önemi

Kullanıcıların bir web sitesini ilk ziyaretlerinde, aradıkları bilgiye kolayca erişememeleri ve olumsuz bir deneyim yaşamaları durumunda o siteyi yeniden ziyaret etme olasılıklarının %40 oranında azaldığı bilinmektedir. Bunun için web sitelerini daha etkili ve işlevsel kılan özellikleri üzerinde yeniden düşünme durumu söz konusudur. Temelde bu özellikler; ara yüz tasarımı, kullanılabilirlik, gezinmedeki kolaylık ve erişilebilirliktir. Bununla birlikte ilk defa ziyaret edilen bir web sitesinin iyi bir izlenim bırakması ve tekrar ziyaret edilebilmesi için izleyicide bir güdülenme yaratmak, web sitesinin doğru bir anatomi üzerine oturtulmuş başarılı bir bilgi mimarisinin olması ile mümkündür.

Bir web sayfasının anatomik yapısı ise, temelde üst başlık (header), menü, içerik ve alt başlıktan oluşmaktadır (Görsel 1).



**Görsel 1.** Bir web sayfasının anatomisi.

Bir web terimi olarak “gezinme” eylemi ise, kullanıcılara bu alanlar ile doğru bir etkileşim kurmaları doğrultusunda gerçekleşir, dolayısıyla bir kullanıcı deneyimi yaratmada etkilidir. Eğer sayfa kaydırmalı ise gezinmeye kaydırma çubuğu eşlik eder. Kaydırmalı sayfalarda içeriğin, görünen ekranın altına taşması durumu gerçekleşir.

“İçerik, bu durumda bir anlamda kağıdın katlanması gibi, elektronik ortamda katlanır. Elektronik katlama, içeriğin ekranın altında, imgenin kaybolduğu noktada olur. Genel olarak en önemli bilgiler ekrandaki katlama noktasının üst kısmında görüntülenir ve ikinci derecede önemli bilgi, alt kısma yerleştirilir” (Ambrose ve Harris, 2013a:22).

Burada alt kısım diye ifade edilen yer, sitelerin anatomisi itibariyle, gezinilen en son bölümü olan alt bilgi alanlarıdır. Tam olarak web sayfalarının gövde kısmında yer alan görsel ya da tipografik içeriklerin misyonuna sahip olmasa da kendi içerisinde belirli bir işleve sahiptir.

Altbilgi, web ara yüzü tasarımındaki bitiş çizgisidir. Yalnızca web sayfasının sonuna gelme izlenimi vermekle kalmaz, aynı zamanda ziyaretçilerin ilk bakışta görmemesi gereken bilgileri içerir, ancak arandığında hızlıca bulmasını sağlar. Sosyal medya hesapları, iletişim bilgileri, bazı ana içerik gruplarının başlığı ve bağlantı bağlantıları altbilgi alanının içeriğidir. Aynı zamanda, ekranı aşağı kaydıran ziyaretçilerin web sayfasının sonuna gelmesini, web sayfasına gitmeden sitede gezinmelerini sağlamak için kolaylaştırıcı bir işleve sahiptir (İpek, 2016:757).

Bu alan, ziyaretçilerin aradıklarını bulamadıkları durumda da yönelecekleri bir yerdir. Standart öğelerden daha fazlasını içerir ve üst başlık (header) dolaşımında bulunan mega menüdeki hemen tüm bağlantıları içerir. Bilgilendirici, çekici bir alt bilgi, insanları amaçsızca dolaşmak yerine sitede daha fazla bilgiye yönlendirmek için doğal bir yerdir (Gremillion, 2010).

Web sitelerinde alt bilgi alanlarında bulunabilecek olan içerikler, başta telif hakkı satırı olmak üzere, site haritası, gizlilik politikası, kullanım koşulları, adres ve iletişim bilgileri, harita, sosyal medya ikonları, “üye ol” ve “giriş yap” butonu, basın haberleri, insan kaynakları, görsel imajlar, fotoğraf galerisi, değerler ve misyon, ödüller / sertifikalar, haberler, etkinlikler, son yayınlanan makaleler, gelecek etkinliklerdir.

Alt bilgi alanları sayfanın en altında yer aldığından, ziyaretçilerin bu bölümdeki içerikleri görmeden sayfadan ayrılma ihtimali bulunmaktadır. Halbuki ziyaretçilerin sitede daha fazla gezinmesi ve farklı bölümleri de incelemesi için önem derecesi yüksek olabilecek bir alandır.

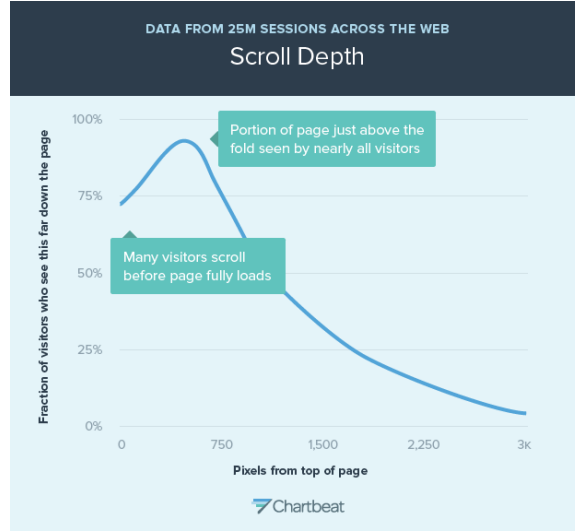
İstanbul Üniversitesi İnsan Bilgisayar Etkileşimi Laboratuvarı'nda göz izleme ve gözlemlene yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilen “Bir Web Sayfası Bileşenlerinin Yerleşiminin Kısa Süreli Hafıza Kapasitesi Üzerine Etkisi” isimli çalışmada, TÜBİTAK'ın web sitesi ele alınmış, 15 görev 6 kullanıcı kullanılmıştır.

Çalışma sırasında alt bölümde (footer) yer alan bilgilerin geri planda kaldığı ve alt menülerde yer alan bilgilerin hatırlanma oranının azaldığı görülmektedir. Bu nedenle içerik yerleşimi sırasında çok aranan, önemli görülen bilginin, mümkünse üstte ve ana menü ögesi olarak yer alması faydalı olacaktır. Ancak ihtiyaç duyulursa çok aranan öğeyi alt menüye ya da alt (footer) kısmına ekleyerek site içinde ziyaretçinin daha çok gezinmesi ve farklı kısımları ziyaret etmesi de sağlanabilir (Alsadı, Akadal, Çelik, Erol ve Gülseçen, 2017).

Bu araştırma, alt bilgi alanlarının akılda kalma gibi kaygılar olmadan, genel içerikten arda kalan bilgileri sunma gibi bir işlevi olduğu izlenimi yaratmaktadır. Çünkü özellikle çok fazla içeriğe sahip olmayan web sitelerinin de alt bilgi alanları genellikle kısa bir metinden oluşan, telif hakları, insan kaynakları ve iletişim bilgileri gibi çok da önem arz etmeyen bilgilerin paylaşıldığı, dolayısıyla izleyicinin dikkatini çekmeyecek biçimde tasarlanan alanlar olmuştur. Estetik bir biçimde sunulmadıklarında da işlevsellik adına interaktiflik hissi de uyandırmamıştır.

“Content Chemistry: An Illustrated Handbook for Content Marketing” kitabının yazarı Crestodina'ya göre (2015) medya şirketlerine masaüstü, sosyal ve mobil platformlarda izleyici oluşturma üzerine çalışan bir yazılım şirketi olan Chartbeat tarafından web sitelerindeki “sayfayı kaydırma” alışkanlıkları üzerine yapılan bir araştırma da alt bilgi alanlarının önemine vurgu yapmıştır.

Araştırma kapsamında 25 milyon web sitesi ziyareti üzerinden değerlendirme yapılmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Araştırma sonuçları.

Araştırma sonucuna göre “bir web sayfasının en çok görüntülenen alanı, hemen hemen %80'in üzerinde izleyici ile yaklaşık 550 pikseldedir” (Schwartz, 2015). Sayfa yükleninceye kadar ziyaretçilerin yaklaşık %75'i, sayfayı aşağı kadar kaydırma eğilimindedir. Aynı zamanda “çalışma, sayfanın en üstündeki piksellerin en kısa süre için görüntülediği- yaklaşık 4 saniye - ve görünümdeki sürenin, aşağı doğru yaklaşık 1200 piksel arasında bir tepe noktasına ilerlerken sürekli olarak arttığını, dolayısıyla sayfanın bu kısmının, sayfanın üst kısmına göre yaklaşık üç kez görüntülediğini göstermektedir” (Schwartz, 2015). İçerikler genelde sayfanın altına doğru arttığından, sayfayı kaydırma eğiliminde olan ziyaretçiler, aşağıda daha fazla zaman harcamaktadır. Bu alanlar, yeni müşteriler oluşturmak için kayıt formlarına, üst bilgi alanında yer almayan ve ziyaretçilere rehberlik edecek içeriklere sahiptir. Tüm bunlar alt bilgi alanlarının göz ardı edilemeyecek olan önemine işaret etmektedir.

### 3. Bileşik/Bileşik Olmayan Alt Bilgi Alanlarında Kullanılan Tasarım Yöntemleri

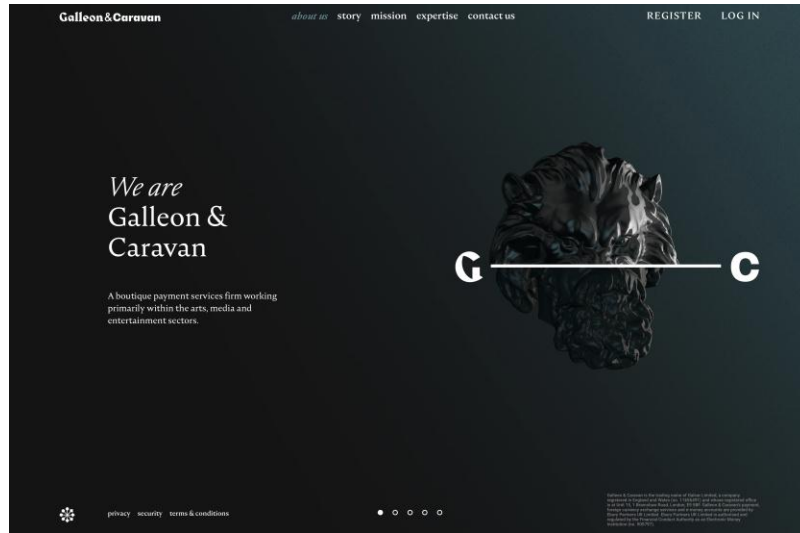
Bazı markalar web sitelerinin alt bilgi tasarımlarını belirli hedefleri göz önünde bulundurarak optimize ettiklerinde dönüşümlerde %50'ye varan bir artış gözlemlemişlerdir (Can, 2019).

Üst bilgi alanında olduğu gibi, bu alanda da içeriğin doğru bir şekilde organize edilmesi önemlidir. Çoğunlukla üst bilgi alanında olduğu kadar güçlü bir görsel tasarıma sahip olmadıkları

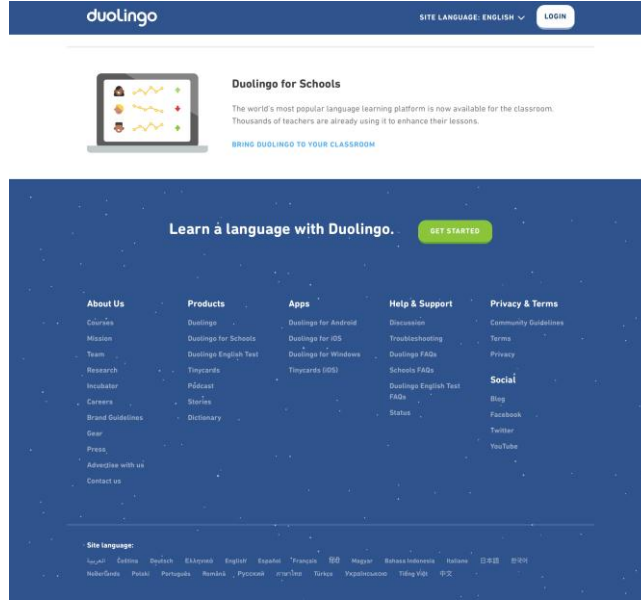
için ziyaretçinin bu alanda yer alan bazı içerikleri incelemeden sayfadan ayrılmasına sebep olabilmektedir. Halbuki bu alanlar kimi zaman alışlagelenin dışında web sitenin başka hiçbir bölgesinde bulunmayan içerikleri sunma, ziyaretçilere bilgi verici, ikna edici ve aynı zamanda yönlendirici olma gibi önemli bir görev üstlenmektedir. Bu nedenle bu alana daha fazla dikkat çekmek için de tasarım, bağlayıcı bir etken hale gelmektedir.

Etkili bir web ara yüz tasarımını bu alanda da devam ettiren site sahibi kurum/kuruluş ya da şahıslar, bir bakıma işini “başından sonuna” kadar en iyi şekilde yaptığını ve ilgi çekme kaygısını sonuna kadar devam ettirdiği mesajı vermiş olmaktadır. Bunun yanında altbilgi alanları, ziyaretçilerin neden bu alanı ziyaret etmeleri gerektiği konusunda ikna edici bir üsluba sahip olmalıdır. Bu alanların tasarlanması, bilginin kullanıcı beklenti ve özelliklerine, hedef kitlenin sayfayı kaydırma desenlerine göre değişkenlik gösterebilir. Ziyaretçilerin yapması istenilen şeyler de tasarımcıya ipucu verecektir.

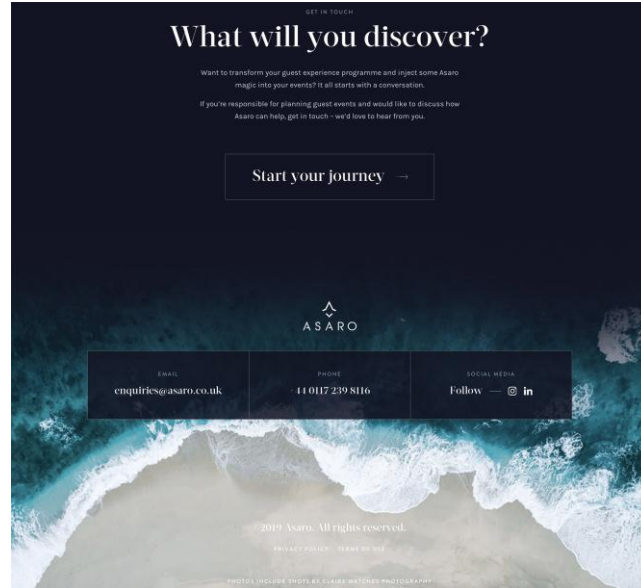
Alt bilgi alanları, bileşik alt bilgiler ve bileşik olmayan alt bilgiler olmak üzere iki kategoriye ayrılmaktadır (Görsel 3-4). Bu iki türdeki alt bilgi alanları tasarımda değişkenlik yaratabilmektedir. Web sayfalarının çoğunluğunda bileşik olmayan altbilgi alanları kullanılırken, bileşik olanları ana sayfadan keskin olmayan bir sınır ile ayırmada büyük oranda tipografi, illüstrasyon ve fotoğraftan yararlanılmaktadır (Görsel 5).



Görsel 3. Bileşik alt bilgi alanlarına bir örnek.



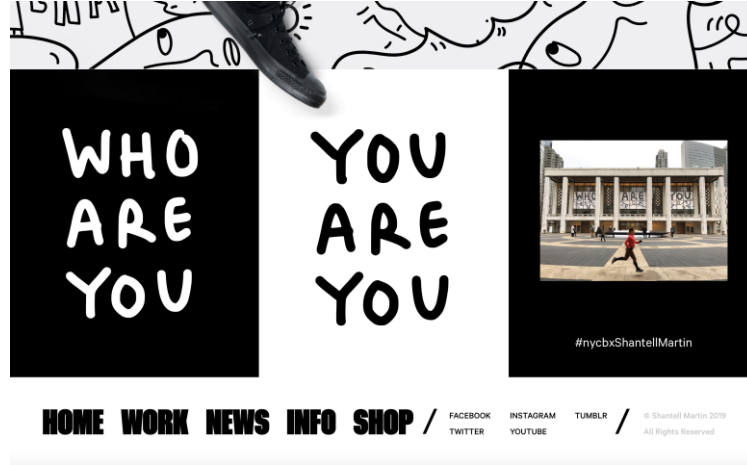
Görsel 4. Bileşik olmayan alt bilgi alanlarına bir örnek.



Görsel 5. Ayrıştırıcı bir öge olarak fotoğraftan yararlanılan bir bileşik alt bilgi alanı.

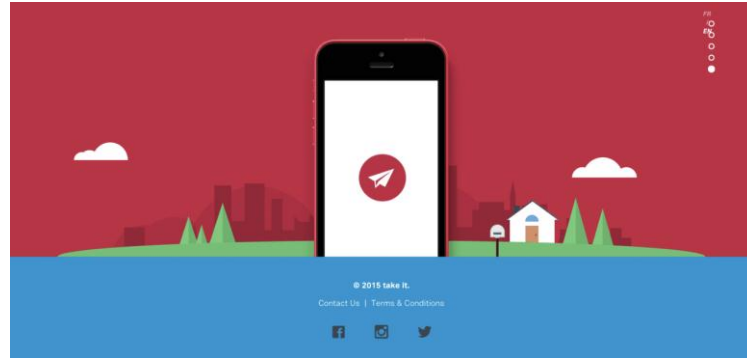
Web ve etkileşim tasarımcısı Zeldman (2015), "tasarımın %90'ı tipografidir, diğer %90'ı ise boşluktur" ifadesini kullanarak, tipografinin web tasarımlarındaki önemine vurgu yapmaktadır. Alt bilgi alanlarında tipografi, hiyerarşiyi sağlamada ve farklı punto ve fontlarla bu sınırı yaratmada etkili bir işleve sahip olabilmektedir (Görsel 6). Hiyerarşi, düzenlemelere görsel

bir kılavuz sağlayarak, farklı metin parçalarının birbirine göre önem derecesini belirtmek için kullanılan mantıklı ve görsel bir yöntemdir (Ambrose ve Harris, 2012:128).



Görsel 6. Tipografinin ayırıcı etkisi.

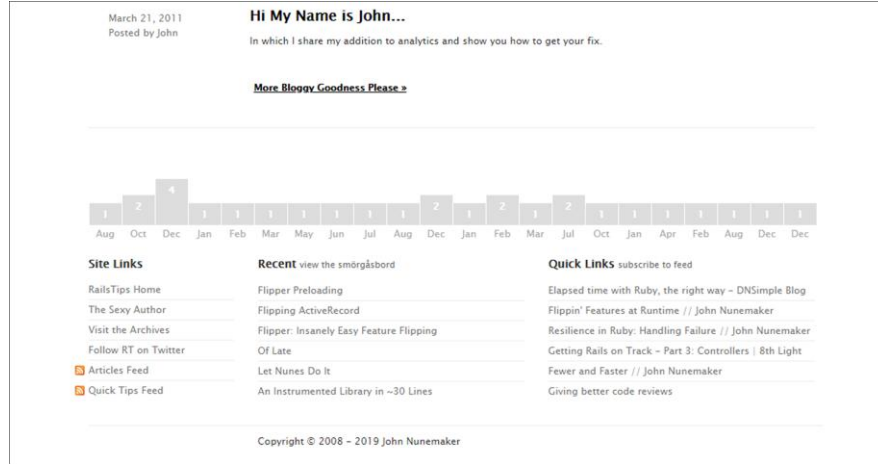
İllüstrasyon kullanımı da ana sayfa ile alt bilgi alanını kesin bir sınır ile ayırmak yerine daha organik bir ayırım yaratmak adına olumlu bir tercih olacaktır. Hem bu alana daha fazla dikkat çekilmesini sağlayacak hem de akılda kalıcılığı ve verdiği samimi his ile sayfanın yeniden ziyaret edilme ihtimalini artıracaktır (Görsel 7).



Görsel 7. İllüstrasyonun ayırıcı etkisi.

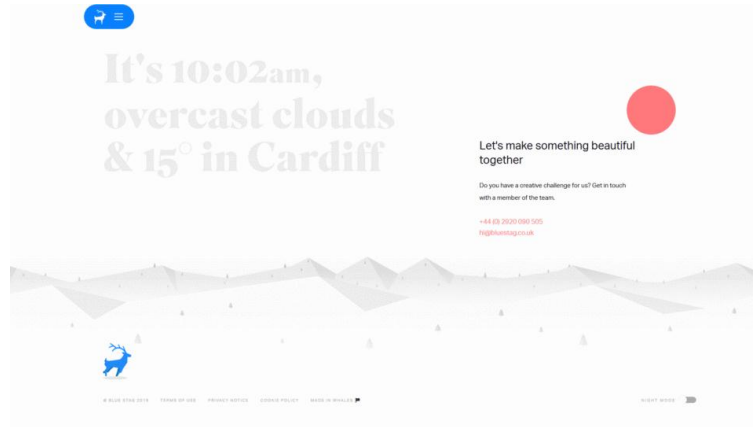
Bileşik olmayan alt bilgi alanların etkili sunumu için ise önerilerden biri infografikler olacaktır. Özellikle istatistiksel içeriklere sahip olan ve karmaşık sayısal verilerini eğlenceli ve anlaşılır şekilde aktaran özelliği ile infografikler, web sitelerinin alt bilgi alanlarında kullanmak için uygun tasarım öğelerinden biridir (Görsel 8).





Görsel 8. İnfografik ile gövde ile altbilginin ayrılması.

Animasyon, nadiren de olsa bu alanlarda kendine yer bulmaktadır. Bilginin ve görsellerin hareketli sunumu birçok tasarım alanında olduğu gibi bu alanlarda da dikkat çekici bir etkisi vardır. Animasyonlar altbilgi alanlarının etkili ve akılda kalıcı olmasını sağlamaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Altbilgi alanında görsel bir imaj olarak logonun hareketli ve interaktif kullanımı.

Sade ve güncel tasarım eğilimlerini yansıtan altbilgi alanları tasarlamak için kullanılan yöntemlerden biri de ikon kullanımıdır. Sosyal medya ikonları bunlardan biridir. Crestodina (2015), "en iyi 50 pazarlama sitesinin analizinde, altbilgilerin % 72'sinin sosyal ağ düğmeleri

içerdiğini, araştırma sonuçları ile birlikte sunmuştur. Günümüzde sosyal medya ikonları neredeyse her farklı web sitesi için yeniden uyarlanabilir ikon setleri haline gelmiştir.

Bileşik olmayan altbilgi alanlarında ise, fotoğraf, video, pattern, yoğun renklerin kullanımı bu alanın görsel etkisini artırmaktadır.

#### **4. Alt Bilgi Alanlarının Etkili Sunumu İçin Öneriler**

##### **4.1- Genel Tasarım Prensipleri**

Web sitelerinin ara yüz tasarımında, basılı sayfa tasarımındaki yaklaşım büyük oranda uygulanabilir, temelde aynı prensiplerle gerçekleştirilir. Tasarımın, belli bir karşılık almak, bilgilendirmek, eğlendirmek veya okuyucuya kılavuzluk etmek için yapılandırılması gerekir (Ambrose ve Harris, 2013b:174). Alt bilgi alanları da, çoğunlukla dâhil oldukları web ara yüzünün geneline hâkim bir yaklaşımla ve marka kimliğine sadık kalınarak tasarlanmaktadır. Özellikle bileşik alt bilgi alanlarında, web sayfasının genelinde uygulanan tasarım prensipleri, alt bilgide de devam ettirilebilir. İster bileşik ister bileşik olmayan altbilgi alanları olsun, çoğunlukla kendi içerisinde farklı bir düzene ve görsel etkiye sahiptir ve birçok grafik yüzeyde kullanılan prensipler burada da geçerli olabilmektedir. Tipografi, renk ve beyaz alanın etkili kullanımı bu prensiplerdendir ve bu küçük alanın daha anlaşılır ve akılda kalmasına etki etmektedir.

Alt bilgi alanları, tipografinin, grafik tasarımın tüm uygulama alanlarında okunaklılık, hiyerarşi kurma ya da dolaşım oluşturma gibi misyonlara cevap veren bir tasarım elemanı olarak, kimi zaman bu misyonların tümünün elverişli bir şekilde uygulanmasının olanaklı kılınabileceği bir alandır. Gerek bir stopaj etkisi gerekse yoğunluğu ile verilebilecek tipografik renk etkisiyle kullanıcının birçok yönden çoğunlukla karmaşık bilgiye sahip bu alanın, hem web sayfasının ana gövdesinden ayrılmasında hem de kendi içerisindeki içerikleri kategorize etmede güçlü bir göreve sahiptir. Grafik tasarım yüzeylerinde kullanılan genel prensiplerden biri olan yazı tipi sayısı bu alanlar da gözü karmaşadan arındırmaya yaramaktadır.

Yazı aileleri tasarımcıya birbiriyle temiz ve uyumlu bir şekilde çalışan dolayısıyla kullanışlı tasarım araçları olan bir dizi çeşitleme sunar. Net ve tek biçimli hissi veren bir iş yapabilmek için pek çok tasarımcı kendisini, projenin gerektirdiği beklentileri karşılayabilecek, tipografik hiyerarşi kurmaya elverişli yazı varyasyonlarından sadece iki yazı ailesiyle sınırlandırır (Ambrose ve Harris, 2012:68).

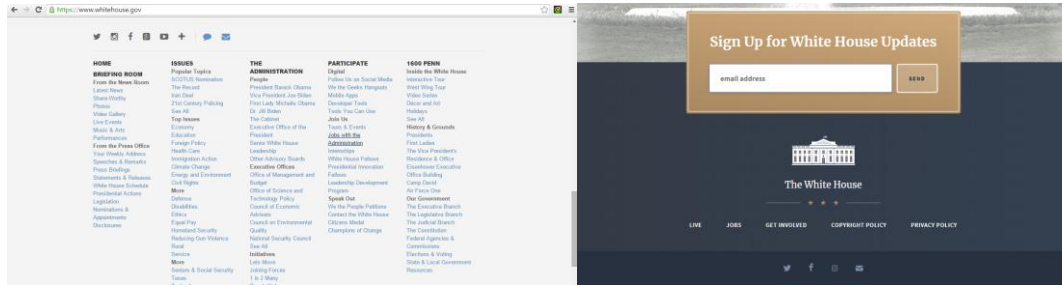
Basılı ya da dijital materyal tasarımlarında olduğu gibi altbilgi alanlarında da bir ya da iki yazı tipi kullanmak ideal olanıdır. Aynı yazıtipinin ailesine ait farklı üyeler de hiyerarşiyi sağlamada kullanılabilir. “Çok fazla yazı tipi kullanmak, web sitenin veya uygulamanın yoğun, parçalanmış ve karmaşık görünmesine neden olabilir” (Douglas, 2017). Tipografi aynı zamanda, bilgiyi gridal bir yapıda kategorize etmede kullanılmaktadır. Örneğin telefon numarası gibi önemli bir bilgi en görünür yerde olmalı ve telif hakkı gibi dipnot konumundaki bilgiler daha küçük punto kullanılarak gösterilmelidir. Genel olarak tipografik içeriklerin kolay taranabilir ve temiz bir biçimde yerleştirilmiş olması önemlidir. Bunu sağlamada yararlanılan yöntemlerden en önemlisi de kuşkusuz beyaz alan kullanımınıdır. Beyaz alan kullanımı tasarım içerisinde, hiyerarşi yaratmak üzere kullanılacak sakın boşluklar yaratır (Ambrose ve Harris, 2010:42). Beyaz alanlar tasarımda temizliği, anlaşılabilirliği, okunurluğu ve içeriklerin nefes almasını sağlar, tasarımın seçkin ve profesyonel görünmesine yardımcı olur. Kimi zaman yönlendirmeye de yarar ve altbilgi alanlarında bu, tercih edilen yöntemlerden biridir.

Tüm bu tasarım öğelerinin sunumlarını etkili kılan en önemli unsurlardan birinin renk olduğu ifade edilmelidir. Birçok grafik yüzeyde olduğu gibi web sayfalarının ara yüzlerinde tipografi ve rengin hiyerarşi yaratmada ve bilgiyi organize etmede rolü çok büyüktür. Renk, bileşik/bileşik olmayan alt bilgi alanlarında ayrıştırıcı ya da birleştirici bir görev üstlenmektedir. Özellikle bileşik alt bilgi alanlarındaki renk kullanımı web sitesinin genel temasını destekler nitelikte olmalıdır. Hedef kitle göz önünde bulundurulmalıdır. Burada kullanılacak olan renkler, sitenin ara yüzündeki tüm renklerle homojen olarak etkileşime girmeli, tüm sayfanın tasarımından bağımsız olarak düşünülmemelidir. Bileşik olmayan alt bilgi alanlarında ise sitenin kurumsal renk anlayışına kontrast bir renk seçimi yapılmalıdır. Bunun yanında vurgu yapılmak istenen bir bölgede de renkten yararlanılabilir. Böylelikle, akılda kalması istenen içeriklerin daha etkili sunularak, kullanıcının duraksayarak ekrandaki bilgilere daha iyi konsantre olması sağlanabilir. Beyazın ya da renk ögesinin geniş kullanımı bilgiler arası bir es vermede tercih edilmelidir. Bağlantılar ve kelimeler arasında yeterli boş alan varsa bilgiyi algılamak daha kolay olacaktır. Rengin işlevi tipografinin zeminden ayrışmasında da kendini göstermektedir. Alt bilgi alanlarındaki tipografik öğeler genelde ana sayfaya göre daha küçük olduğundan, zeminle

yazıların rengi arasındaki kontrast farkının yüksek olması, küçük puntodaki yazıların okunması için daha uygun olacaktır.

#### 4.2. Öneriler

Site haritaları web sitelerinde çoğunlukla altbilgi alanlarında yer alır. Bir bakıma sitedeki içeriklerin özet bir sunumu gibidir ve bir gezinme aracı olarak ziyaretçilerin bilgiye daha hızlı ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Kişisel web siteleri hariç birçok kurum/kuruluşun site haritalarının oldukça karmaşık bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Kolonlar halinde belirli başlıklar altında sunulan içerikler, birçok ziyaretçinin dikkatini dağıtacak niteliktedir. Bilginin sunumunda sadelik arayışında olduğumuz günümüzde, alt bilgi alanlarında da sadeliğe gidilmesi bu alanların daha etkili ve akılda kalıcı olmasında bağlayıcı olmaktadır (Görsel 10). Lewis (2018), aşırı yüklenmiş bir altbilginin her zaman bilgilendirici olmadığını, bir veya üç öğeye odaklanmaya çalışarak minimal bir tasarıma bağlı kalınmasını önermektedir.



Görsel 10. Beyaz Saray'ın resmi web sitesinin 2010 ve 2019 yıllarına ait alt bilgi tasarımları.

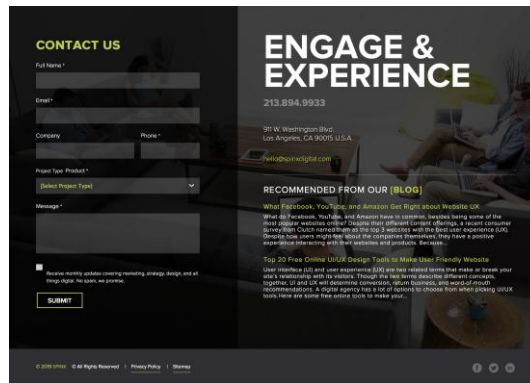
İçerikleri ekonomik bir şekilde sunmada, bu içeriklerin öncelik sırasına göre kategorize ettikten sonra uygun bir yönlendirme kullanıcılar için zaman kaybını önleyecektir.

Alt bilgi alanlarının daha yalın ve etkili sunumu için gözden geçirilmesi gereken diğer bir konu da önem sırasına göre yerleştirilen içeriklerinden seçilen bir ya da ikisinin bir tasarım ögesi olarak sunma düşüncesi olmalıdır. Buradaki bileşenler kendi içerisinde tasarlanabilecek alan ya da imajlar yaratmaktadır. Örneğin, basın haberleri, sitenin kurulma amacı, insan kaynakları, yasal bilgiler, şirket bilgileri ve reklam için irtibat, müşteri hizmetleri gibi kullanıcılar için faydalı içeriklere sahip oldukları gibi, aynı zamanda üyelik formu, mesaj gönderim butonu, iletişim formu, sosyal medya ikonları, "başına dön" butonu gibi işlevi yüksek ve öne çıkarılmak istenen ve günümüzde artık başlı başına tasarım ögesi olarak tasarlanabilme potansiyeli olan içeriklere

sahip oldukları görülmektedir. Ziyaretçileri sitenin belirli bir kısmına, başka bir siteye ya da üyelik gibi işlemleri gerçekleştirmeye yönlendiren bazı buton ya da linklerin bu alanda olması bir avantajdır. Bir web sitesi özellikle bir ürün, hizmet ya da üyelik satıyor ise alt bilgi alanı ziyaretçileri atağa geçirmek için ikinci bir şans verir (Gremillion, 2010). Alt bilgi-tabanlı navigasyon kullanımı alt bilgiyi daha farklı kılarak, illüstrasyonlara ve iyi organize edilmiş bilgiye sahip alt bilgi alanları etkili bir yönlendirme sağlayabilmektedir. Başarılı bir şekilde uygulanan navigasyon sistemi, ziyaretçilerin siteyi ortalama ziyaret etme süresini artıracak, ayrıca onları sitenin diğer bölümlerini keşfetmeye teşvik edecektir.

Ziyaretçilere bir bakıma belirli bir işlem yapmalarını söyleyen Eylem Çağrısı işlemi (CTA- Call to Action), kimi zaman altbilgi alanlarında “Satın Al” ya da “Kayıt Ol” gibi butonlar ile ifade edilir. Bu butonlar da sitenin genel çerçevesine ve kimliğine uygun olarak tasarlanabilecek elemanlardır. Buton tasarımlarının eğer bir video oyunu sitesinden söz edilmediği sürece, piksel yoğunluğu da göz önünde bulundurularak günümüz tasarım eğilimlerine uygun olarak düz tasarım ile çözümlenmesi doğru bir tercih olacaktır.

Alt bilginin tasarımı web sitesinde amaçlanan sonuçlara göre değişkenlik gösterse de iletişim ya da başvuru formları, mail adreslerini açıkça sunmak istemeyen web sitelerinin tercihi olmaktadır. Bu formlar, zarf ya da butonların da tasarıma açık olması nedeniyle çoğu web sitesi için bir alan olarak tasarlanabilecek içeriklerdir (Görsel 11).



**Görsel 11.** Bir tasarım alanı olarak iletişim formlarına örnek.

Bunun yanında, web tasarım standartları (ortak kullanıcı deneyimine dayanarak), iletişim bilgilerinin başlığın sağ üst kısmında ve altbilgi alanının sağ alt kısmında veya ortasında

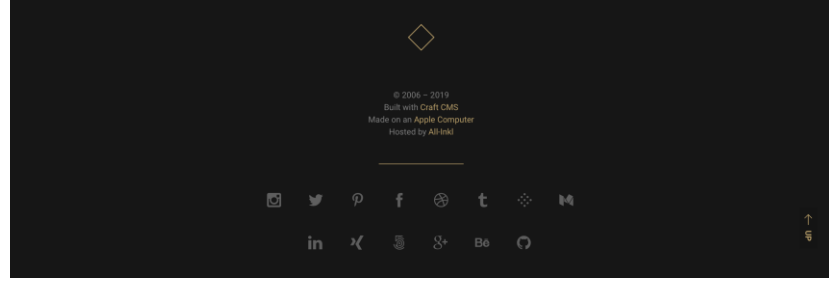
bulunması gerektiğini gösterir (Can, 2019). Çünkü bu kısım aynı zamanda sayfadan ayrılmak üzere olunan bir yere işaret eder ve firma ile iletişimin devamının sağlanabileceği mesajının verilmesi için de uygundur.

Aynı şekilde haber bültenlerine kayıt formları da, tasarlanabilir bir öge olarak yer alabilir. Bu tür formlar, ziyaretçileri müşteriye çevirme adına oldukça önemlidir.

Altbilgi alanları iletişimi devam ettirme, kayıt olma, arama, yükleme ya da ödeme gibi işlemlere sahip formlara ev sahipliği yapmak için ideal yerlerdir. Bu formlar interaktif bir hizmet sunduğu için de oldukça önemlidir. Bu alanların kendi içerisinde tasarlanması bu doğrultuda oldukça önem kazanmaktadır. Öyle ki bu formların nasıl tasarlanması gerektiği ile ilgili, etkileşim tasarımcısı Adam Silver, "Form Design Patterns" isimli bir kitap yazmıştır. Kullanılabilirlik hatalarını önlemek, karmaşık sistemleri işlevsel hale getirme yolunda rehber olma niteliğine sahip bu kitap, bundan sonra, önceleri önemsiz gibi görünen formların bile kullanıcı deneyiminin önemsiz olarak etkili tasarımlarına dair başka kaynakların da tasarımcılara ulaşacağına habercisi gibidir.

Altbilgi tasarımlarına işlevsellik kazandıran ve tasarlanabilir tipografik bir tasarım ögesi olarak değerlendirilebilecek bir diğer öge de "başa dön" butonudur. Çoğunlukla web sitelerinde "Back to top" ya da "Back to menu" olarak yer alır. Ziyaretçiler, bir sayfanın 1200 piksel değil de 700 piksel uzunluğunda olması durumunda sayfayı iki ekran aşağıya kaydırma eğiminde olmaktadır. Bu gibi durumlarda bu düğme ile tekrar hızlı bir şekilde web sitesinin en üst noktasına geri dönme sağlanabilmektedir.

Alt bilgi alanı, ziyaretçileri sitenin sahibi kurum/kişinin Facebook, Twitter, Instagram, LinkedIn gibi sosyal medya sayfalarına yönlendirmek için oldukça ideal bir yerdir. Son yıllarda mobil uygulamalarda görmeye alışkın olduğumuz ikon setlerinin yanı sıra sosyal medya ikonları da tasarlanabilir, kurumsal temaya uyarlanabilir birer tasarım nesnelere haline gelmişlerdir. Bu alanlarda yer alan sosyal medya ikonlarının web sitesi ara yüzünün genel kimliğine uygun olacak şekilde ve görsel devamlılığın bir parçası olarak düşünülerek tasarlanması gerekmektedir. Özellikle tasarımcıların kişisel portfolyo siteleri en fazla sosyal medya hesap ikonu içeren sitelerdir (Görsel 12).



**Görsel 12.** Ödüllü dijital tasarımcı ve geliştirici David Hellman'a ait web site alt bilgi alanı.

Semboller, yazılardan daha hızlı tanınırlar (Galitz, 2007). Uluslararası tanınırlığa sahip sembol ya da ikonlardan yararlanmak, içeriğin ekonomik kullanımını gerektiren alanlar için oldukça uygundur. Müzik içeren web sitelerinde de bu uygulanabilir ve çoğunlukla yazı biçiminde ifade edilen “sesi aç” ya da “sesi kapat” ibareleri de ikonlarla ifade edilerek yer kazanılması sağlanabilir. Bu uygulama “Back to top” ifadesi için de uygulanabilir bir yöntemdir.

Son bir öneri olarak ziyaret edilen web sitesi ister bir girişimciye, ister profesyonel bir firmaya ait olsun, kullanıcı eğer bir iş arayışında ise alt bilgi alanları insan kaynakları ile ilgili linki vurgulamak için en ideal yerdir. Çünkü kariyer linki çoğunlukla yalnızca bu alanda bulunurlar ve eğer alan çoklu bir içeriğe sahipse gözden kaçmaya meyilli olabilirler. Bu nedenle “insan kaynakları” ya da “kariyer” bağlantısına yönelik bir buton tasarımı, özellikle freelance çalışanlara sürekli açık bir firma ise, işveren ve iş arayanı daha hızlı buluşturmak için işlevsel bir göreve hizmet edecektir.

## 5. Sonuç

Gerek sosyal medya hesaplarının kullanım kolaylığı, gerekse bu uygulamaların bildirim alma gibi etkileşim imkânları gibi nedenlerle web site ziyaretlerinin eskiye oranla daha da azalması ihtimali ile karşılaşılmaktadır. Fakat bununla birlikte, interaktif oyunlar, mobil uygulamalar, landing page (varış sayfası) gibi yeni kullanım alanlarının da ortaya çıkması ile web sitelerine ilginin artan bir hızla devam edeceği öngörülmektedir. Bu durum, sosyal medya karşısında web sitelerinin kullanımının azalması yönündeki düşünceleri değiştirebilecek gelişmelerdir. Bununla birlikte, grafik tasarımın birçok alanında olduğu gibi web tasarım ara yüzü alanında da, gelişen eğilimlerle ziyaretçi çekmede gücü yüksektir. Özellikle Behance ve Dribbble gibi dünyanın her yerinden web ara yüz tasarımcılarının paylaştıkları çalışmalara da

bakıldığında, yalnızca alt bilgi alanlarına yönelik yapmış oldukları tasarımların görülmesi, bir web sitesinin her bir bölümünün kendi içinde belirli bir estetik ve işlevsellik içinde tasarlanmasının önemine vurgu yapmaktadır. Bu durum, tasarımcılar için daha başarılı web siteleri dolayısıyla alt bilgi alanları da tasarımları konusunda bir itici güç oluşturmaktadır.

Günümüzde masaüstü araçlarda görüntülenebilen web sitelerinin yerlerini daha çok mobil web tasarımına bırakmış olmasına rağmen bile alt bilgi tasarım hala işlevsellik ve güncelliğini korumaktadır, öyle ki özellikle web tasarımı, yazılım gibi alanlarda sektörde aktif çalışan bir jüriden oluşan awwwards.com sitesinde ödül alan tasarımlar arasında “Footer Design Best Practices” kategorisi yer almaktadır.

Son yıllarda, eylem çağrısı, kayıt formları ve sosyal medya bağlantıları gibi artan altbilgi içerikleri nedeniyle, dikkatin bu alana daha çok verilebilmesi adına daha deneysel, fonksiyonel ve cömert tasarımlara rastlanmaktadır. Belirli ilkeler göz önünde bulundurularak tasarlanan alt bilgi alanları, sitenin üst bilgi alanı kadar incelenir duruma gelmeye başlamıştır. Öyle ki bazı web sitelerinde hareketli altbilgi alanları mevcuttur.

Bu çalışma ile web sitelerinde yer alan alt bilgi alanlarının önemi ve göz ardı edilen konumu dâhilinde etkili sunumunun ziyaretçileri üzerindeki olası etkileri gösterilmiş, tasarımı ile ilgili önerilere yer verilmiştir. Böylece konu ile ilgili bu alanda çalışan tasarımcılara rehber olması amaçlanmıştır.

## **Kaynakça**

Ambrose, G. ve Harris, P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*, Görsel Sözlükler Dizisi: 02, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G. ve Harris, P. (2012). *Tipografinin Temelleri, Akademik Temeller Dizisi: 08*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G. ve Harris, P. (2013a). *Yaratıcı Tasarımın Temelleri, Akademik Temeller Dizisi: 09*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G. ve Harris, P. (2013b). *Grafik Tasarımda Sayfa Düzeni, Grafik Tasarım Temelleri: 04*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.



Galitz, W, O. (2007). *The Essential Guide to User Interface Design: An Introduction to GUI Design Principles and Techniques*, , 3rd Edition, Indianapolis: Wiley Publishing.

İpek, M. (2016). *Web Design Education in Fine Arts Faculties*, St. Kliment Ohridski University Press Sofia, Chapter 67.

### İnternet Kaynakları

Alsadı, M., Akadal, E., Çelik, S., Selçukcan, Erol, Ç., ve Gülseçen, S. (2017). “Bir Web Sayfası Bileşenlerinin Yerleşiminin Kısa Süreli Hafıza Kapasitesi Üzerine Etkisi”, Akademik Bilişim Konferansı, 8-10 Şubat, Aksaray: Aksaray Üniversitesi, <https://ab.org.tr/ab17/bildiri/210.pdf>, Erişim tarihi: 03.05.2019.

Can, B. (2019). “Footer Tasarımı: Neler Eklenmeli? Nelerden Kaçınılmalı?”, <https://hypeoveradvertising.com/footer-tasarimi-neler-eklenmeli-nelerden-kaçınılmalı-5ef1ff4dd9a4>, Erişim tarihi: 02.03.2020.

Crestodina, A. (2015). “Web Design Standards: 10 Best Practices on the Top 50 Websites”, <https://www.orbitmedia.com/blog/web-design-standards/>, Erişim tarihi: 25.04.2019.

Douglas, S. (2017). “Fonts and typography”, <https://www.justinmind.com/blog/justinmind-survey-whats-the-best-font-for-web-and-mobile-app-design/>, Erişim tarihi: 20.04.2019.

Gremillion, B. (2010). “How to Build a Footer That Doesn't Stink”, <https://www.webdesignerdepot.com/2010/03/how-to-build-a-footer-that-doesnt-stink/>, Erişim tarihi: 25.04.2019.

Karaosmanoğlu, E., Acar, R. ve Uray, N. (2016). “Websiteleri Firmalara Ne Kazandırabilir? Websitesi Kalitesi, Tüketici-Odaklı Marka Değeri ve Satılma Eğilimi Arasındaki İlişki, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi”, Cilt/Vol. 16 - Sayı/No: 1 (159-174), <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/259907>, Erişim tarihi: 03.03.2020.

Lewis, M. (2018). “5 Best Website Footer Design Ideas: Key Things to Put at the Bottom”, <https://magora-systems.com/footer-design/>, Erişim tarihi: 21.04.2019.

Schwartz, J. (2015). “Scroll behavior across the web”, <https://blog.chartbeat.com/2013/08/12/scroll-behavior-across-the-web/>, Erişim tarihi: 17.05.2019.

Yeygel, S. (2005).” Şirketlerin Kurum Kimliklerini Yansıtan Bir Ortam Olarak Web Siteleri, Yeni Düşünceler”, 1(1), <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/389282>, Erişim tarihi: 01.03.2020.

Zeldman, J. (2015). "The Year in Design", <https://medium.com/let-me-repost-that-for-you-zeldman/the-year-in-design-9c06acf55b88>, Erişim tarihi: 09.04.2019.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Bir web sayfasının anatomisi. Çizim: Deniz Kürşad, 2019.

Görsel 2. Araştırma sonuçları. <http://blog.chartbeat.com/2013/08/12/scroll-behavior-across-the-web/>, Erişim tarihi: 25.06.2019.

Görsel 3. Bileşik altbilgi alanlarına bir örnek. <https://galleonandcaravan.com>, Erişim tarihi: 04.07.2019.

Görsel 4. Bileşik olamayan altbilgi alanlarına bir örnek. <https://www.duolingo.com>, Erişim tarihi: 05.07.2019.

Görsel 5. Ayırıştırıcı bir öge olarak fotoğraftan yararlanılan bir bileşik altbilgi alanı. <https://asaro.co.uk>, Erişim tarihi: 03.05.2019.

Görsel 6. Tipografinin ayırıcı etkisi. <https://shantellmartin.art>, Erişim tarihi: 08.04.2019.

Görsel 7. İllüstrasyonun ayırıcı etkisi. <http://www.takeitapp.co/en>, Erişim tarihi: 11.05.2019.

Görsel 8. İnfografik ile gövde ile altbilginin ayrılması. [www.railstips.org](http://www.railstips.org), Erişim tarihi: 16.04.2019.

Görsel 9. Altbilgi alanında görsel bir imaj olarak logonun hareketli ve interaktif kullanımı. <https://bluestag.co.uk/>, Erişim tarihi: 06.11.2019.

Görsel 10. Beyaz Saray'ın resmi web sitesinin 2010 ve 2019 yıllarına ait alt bilgi tasarımları. <http://www.whitehouse.gov/>, Erişim tarihi: 22.04.2019.

Görsel 11. Bir tasarım alanı olarak iletişim formlarına örnek. <https://www.spinxdigital.com>, Erişim tarihi: 20.06.2019.

Görsel 12. Ödüllü dijital tasarımcı ve geliştirici David Hellman'a ait web site alt bilgi alanı. <https://davidhellmann.com>, Erişim tarihi: 06.07.2019.

## DIJİTAL ÇAĞDA GÜNCEL BİR ANLAM ÜRETİM MECRASI OLARAK REKLAMCILIKTA KULLANILAN FOTOĞRAFLAR

### PHOTOGRAPHS USED IN ADVERTISING AS A CONTEMPORARY MEDIUM OF GENERATING MEANING IN THE DIGITAL AGE

İsmail Erim Gülaçtı\*

#### Öz

Bu çalışma içinde bulunduğumuz dijital çağda fotoğraf ve reklam ilişkisini temel almaktadır. Bu kapsamda reklamlarda fotoğrafın markaların gerçekleştirmek istediği satış ve olumlu imaja hizmet etmek için nasıl kullanıldığı incelenmektedir. Reklam ve fotoğraf ilişkisinin kavramsal temelleri tartışıldıktan sonra bu ilişkinin dijital çağ öncesi dönemde ne gibi bir şekil aldığı ve dijital çağın etkisiyle nasıl dönüştüğü tartışılmıştır. Her iki kısımda da tartışma konuyu aydınlatacak ilgili örnek fotoğraflar üzerinden yürütülmüştür. Fotoğrafın dijital çağda reklamcılık bağlamında kullanıldığı örneklerle derinleştirilen tartışma, reklam ve fotoğraf ilişkisinin psikolojik boyutu ve bu boyutun hem görsel algı hem de tüketici psikolojisi üzerindeki etkilerine değinilen örnek fotoğraflarla daha geniş bir perspektife oturulmuştur. Sonuçlar ise fotoğrafın reklamda markaların amaçladığı yönde ve etkili kullanımı için sadece fotoğraf tasarımının değil aynı zamanda tüketici davranışına yönelik temel görsel ve psikolojik ilkelerin de dikkate alınmasının önemine işaret etmektedir. Salt belgeleyici amaçla veya estetik kaygılarla tasarlanan fotoğraflar ise çoğunlukla tüketici üzerinde istenenin tersi yönde etki yaratmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf, Reklamcılık, Dijitalleşme.

#### Abstract

This study explores the relationship between photography and advertising in today' digital age. In this context, it investigates how photographs are used in adverts by the firms to reach their sales and image goals. After the analysis of the conceptual foundation of the relationship between photography, the form of this relationship in pre-digital era is discussed along with how it evolved under the influence of the digital era. In both sections, discussion is done via samples to enlighten the issue. The discussion, which is further developed with the samples in which photography is used in advertising context in the digital era, is based on a wider perspective with more samples that touch upon the psychological aspect of the relationship between photography and advertising and the effects of this aspect on both visual perception and consumer psychology. Results point out that, for the effective use of photographs towards the goals intended by the firms, not only the photographic design but also fundamental visual and psychological tenets should be considered. Photographs designed with purely documentary aims or aesthetic concerns frequently tend to have counter effects on the consumer.

**Keywords:** Photography, Advertising, Digitalization.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 17.02.2019 - Kabul tarihi: 28.06.2020.*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, egulacti@yildiz.edu.tr, 0000-0002-6786-479X.

## 1. Giriş

Reklam ve pazarlama, ürün ve hizmet satışının önemli bir parçasıdır. Bu sadece iş dünyasında değil, aynı zamanda yerel yönetim yetkilileri, hayır kurumları ve eğitim kurumları için de geçerlidir. Bu süreçte görüntüler, potansiyel bir müşterinin dikkatini çekmek, kavramları basitleştirmek, ürün veya hizmetin cazibesini artırmak veya sadece fikir ve kavramları bir potada eritmek gibi birçok işleve sahiptir.

Fotoğrafın etkili kullanılması, bir reklam kampanyasının bütün öğelerini birbirine bağlar. Günümüzde hazır fotoğrafların reklam ve pazarlamada önemli bir yeri vardır ancak bu tür fotoğraflar aynı zamanda ürün veya hizmetin özgünlüğünü de olumsuz etkileyebilir. Diğer yandan fotoğrafların yanlış kullanımı, fotoğrafların istenen etkiyi yaratmasını engelleyeceği için kampanyayı zayıflatır veya tümüyle başarısızlığa uğratabilir.

Günümüzde her gün yüzlerce pazarlama mesajı ya da reklamla karşı karşıya kalmaktayız. 1970'lerde günde yaklaşık 500 reklamla karşılaşırken bugün ise bugün ise bu rakam günde 5.000'i aşmaktadır. (Boynton, 2020:2). Bu reklam bombardımanı nedeniyle, tüketiciler broşürlere ve diğer reklam materyallerine sadece kısa bir süre dikkat edip birkaç saniye sonra diğer bir reklama geçmektedir. Fotoğraf tam da bu noktada devreye girmektedir. Etkili ve amaca hizmet eden fotoğraflar izleyicinin ya da tüketicinin dikkatini çekerek söz konusu saniyeleri daha uzun ve kalıcı kılabılır.

Bu çalışma içinde bulunduğumuz dijital çağda reklam ve fotoğraf ilişkisini reklamlarda kullanılan fotoğraflar bağlamında incelemektedir. Aydınlatılması amaçlanan problem fotoğrafların, kullanıldıkları reklamlarda görsel bakımdan hangi amaca hizmet ettiği ve fotoğrafların reklam verenler adına etkili olabilmesi için nasıl bir yöntem izlenmesi gerektiğidir. Kaynak taraması ve örnek durum incelemesi ile yapılan bu çalışma, reklamlarda kullanılan fotoğrafın dijital çağda dikkat çeken örnekleri üzerinden tüketici psikolojisinde yarattığı etkileri tartışmaktadır.

## 2. Reklam ve Fotoğraf: Ne, Ne Zaman, Neden, Nasıl?

Fotoğraf finansal olarak, sanatçılar, gazeteciler ve pazarlamacılar için bir araçtır. Dijital çağın hayatlarımızda etkili olmaya başlaması, dijital kameraların, akıllı telefonların, sosyal medya paylaşım platformlarının ortaya çıkması ve bu ekosisteme erişimin hiç olmadığı kadar kolaylaşmasıyla fotoğrafın kullanımı geçtiğimiz yüzyılın sonlarından itibaren tüm endüstrilerde önemli bir artış ve değişim göstermiştir. Fotoğraf sanatçılarının geçmişe oranla artık daha çok rekabetçisi vardır. Bu nedenle çalışmalarının diğerlerinininkilerden ayırt edilmesi her zamankinden daha fazla önem

taşımaktadır. Basılı medyanın elinde yayınlanabilecek çok sayıda fotoğraf varken bunları inceleyecek zaman ise bir o kadar kısıtlıdır.

Rosenblum (2007:32)'a göre, fotoğraf makinesi modern toplumlarda üreticiler için vazgeçilmez bir araç olmuştur. Bunu nedeni aslında oldukça basittir. Fotoğraf makinesi kurgusal *gerçeklikleri* daha az kurgusal yapabilmekte ve izleyicilerin gördükleri sahne planlanmış da olsa o sahneye inanmalarını kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda ise en büyük zorluklarla karşılaşanlar pazarlamacılar ve reklamcılardır. Ekosistemin bu paydaşları karmaşık ve çok fazla seçeneğin olduğu böyle bir ortamda rekabet edebilmek, görsele doymuş bir pazarda öne çıkmak ve çeşitli görsel beklentilere hitap etmek zorundadır.

Diğer yandan sanatsal sergilere gidenler ve okuyucular ise bir fotoğrafı ya da görseli incelemek için hemen hemen aynı miktarda zaman harcarken (Neeves, 2015:1) tüketiciler ekrana dokunarak ve ekrandaki görselleri kaydırarak reklamlar arasında hiç olmadığı kadar hızlı ilerlemektedir. Yeni dijital çağ izleyicisine ve tüketicisine seslenmek isteyen şirketler için dergilerde, gazetelerde, reklam panolarında ve en önemlisi çevrimiçi ortamda bulunan fotoğraf tabanlı reklamları hazırlarken birtakım ilkelere dikkat etmek bir zorunluluk haline gelmiştir.

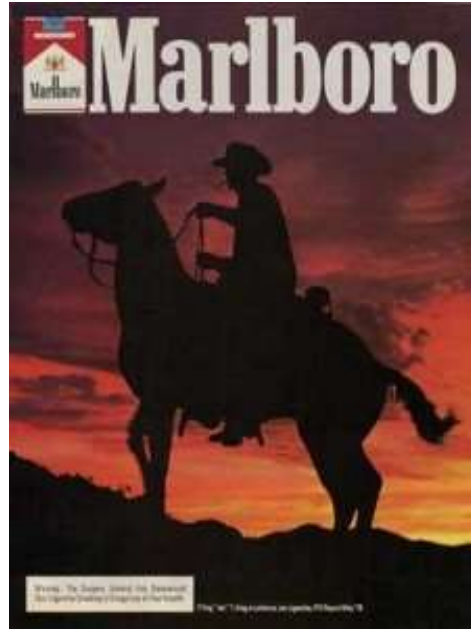
### 3. Dijital Öncesi Döneme Dair Kısa Bir Tarihçe

Reklamda fotoğrafın kullanımı, görsellerin çeşitli boyutlardaki aralıklı siyah noktalar aracılığıyla üretildiği baskı yönteminin ortaya çıktığı 1800'lerin sonlarına kadar götürülebilir. Bu yöntem dergi ve gazete yayıncılarının metinle birlikte fotoğraf da basmalarına olanak sağlamıştır. Ancak stüdyo fotoğrafçılığının yüksek maliyetli olması nedeniyle fotoğraf reklamlarda yaygın olarak kullanılamamıştır. Çizim ya da illüstrasyon daha çok tercih edilen yöntem olmuştur. Rekabetçi pazarlarda öne çıkan ürünler üretmek için yeni yöntemlerin keşfini sağlayan esas önemli olgu ise 1920'lerden itibaren etkisini hissettiren endüstriyel ilerleme ve gelişmedir (Pinney, 2012:83; Dahlgren, 2007:138). Bu gelişmelerle birlikte pazarlamacılar, tüketim psikolojisini daha iyi anlamaya ve fotoğrafı istenen mesajları verebilmek için etkili bir araç olarak kullanmaya başlamışlardır. Bunun altında ise "insanların fotoğraf makinesinin gösterdiklerine başka hiçbir şey gerçeği öyle iyi gösteremeyeceği için" (Marchland, 1985:9) inanmaları yatmaktadır. Böylece fotoğraf son derece ikna edici bir satış aracı olarak ortaya çıkmıştır.

Fotoğrafın reklamcılıkta kullanımı, başlarda ürünü ve ürünün sağladığı faydaları açıkça anlatan oldukça doğrudan bir yaklaşım izlemiştir (Brown, 2015:726). Fakat fotoğraf zaman içinde tüketim psikolojisine dair bilimsel bilgi ve yaratıcı sanatsal öğelerle birleştiğinde çağrışımlara açık yeni bir

reklam biçimi ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, sınırlı alan derinliği, dramatik aydınlatma, rötuş, sahneleme, yakın plan çekim, geometrik kompozisyonlar, çapraz çekim açıları, kontrast renkler, vb. sanatsal etki yaratan yaratıcı tekniklerle kendini gösteren resimsel fotoğrafçılığı doğurmuştur. Bu da fotoğrafın nesne ya da konuyu doğrudan belgelemesi yerine kişisel deneyimlere dayanarak tüketicinin zihninde yeniden yaratmasını sağlamıştır (Yochelson, 1996:78). Böylece pazarlamacılar ve reklam verenler, fotoğrafı bir ürünün sıradan bir belgesi olarak değil de cazibe, güzellik, özgürlük ve zarafet gibi kavramları, idealleri, özlemleri ve fantezileri yansıtmaya aracı olarak kullanmaya başlamışlardır.

Batı dünyası için konuşmak gerekirse 2. Dünya Savaşı sonrası reklamların çoğu ev kadınlarına ve bu ev kadınlarının temsil ettiği orta sınıf aile ideallerini tasvir etmeye yönelmiştir (Johnson, 1997:123). 1945-1960 arasını kapsayan dönemdeki reklamlar kadınları genellikle daha baskın bir erkek figürüne bağımlı olarak göstermekteydi. 1960'lar ve 70'lerde ise bu dönemde yaşanan toplumsal hareketler, değişim dalgası, *havalı* fikirler, bireysellik ve cinsiyet imgeleriyle öne çıkmıştır. Buna bir örnek olarak Marlboro reklamları verilebilir. Bu markanın Amerikan *mükemmelliği*, *rüyası* ve erkeklik duygusu yansıtan reklam kampanyasından bir görsel aşağıda görülebilir (Görsel 1).



**Görsel 1.** Marlboro reklam poster, 1978, Fotoğraf, 50 cm x 70 cm, Vintage Ad Browser.

Bu fotoğraf tüketicileri sigara içmenin erksilik, özgürlük ve bir Amerikan sembolü olan kovboylukla özdeş olduğuna inandırmaya çalışmaktadır. Tüketicilerin belli bir sigara markasını tercih etmesini de ters ışıkta ve altın saatlerde fotoğrafın öznesine göre daha alçak bir konumdan at üzerinde fotoğraflanan bir silüet ile sağlamaktadır.

Aynı tarihlerde ise kadınların cinsiyet eşitliği hareketinin başlangıcını oluşturan Virginia Slims reklam kampanyası gerçekleşmiştir. Bu reklamlardaki kadınlar, fotoğraflarda toplumun kendinden emin, güçlü ve bağımsız bireyleri olarak tasvir edilmiştir. Aşağıdaki görseller bu kavramlara örnek olarak gösterilebilir.



**Görsel 2.** Virginia Slims reklam posteri, 1978, Fotoğraf, 50 cm x 70 cm, Flashbak.



**Görsel 3.** Virginia Slims reklam posteri, 1978, Fotoğraf, 50 cm x 70 cm, Flashba.

**We make Virginia Slims especially for women because they are biologically superior to men.**

That's right, women. Men are more resistant to starvation, fatigue, asphyxia, shock, and than men are.

Women have two "X" chromosomes in their sex cells, while men have only one "X" chromosome and a "Y" chromosome, which some experts consider to be the male chromosome. They are also less inclined due to their temporal lobes.

Advances of the eye, especially developed insect glands, color blindness of

the red green type, day blindness, defective hair follicles, defective iron, defective tooth enamel, double eyelashes, etc, etc,

Microglaucoma, right blindness, nose-blind, central deafness, and white muscular lumps of hair.

In view of these and other facts, the nature of Virginia Slims led it to help women to use the best, subtle cigarettes designed for their use.



**Virginia Slims.**  
Some of the best cigarettes ever made.  
With Virginia women like

**You've come a long way, baby.**



**Görsel 4.** Virginia Slims reklam poster, 1978, Fotoğraf, 50 cm x 70 cm, Flashbak.

Kolaj tekniğiyle oluşturulan illüstrasyonlarla birlikte kullanılan bu fotoğraflarda, dönemin modern kadınının son yüzyılda aldığı toplumsal mesafe, kazandığı özgürlük ve erkeklere karşı sağladığı eşitliğe hatta bazı alanlarda onlardan üstünlüğüne vurgu yapılmaktadır. Virginia Slims sigara markası bu vurgulamada kadının yeni ve saygın statüsünün taçlandırılması olarak öne çıkarılmaktadır. Görsellerde bulunan metinler de fotoğrafların bu amaçla kullanımına yardım etmektedir. Örneğin Görsel 2'nin sağ üst köşesinde yer alan *O zamanlar eğitim erkeklere dünyayı, kadınlara evi yönetmeyi öğretiyordu* ifadesinin altındaki sınıf betimlemesinde elinde bir halı dövme aleti tutan sert bir kadın öğretmen ve onun dediklerini yapan kadınlar gösterilmektedir. Hatta bu kadınlardan en soldaki oldukça sıkılmış bir yüz ifadesi ile izleyiciye bakmaktadır. Tüm bu mizansenin karşısında ise betimlemedeki kadınlarla tam bir karşıtlık oluşturan şık giysisi içinde modern bir kadının fotoğrafı ve bu fotoğrafın hemen yanında da Virginia Slims markasının sloganı olan *Çok mesafe aldın bebeğim* ifadesi dikkati çekmektedir. Görsel 3'te de benzer bir şekilde önlerinde oturan eşlerinin göz, kulak ve ağızlarını elleriyle kapatan erkeklerin üzerinde *Eskiden her erkeğin karısının bir fikri vardı, kocasınınki* ifadesinin karşısında şık bir kırmızı gece kıyafeti içinde bir kadının fotoğrafı bulunmaktadır. Bu fotoğrafın hemen yanında yine Virginia Slims markasının sloganı olan *Çok mesafe aldın bebeğim* ifadesi yer almaktadır. Görsel 4'te de pelerini ve çizmeleriyle eksiksiz bir süper kahraman kıyafeti içinde fotoğraflanan bir kadının etrafında kadınların erkeklere göre açlık, yorgunluk, hastalık ve şoklara göre daha üstün olduğu çeşitli biyolojik veriler ve örneklerle anlatılmıştır. Tüm bu kurgunun üstünde ise kalın ve siyah harflerle yazılmış *Virginia Slims'i kadınlar için üretiyoruz çünkü onlar erkeklerden biyolojik olarak daha üstündür* ifadesi yer almaktadır. Böylece basit bir fotoğrafın belgeleyici özelliğinin ötesine geçilerek tüketicilere deneyime dayalı bir öykü anlatan ve kişiye özel bir duygu durumu yaratılması amaçlanmıştır.

1980'ler ve 1990'lar ise çeşitlilik ve farklılık, bu farklılıkların kabullenilmesi ve bazen toplumsal kuralları esnetmeye hatta zorlamaya yönelik tartışmalı reklamların öne çıktığı bir dönem olmuştur (Edwards, 2013:7). United Colors of Benetton markasının çok ırklı ve kültürlü reklamlarında siyasi alt metinleri de olan fotoğrafların kullanılması fotoğrafın reklamcılıkta kullanımında yeni boyutlar açmıştır. Pazarlamacılar ve reklam verenler ürünü satmayı ana amaç

olarak belirlenmeler de bunu fotoğrafın tüketicinin bilinçaltına seslenebilme ve kurgusal bir gerçeklik yaratabilme gücü sayesinde başarmışlardır. Bu süreçte markanın adındaki *birleşik renkler* kavramını esas alırken çocuksu, zayıf ve bazen de erkeksi görünümlü kadın modelleri reklam fotoğraflarının öznesi yapmışlardır (Görsel 5,6).



Görsel 5. United Colors of Benetton reklam posterini, 1990, Fotoğraf, Pinterest.



Görsel 6. United Colors of Benetton reklam posterini, 1990, Fotoğraf, Benetton Group.

#### 4- Dijital Çağ: Neler Değişti?

Reklam ve fotoğrafçılık uzun zamandır iç içe olan iki kavramdır. Aslında reklamcılıkta fotoğrafın kitlelerle bağlantı kurma ve ürün ile duygusal bir bağ oluşturma amacıyla ilk kez kullanımı yüz yılı aşkın bir süredir devam etmektedir (Valentine, 2014:2). Özgün olduğu ve temel insani duygularımızı harekete geçirdiği sürece, hazır fotoğraflar dahi reklamlar için kullanışlı ve etkili çözümler olabilmektedir. Bu kapsamda dijital çağ reklam verenler için çekici ve akılda kalıcı reklamlar oluşturmak için etkili yollar sunmaktadır. Chapnick (2009:2) dijital çağda fotoğrafın reklamcılıktaki önemini şöyle özetlemektedir: “Bu sürükle-tıkla atmosferinde öne çıkıp tüketicilerin bilincine yerleşebilmek için görseller göze çarpan ve dikkat çekici nitelikte

olmalıdır... Bu da fotoğrafın da yaratıcı ve hatırlanmaya değer olmasını gerektirir.” Daha spesifik olarak ise dijital çağın ya da daha doğru bir ifadeyle sosyal medya çağının fotoğrafçılığa büyük yenilikler getirdiği ifade edilebilir.

Öncelikle fotoğrafçılar, fotoğraflarını geleneksel sanat galerileri veya diğer sergileme mekânlarına göre daha hızlı ve daha geniş kitlelere yayma imkanına ve daha fazla kişi ile paylaşımlarını sağlayan bir platforma sahip olmuştur. Görsel olsun olmasın her türlü içerik internet aracılığıyla çok daha geniş bir hedef kitleye ulaşabilir. Ancak söz konusu içeriğin başta tasarlanmayan amaçlar için kullanımını da beraberinde getirmektedir. Bu unutulmaması gereken önemli bir noktadır çünkü dijital çağ fotoğrafa doğasında daha önce var olmayan bir ivedilik kazandırmıştır.

İkinci olarak ise fotoğraf çekmek hayatımıza 2000’lerin başlarında giren dijital fotoğraf makineleri ve akıllı telefonların yerleşik fotoğraf makineleri ile son derece kolaylaşmıştır. Bourdieu (1996:77) taşınabilir fotoğraf makinelerinin 1950’lerde ve 60’larda sağladığı ticari başarıya dikkat çekmektedir. Ayrıca bu makinelerin orta sınıftan ailelerin birlikte yaptığı kutlama ya da tatil sosyal olayları belgelemek için kullanılmasının ardından fotoğrafın bir sanat biçimi olarak cazibesini yitirdiğini de ileri sürmektedir. Bu düşünüşe göre dijital çağın hayatlarımızda etkisini giderek arttırmasıyla fotoğrafın bir *alt sınıf* uğraşısına dönüştüğü ifade edilebilir. Ancak akıllı telefonlar her yerde ve her an fotoğraf çekmenin adeta bir ritüel olduğu ve çekilen fotoğrafların da görsel açıdan aynı hızda tüketildiği bir kültür yaratmıştır. Bu nedenle doğaları gereği görsel iletişim mecraları olan Facebook, Twitter, Snapchat ve Instagram dahi fotoğraflarla dolu bir hale dönüşmüştür. Bu durum ise sanatsal fotoğrafçılığı *fotoğraf çekmekten* ayırabilmeyi çok daha önemli bir hale getirmiştir. Sarvas ve Frolich (2011:92)’e göre günlük yaşamda fotoğraf ne kadar erişilebilir ve yaygın olursa o kadar etkili olmaktadır. Ancak bu durumu reklam verenler ve pazarlamacılar açısından düşündüğümüzde ise asıl zorluğun erişilebilir ve yaygın olan ancak aynı zamanda da yüksek sanatsal değeriyle öne çıkan fotoğraflar oluşturmak olduğu da açıktır.

Son olarak yeni dijital mecralar ve teknolojik görüntüleme olanakları nedeniyle insanların dikkat süreleri de azalmıştır (Irvine, 2012:37). Gerçekten de insanlar *streaming* video izleme platformları sayesinde izledikleri içeriklerdeki reklamları atlamakta, aynı anda birden

fazla içerik izlemekte ya da televizyonları ve akıllı telefonları arasında sürekli geçiş yapmaktadır. Ayrıca dergi ve gazete satışları da 21. yüzyılın başından itibaren yaşanan kapsamlı dijital dönüşüm nedeniyle büyük ölçüde düşmüştür. Her türlü içerik artık çevrimiçi olarak daha sık görüntülenmektedir. Böylece basılı reklam biçiminin önemi ve bu reklam türüne olan erişim azalmaktadır. Çevrimiçi görseller ile bu görsellerin kullanıldığı reklamlar daha fazla önem kazanmaktadır. Bu da aslında bizi Chapnick (2009:2)'in yukarıda alıntılanan düşüncesine geri döndürmektedir. Reklam verenler ve pazarlamacılar reklamlarda fotoğrafın kullanıldığı içeriği her zamankinden daha fazla öne çıkarmak ve hatırlanmasını sağlamak zorundadır.

Dijital çağ denilen bu dönemde değişen tek şey aslında fotoğrafın kullanım amacı bağlamında geçtiği süreç ya da reklam amaçlı olsun olmasın sergilenme ve dolaşım mecraları değildir. Reklamlarda kullanılan fotoğrafların üretim biçimleri, teknikleri, süreçleri de köklü değişimler geçirmiştir. Bu fotoğrafları gerçeklik ve kurgunun kesiştiği sınıra götüren bu değişimin başlıca sebebi elbette dijitalleşme olmuştur.

Fotoğraf aslında doğası gereği indirgeyici bir sanattır. Ressamın aksine fotoğrafçı *her* şeyle yola çıkar ve vizörü sayesinde bu her şeyi *bir* şeye indirger. Dijitalleşme ile bu indirgeme boyut atlayarak çekim sırasında yapılan düzenlemeleri aşip çekim sonrası aşamalara silme, eksiltme ya da dışardan başka öğeler yerleştirme düzeyine, diğer bir deyişle, manipülasyon boyutuna varmıştır. İlk bakışta kötü niyetli bir anlamı varmış gibi görünse de aslında tüm bu süreç reklamcılıkta markanın veya ürünün anlatmak istediği öykü dünyasını yaratmak için kullanılan fotoğraflarda gereklidir. Bu nedenle de doğal kabul edilir. Topçuoğlu (2010:125)'na göre manipülasyon bir bakıma fotoğrafın çekim sürecinin planlanması, stüdyoda ya da dış ortamda çekilmesi ve daha sonra analog ya da dijital üretim sürecine kadar birçok aşamada yapılan seçimleri kapsamaktadır.

Söz konusu olan reklamlarda kullanılan dijital fotoğraflar olduğunda bu durum çok daha yaygındır. Reklam, dolayısıyla fotoğraf, tüketiciyi reklamı yapılan ürünü almak için harekete geçirebilmek zorundadır ve ürünün veya markanın farklılığı yaratıcı ve dikkat çekici bir şekilde öne çıkarılmalıdır (Görel, 2006:74). Bu da reklam fotoğraflarını yukarıda değinilen indirgeyicilik bağlamında gerçeklik ve kurgunun sınırına taşır. Yapılan bu müdahaleler çoğu zaman bu sınırdan fark edilmeyecek kadar ince olabildiği kadar gözden kaçırılmayacak kadar belirgin de olabilir.

Dijital çağ reklamlarında kullanılan fotoğraflar tüketicinin dikkatini çekmek için oldukça işlevsel ve sonuç verici bir yöntem olan gerçekliği bozmaya sık sık başvurmaktadır (Messaris, 1997:6). Buradaki amaç elbette tüketicinin ürüne yönelmesini ve ürünün tüketicinin algısına dahil olmasını sağlamaktır. Bu yüzden fotoğrafa bazı müdahaleler yapılır ve *gerçeklikteartış* ya da azalış yönünde birtakım oynamalar meydana gelir. Aşağıdaki reklamda kullanılan fotoğraf buna bir örnek olarak verilebilir. Görüleceği üzere bu fotoğrafta mit, dini öğeler ve markanın reklamı yapılan teknolojisi fotoğrafın abartılmış kurgusal gerçekliğinde bir araya gelmiştir. Cehennemden bir anı gösteren bu fotoğrafta kaza yapan ama markanın reklamının yapılmasını istediği hava yastığının açılmasıyla bu kazadan zarar görmeden kurtulan çocuğun masumiyeti beyaz renkle anlatılmaktadır. Öte yandan çocuğun ölecek cehenneme gelmesini sabırsızlıkla bekleyen şeytanların baskın kırmızı renkleri yine aynı bağlamda dikkat çekmek için abartılmış bir kontrast yaratmaktadır (Görsel 7).



**Görsel 7.** Audi reklam kampanyası, Fotoğraf, 2018, Tribal Worldwide.

Yukarıdaki fotoğrafta da olduğu gibi, fotoğraflar reklamlarda markanın dijital çağın getirdiği çeşitli olanaklarla ulaşmak istediği amaç ve vermek istediği mesaj doğrultusunda yöntem ve konu bakımından stilize edilmektedir. Bunu süreçte fotoğraf tasarım, aydınlatma, doku ve renk değerleri bakımından işlenmekte, ölçek ve kompozisyon bakımından da değişikliklere uğramaktadır. Tüm bu uygulamaların sonucu ise istenen düzeyde gerçekçi ya da gerçeküstü olabilmektedir.

Birçok farklı fotoğrafı bir araya getirerek oluşturulan fotoğraflar ise dijital çağda reklam fotoğraflarının üretiminde başka bir anlam penceresi açmaktadır. Üç farklı fotoğrafın bir araya getirilmesi ile oluşturulan aşağıdaki fotoğraf buna bir örnektir. Google'ın yapılan aramalardan doğru sonuçları getirebilen hatta kullanıcının aklındaki okuyabilecek derecede doğru çalışan arama mantığına vurgu yapan bu fotoğrafta, farklı dönemler ve yerlerde çekilen fotoğraflar dijital olanaklarla harmanlanarak son kurgu oluşturulmuştur. Dijital çağın olanaklarıyla oluşturulan bu fotoğraf da yine tüketicinin dikkatini çekebileceği gerçeklik ve kurgunun kesiştiği anlamsal noktada durmaktadır (Görsel 8).



**Görsel 8.** Google reklam kampanyası, Fotoğraf, 2011, Kırmızı Ödülleri.

Dijital çağın teknolojik olanaklarıyla ciddi bir şekilde değişen reklam fotoğrafı üretim yollarından biri de bilgisayar destekli üretilen görsellerin (Computer Generated Imagery) yaygınlıkla kullanılmasıdır. Yüksek bütçeli sinema filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz bu teknoloji aslında gerçek zamanlı fotoğraf çekimlerinden daha ucuz ve esnek, farklı kavram ve ürünlere kolaylıkla uyarlanabilir bir yöntemdir. Ayrıca çoğu zaman fotoğraf makinesi ile çekilen fotoğraflardan daha gerçekçi sonsuz sayıda fotoğraf üretmenin en yaygın yolu olmuştur.

Bu görselleri oluşturabilecek kadar güçlü donanıma sahip bilgisayarların üretilmesi ve bu bilgisayarlarda çalışacak yazılımların hayatımıza girmesi ile aslında gerçek olmayan ve hiç yaşanmamış anların sanki o an yaşanmış gibi oluşturulabilmesini sağlamıştır. Ancak bu da fotoğrafın göstergibilimsel açıdan *gerçeklikle* olan göstergesel ve ikonik bağlantısını erozyona

uğratmıştır. Öte yandan tüketiciler de bu sayede zihinlerdeki o anı uzay-zaman bağlamında daha kâğıt üzerindeyken deneyimleme ve izleme şansına sahip olmuştur. CGI yöntemiyle üretilip bir araç reklamında kullanılan fotoğrafı bu olguya bir örnek olarak verilebilir (Görsel 9).



Görsel 9. CGI tekniği, Fotoğraf, 2014, Maground.

Yukarıda da görüleceği gibi reklamı yapılan ürünün görseli, daha önceden çekilmiş dış ortam fotoğrafına düzenleme programında yapılan farklı müdahalelerden geçmektedir. Tüm bu aşamalar boyunca fotoğrafın kompozisyonu, dokusu, ışık ve doygunluğu sürekli değişmekte ve nihayetinde reklamda kullanılacak olan görsel oluşmaktadır.

Tüm bu örneklerden de anlaşılacağı üzere 20. yüzyılın basılı reklamcılık tarihi boyunca fotoğrafta etkisini hissettiren yönelim, markaya odaklanıp logo ve ürünü vurgulamak olmuştur. Böylece tüketicileri marka ile kendi ideal ve istekleri arasında yaratacakları bir dünya oluşturmaya teşvik etmek amaçlanmıştır. Elbette dijital çağın getirdiği teknolojik olanakların ve bu olanaklarla üretilen fotoğrafların tüketicilerde bazı güven sorunları oluşturabileceği unutulmamalıdır. Bu bağlamda bu fotoğrafların yasal ve etik sorumluluğu da fotoğrafların güvenilirliğini sağlamak zorunda olan reklam verenlere düşmektedir. Bu da dijital çağın reklamlarında kullanılan fotoğrafların değişen bir başka yüzü olarak ayrıca incelenmesi gereken bir konudur.

#### 4. Fotoğrafın Kullanıldığı Örnek Reklam İncelemeleri

Fotoğrafın reklamcılıkta kullanımı, sosyal medya, reklamcılık ve özellikle yeni bir estetiğin ortaya çıktığı fotoğraf tabanlı reklamlar söz konusu olduğunda kökten değişmiştir. İnsanlar artık televizyon, dergi vb. gibi geleneksel medya biçimlerini izlemek için daha az, akıllı telefonlarındaki Facebook, Twitter ve Instagram gibi sosyal medya platformlarında ise fazla zaman geçirmektedir. Bunun sonucu olarak da reklamcılıkta kullanılan fotoğraflar, tüketicilerin görmeye, beğenmeye, paylaşmaya alışkın oldukları etkinlik ve nesnelere yansıtacak şekilde değişmektedir. Bu durumun nedeni kişinin kendisinin oluşturduğu içeriğin insanlara hissiyat ve gerçeklik bakımından daha samimi ve organik, görsel dil açısından da daha tanıdık gelmesinde yatmaktadır. Böylece reklamlar kişilerin sosyal medyada takip ettikleri içerikle harmanlanmakta ve kişiler bir reklama baktıklarının farkında olmamaktadır. Rosman (2012:3)'a göre tüm bu süreçte işin özü "üretmiş gibi görünmeyen içerik üretmektir." Tüketiciler reklamı *beğenir*, arkadaşlarıyla paylaşır ve reklam kısa bir süre sonra sosyal medya sitelerinde hiçbir ekstra bir ücrete gerek olmadan kendine yer bulur. Fotoğraf ise bu süreçte insanların gerçeklik duygusunu pekiştirmekte ve pazarlamacıların satış niyetinin göze batmasını engellemektedir.

Bir ayakkabı ve kot pantolon şirketinin reklamlarında kullanılan fotoğraflar bu duruma yerinde bir örnek olarak verilebilir (Görsel 10,11).



**Görsel 10.** Kors reklam kampanyası, Fotoğraf, 2012, Mike McCahill's Blog.





**Görsel 11.** Hudson Jeans reklam kampanyası, Fotoğrafi, 2013, Fashion Gone Rouge.

Bu reklamlar yalnızca Instagram filtrelerinin görünümünü ve izlenimini taklit etmekle kalmamaktadır. Aynı zamanda Instagram filtreleri, renk tonları, arka planları ve ekran yerleşimi altında kullanıcı tarafından oluşturulan içeriği de yansıtmaktadır. Akıllı telefonla çekilmiş fotoğrafları andıran bu fotoğraflar ilk bakışta izleyicilere bir şey satma çabasında görünmemektedir ve bu nedenle de samimidir. Ama aslında reklam verenler fotoğrafı sosyal medya bağlamında satış amaçlarına yönelik olarak ustaca kullanmaktadır. Özellikle ayakkabı firmasının fotoğrafı Instagram'ın amaçladığı şekilde kişisel bir deneyimi aktarmak için yakın plan çekilmiştir. Bu da kullanıcının günlük hayatındaki küçük ayrıntıları ve kişisel yaklaşımları yakalama amacı taşımaktadır. Dolayısıyla fotoğraf sadece dijital çağda sıradan ve günlük olaylara tanıklık etme amacıyla değil, aynı zamanda sosyal etkileşim ve kişisel bağlar yaratarak reklamcılıkta fark yaratma niyetiyle de kullanılmaktadır.

Fotoğrafın bu *gerçekliği* arama ve sağlama çabasının bir uzantısı olarak reklamcılıkta kullanımına ilişkin diğer bir güncel tema da kişilerin özel hayatına daha yakından bakıp *samimiyet* ve *mahremiyet* ifade eden fotoğraflardır. Böyle bir kültür ve yaklaşım, fotoğrafın icadından bu yana varlığını korusa da içinde bulunduğumuz dijital çağda insanlara profil fotoğrafları, durum güncellemeleri ve sosyal medya platformlarına yükledikleri fotoğraflarla kendilerini göz önüne serme olanağı vermiştir. Böylece fotoğraflar sosyal medyada çok daha görünür ve hissedilir olmuştur. Ayrıca günümüz pop kültürü de ağırlıklı olarak televizyon ve

sosyal medya platformları tarafından şekillendirilmektedir. Tüm bu gelişmeler son derece insani bir duygu olan başkalarının özel hayatlarını merak edip öğrenme isteğini ve bundan alınan tatmin duygusunu körüklemektedir. Ortaya çıkan bu durum dijital çağın bize sağladığı tüm bu olanaklarla birleşmektedir. Bu oluşum ise dijital çağın getirdiği yapaylığa karşı arkadaşlarımızın, tanıdıklarımızın hatta tanımadığımız insanların özel hayatlarına dair daha fazla gerçeklik ve daha fazla mahremiyet dolu anlara şahit olma isteğini körüklemektedir. Aşağıda bir örneği verilen bir Amerikan kadın giyimi firmasına ait fotoğraf bu isteği örnelemektedir (Görsel 12).



**Görsel 12.** American Apparel reklam kampanyası, Fotoğraf, 2013, Georgetown University.

Bu reklamdaki fotoğraf ham ve dijital olarak işlenmemiş bir estetiğe sahiptir. Fotoğrafın konusu olan model geleneksel moda reklamlarında görülen mankenlere göre oldukça sıradan bir görünüşe, ölçülere ve giyime sahiptir. Neredeyse hiç makyaj yapmamış bu modelin yine aynı sadelikteki bir mutfakta mutfak aletleriyle ve dramatik etki yaratmayan kontrast oranı düşük eşit dereceli bir aydınlatma tekniği fotoğraflanması da gerçek hayattan bir anı yansıtma amacı taşımaktadır. Ancak bu fotoğraf ile izleyiciye modelin *düşük profilli* günlük yaşamını gözlemleme ve onun yaşam çevresinin adeta bir parçası olma imkânı verildiği için markanın istediği etkiyi yaratmak kolaylaşmaktadır. Hatta fotoğraf ile sahnelenen bu anı daha da samimi kılmak için görselin altında modele adıyla seslenir şekilde *Nashe ile tanışın* ifadesi de bulunmaktadır. Bu fotoğrafın kurduğu bu samimi bağlamın aksine şaşalı ve süslü bir model ile çekilecek başka bir fotoğrafın tüketici ve marka arasında bariyer oluşturarak reklam verenin amacına hizmet etmeyeceği açıktır.

Dijital çağ reklamcılığında fotoğrafın kullanımına ilişkin bir diğer önemli tema da gerçekliğin gerçeküstülükle harmanlanarak sunulmasıdır. Süslü ve rüyamsı fantezilerin çekiciliğinden faydalanan bu yaklaşım aslında insan zihninde nesiller boyunca karşılık bulmuştur. Fantezi düşünceler, romantizm ve arzu kavramları peri masalı gibi hayaller ve sanatsal düşüncelerle genellikle kadın tüketiciler hedeflenmektedir. Ancak içinde bulunduğumuz dijital çağdaki esas farklılık, fotoğrafın Photoshop® gibi yazılımlar vasıtasıyla bilgisayarda üretilen görüntülerle kolaylıkla ve sorunsuzca kaynaştırılması ve bu sürecin neden olduğu etkilerdir. Bir diğer önemli nokta fotoğraf kullanılan reklamların bazı güncel fantezi film ve diziler gibi popüler kültür öğelerinin bir yansımasına dönüşmesidir. Bu tarz reklamlar hem bir öykü anlatırlar hem de ürün veya hizmeti tüketicinin zihninde canlanan birbiriyle bağlantılı soyut çağrışımlarla alt metinde tanıtırlar. Moda ve giyim şirketi Mulberry'nin aşağıdaki reklamı buna bir örnek olarak verilebilir.



Görsel 13. Mulberry reklam kampanyası, Fotoğraf, 2015, Poise Polish.

Bir düzenleme programında bilgisayarda üretilen görsellerle kaynaştırılan yukarıdaki fotoğraf, dijital çağın getirdiği olanakların fantezi temasıyla birleştirilmesine yerinde bir örnektir. Modern bir görünümü olan bu fotoğraf kontrast oranı düşük aydınlık ışıklandırmasıyla genç kadın tüketicilere hitap etmektedir. Fotoğraf işleme programlarında ölçek duygusuna çok bağlı kalmadan düzenlenen bu fotoğraf aynı zamanda pastel renk tonları sayesinde yumuşak ve romantik bir atmosfer yaratmaktadır. Modelin yüz ifadesi de naif, doğal ve fotoğrafın çekildiği anda çevresini anlamlandırma çabası içinde olduğunu göstermektedir. Fotoğraf içerdiği rüyamsı, gerçeküstü yaratıklar ve sahip olduğu doğal atmosferle hedef kitle olan genç kadın tüketicilere hitap etmektedir.

Gerçeküstü ve fantezi temasına ülkemiz basınından bir örnek olarak Audi'nin basılı medyada verdiği reklamda kullanılan aşağıdaki fotoğraf gösterilebilir. Bu reklamda Audi araçlarındaki standart olarak bulunan yağmur sensörünü vurgulamak için yağmurlu bir havada aracın içinden çekilen bir fotoğrafı kullanmıştır. Fotoğrafta Audi marka aracın ön camına öndeki bir başka aracın fren lambalarındaki kırmızı ışık yansımaktadır. Ancak cama düşen yağmur damlalarından kırılarak gelen bu kırmızı ışık dijital işlemlerle adeta bir şeytanın gözleri ve boynuzlarına benzeyecek şekilde yeniden düzenlenmiştir. Ayrıca öndeki aracın yağmur damlalarından yansıyan arka plakasına da aynı şekilde dijital olarak müdahale edilerek, plaka söz konusu şeytanın ağızına ve dişlerine benzetilmiştir. Tüm bu korkutucu manzarayı ortadan kalmak üzere yağmur sensörü kapalı kompozisyondaki silecek kolunu harekete geçirmektedir. Markanın tüketiciye vermek istediği güven mesajı ön camın temizlenen kısmında yer alan *Yağmurun şiddeti neler gösterir belli olmaz* ifadesi ve *Yağmur sensörü standart* bilgisi ile perçinlenmektedir.



Görsel 14. Audi reklam kampanyası, Fotoğraf, 2018, Kırmızı Ödülleri.



Görsel 15. Ortunç Otel reklam kampanyası, Fotoğraf, 2016. Kırmızı Ödülleri.

Daha yukarıdaki bölümde değinilen American Apparel firmasının kişilerin özel hayatına dair mahremiyet ifade eden bir fotoğrafla gerçekleştirdiği reklamları aynı çerçevede değerlendirilebilecek ülkemizden bir reklam ise yukarıdadır. Sadece yetişkinlere hizmet veren ve çocuk kabul etmeyen bir otelin reklamını yapan bu fotoğraf söz konusu otelin havuzundan bir anı yansıtmaktadır. Çocukların kullandığı tarzda kırmızı renkli bir yüzme simidi havuzun turkuaz renkli suyunun üzerinde bu renkle kontrast yaratacak biçimde yüzmektedir. Ancak bu fotoğraftaki simidin dikkat çeken yönü görsel olarak yarattığı renksel kontrasttan ziyade *yasak/girilmez* kavramını çağrıştıracak şekilde dijital müdahale ile yeniden tasarlanmış olmasıdır. Simidin stratejik olarak en çok güçlü etkiyi yapacağı sol üstte konumlandırılması da ayrıca anlamlıdır. Fotoğrafa bu noktadan giren göz sağ alta bu mahremiyet ortamını sağlayan işletmenin ismi ile kapalı kompozisyondan çıkmakta ve tüketiciye verilmek istenen mesaj aklında kalması en çok istenen marka ismiyle son bulmaktadır.

##### 5. Görsel Algı Bağlamında Reklam Fotoğrafında Anlam Üretimi

Fotoğrafın kendine özgü nitelikleri, içeriği ve tonu doğru bir şekilde harmanlayan uyumlu bir kampanyada kullanıldığında, tüketicilerin ilgisini çekmek ve satışları üst düzeye çıkarmak için önemli bir araç olmaktadır. Basılı veya dijital mecralarda eşit derecede güçlü bir görsel araç olan fotoğraf, hem hikâyeye anlatıp görüntü aracılığıyla bir mesaj iletir hem de benzersiz ve özel anları kayıt altına alır. Fotoğraf ürünlerin belirli yönlerini vurgulamak için dijital olarak düzenlenip iyileştirilirken her zaman bir hedef kitleyle doğrudan bağlantı kurmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle de o hedef kitlenin gerçek yaşam deneyimlerine dayanmaktadır.

Diğer bir deyişle ister sade ve rahatsız edici ister düşsel ve naif olsun, fotoğraf reklamcılıkta tüketicilerin kişisel deneyim ve geçmişlerini kullanarak zihinlerinde marka ve ürün kimliğini güçlendirecek bağlar yaratmak için kullanılmaktadır. Sadece kişilerin deneyimleri ve geçmişlerinden oluşan bir filtreden geçebilen fotoğraflar reklam verenlerin arzu ettiği etkiyi olumlu etkiyi yaratabilmektedir.

Dijital çağın getirdiği teknolojik yenilikler tüketicilere ulaşmada reklam verenlerin elini güçlendirmiş ve fotoğraf bağlamında daha fazla olanak sağlamış olsa da reklamda fotoğrafın kullanımına ilişkin temel ilkeler büyük oranda değişmeden kalmıştır (O'Barr, 2006:13). Heywood ve Sandwell (2012:9)'e göre de tüketicileri anlamak ve ilgilerini çekmek için günümüz reklamcılığında psikolojinin temel ilkeleri sıklıkla kullanılmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf da reklam kampanyalarında kullanılan diğer araçlardan farksızdır ve söz konusu temel ilkelerin başında da Gestalt psikolojisi gelmektedir.

Figür-arka plan, görsel devamlılık ve parça-bütün ilişkisi gibi zihinsel analiz boyutlarını temel alan Gestalt psikolojisi, görsel algı ve bu algının insan davranışları üzerindeki etkilerini inceleyen bir psikoloji dalıdır (Wagemans vd., 2012:1174). Hedef tüketici kitlesine belli bir perspektifle bir mesaj vermeye çalışan reklamcılar için Gestalt ilkeleri özellikle faydalı araçlardır. Bu mesajı verirken kişisel deneyimlere dayandırılan fotoğraf, izleyiciden zihninde oluşturması istenen mesajın boşluklarını doldurmaktadır. McCumber (2009:4)'a göre insan zihni görsel veriyi doğrusal olmayan bir biçimde işlemekte ve önce görüntünün bütünü algılayıp genel bir izlenim oluşturmaktadır. Detaylara ve parçaya ise ancak bu genel yaklaşımdan tamamlandıktan sonra geçmektedir. Bir ayakkabı firmasının reklam kampanyasında kullanılan aşağıdaki fotoğraf bu Gestalt ilkesini dikkate almayan bir durumu örneklemektedir (Görsel 16).



**Görsel 16.** Pearl Izumi reklam kampanyası, Fotoğraf, 2013, NBC NEWS.

Dikey planda, geniş açıyla ve yüksek alan derinliğiyle çekilen bu fotoğrafta yukarıda değinilen genelden özele doğru ilerleyen ilk izlenim ilkesi dikkate alınmamıştır. Bu reklam evcil hayvanları ölen insanların o anda hissettikleri acıyı ve bu ölümlerin ardından gelen kötü anıları hatırlamasını gerektirmektedir. Aslında ayakkabı üreticisinin vermek istediği uzun mesafe koşuya dayanaklı ayakkabı mesajını konu alan bu fotoğrafta bu mesaj, büyük harflerle yazılmış *Daha Uzun Koş* ifadesi ve köpek figürünün altındaki yazıyla verilmektedir. Ancak tüketici bu mesajı almak için fotoğrafa yakından ve yeterince uzun süre bakmalı ve söz konusu yazıları okumak için fazladan zaman ayırmalıdır. Ama daha önce de değinildiği gibi tüketiciler günümüzde reklamlardaki görsellere bu kadar fazla zaman ayırmamaktadır. Bu da bir reklamda fotoğraf kullanıldığında doğru mesajı verebilmek için izleyicinin zihninde oluşacak ilk izlenimin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Fotoğraf bağlamında Gestalt psikolojisinin temel ilkelerinin geçerliliği böylece bir kere daha kanıtlanmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafın kullanıldığı reklamlarda fotoğrafın insan psikolojisi üzerinde yaratacağı etki kadar bu etkiye neden olacak görsel algı öğeleri de dikkate alınmalıdır.

Gestalt psikolojisinin sonluluk, devamlılık ve ortak nokta ilkeleri, fotoğraf kullanımında tüketicinin markaya ve ürüne dair zihninde oluşturduğu mesajı yönlendirdiği için oldukça yararlı kavramlardır. Böylece reklam tüketici tarafından gerçek anlamıyla hissedilebilir hale gelmekte ve tüketici ile ürün arasında tüketiciyi satın alma eylemine iten duygusal bir bağ oluşmaktadır.

Ancak reklam verenlerin ve reklamları hazırlayan ajansların bu önemli bağı bazen gözden kaçırdığı fotoğraflara bir örnek olarak bir parfüm firmasının kullandığı aşağıdaki fotoğraf verilebilir. Bu reklamda kullanılan fotoğraf tüketicinin zihninde ürüne dair *boşlukları* markanın hedeflediği yönde doldurmakta bazı eksiklikler göstermektedir (Görsel 17).



**Görsel 17.** Chanel reklam kampanyası, Fotoğraf, 2014, Vintage Ad Browser.

Siyah-beyaz tonlamada, yakın plan ve kapalı kompozisyonla fotoğraflanan bir modeli konu alan bu fotoğrafta markanın tüketiciyi pahalı parfüm serisine çekmeye mi çalıştığı yoksa protestocu bir genci mi konu aldığı belli değildir. Sanatsal bir bakış açısına daha uygun bir tonlama ve modelin yüzündeki parlama, yaklaşım bakımından bir sanat sergisi veya galerisinde garip durmasa da bu halleriyle reklam veren markanın amacına hizmet etmedikleri açıktır. Bu nedenle de fotoğraf yukarıda değinilen marka ve tüketici arasındaki duygusal bağı kurmakta zorlanmaktadır. Fotoğraf yanlış başlattığı öyküyü doğru bir şekilde devam ettirip tüketicinin kişisel deneyimleri ile birleştirememekte ve markanın arzuladığı sonuca götürememektedir.

Fotoğrafın reklamlarda kullanımının psikolojik boyutuna ilişkin yukarıdaki örnekler olgunun olumsuz yönlerini gösterse de konuya dair olumlu örneklerden de bahsedilebilir. Bu bağlamda güzel bir örnek İş Bankası'nın 2017 tarihli reklamında kullanılan aşağıdaki fotoğraftır (Görsel 18).





Görsel 18. İş Bankası reklam kampanyası, Fotoğraf, 2017, Kırmızı Ödülleri.

Aslında bu fotoğrafın anlatmak istediği açıktır: küçük de olsa birikim yapmak ve bu küçük birikimler ile büyük dilekleri gerçekleştirebilmek. Bu de İş Bankası kumbarasından saçılan bozuk paralarla anlatılmaya çalışılmaktadır. Fotoğrafı çekilen kumbaranın üstündeki İş Bankası logosundan başka hiçbir açıklayıcı metnin ya da simgenin olmadığı bu reklamda, bozuk paralarla oluşan sihirli cin şekli görsel algının ortak nokta ilkesi sayesinde *Alâeddin'in Sihirli Lambası* masalı ile bir bağlantı kurmaktadır. İş Bankası kumbarasının temsil ettiği sihirli lambanın kişinin biriktirdiği para ile bir araya geldiği bu bağlamda, bilinçaltı bir söylemle reklam izleyicisine tasarruf kavramı aktarılmaktadır. Bu açık kompozisyonlu ama bir o kadar da sade fotoğraf görsel algının temel ilkelerini kullanarak mit ve kültüre dayalı bir söylem yaratmaktadır.

Dijital çağda fotoğrafın çeşitli düzenleme programlarında işlenerek markayı görsel algı yoluyla belli bir kavramla ilişkilendirmesine benzer bir örnek de aşağıdadır (Görsel 19).



Görsel 19. Bianchi reklam kampanyası, Fotoğraf, 2017, Kırmızı Ödülleri.

Fotoğrafi çekilen bisiklet selesi, görsel algının devamlılık ilkesi ve fondaki gökyüzünde gerçekleştirilen dijital işlemlerle birlikte markayı bir uçakla benzetmekte ve hareket düşüncesini başarılı bir şekilde markaya transfer etmektedir. Markanın dinamizmini işaret eden, uçağın arkasında oluşan ve selenin arkasına yine dijital olarak eklenen beyaz bulut da bu transfere katkıda bulunmaktadır. Her ne kadar bisiklet selesi genelde siyah renkli olup yere paralel dursa da bu fotoğraftaki sele bir uçak gibi beyaz. Aynı zamanda kalkış anındaki uçak gibi yukarı eğimli durmaktadır. Bu duruş fotoğrafta hiç görünmeyen bisiklete de gönderme yaparak yine görsel algının parça-bütün ilişkisi ilkesinden yararlanılmasını sağlamaktadır. Bu da fotoğrafın reklamcılıkta kullanımında görsel algının markanın hedeflediği doğrultuda bir etki yaratmak için kullanımına yerinde bir örnek teşkil etmektedir.

Genel olarak bakıldığında ise izleyicinin dikkatini reklam verenin istediği yönde çekmek ve planlanan satış amacını gerçekleştirmek için Gestalt psikolojisinin görsel algıya ilişkin figür-arka plan, benzerlik, yakınlık ve devamlılık ilişkilerini esas alan birçok ilkesi önem taşımaktadır. Bu görsel tasarım öğeleri aslında farklı görsel sanat alanlarında da kullanılmaktadır ve fotoğrafa özel öğeler değildir. Ancak tüketiciye reklam verenlerin aktarmayı amaçladığı tutum ve duyguları iletmek için belli bir kompozisyon ve tasarım oluşturmak amacıyla reklam amaçlı fotoğrafta da kullanılmaktadır. Tüm bu kullanım ve süreç de fotoğrafa dijital çağda bir anlam üretim yöntemi olarak yeni bir boyut eklemektedir.

## **6. Sonuç**

Bu noktaya kadar değinilen tüm temalar ve ilkeler reklamların tüketicilere her zaman çekici ve ilham verici bir öykü anlatması gerektiğini göstermektedir. Fotoğraflar da bu bağlamda en olumlu mesajı verebilmek için kullanılmakta ve bu amaca yönelik olarak dijital olarak düzenlenmektedir. Reklamlar içinde buldukları dönem ve yayınlandıkları toplumun kültürel değerlerine doğal olarak uyum sağlarlar. Ayrıca tüketici psikolojisinin temel ilkelerine sadık kalarak reklam verenlerce istenen olumlu sonuçları elde etmeye çalışırlar.

Günümüz reklamcılığında fotoğraf anlık, gerçekçi ve tüketicinin zihinsel süreçlerini yönetmeye dayanan bir görsel kültürün izlerini taşımaktadır. Dış güzelliğin ve çekiciliğin her zaman olduğu gibi dijital çağın reklamcılığında da ön planda olduğu açıktır. Ancak reklam

ajansları daha doğal bir görünüm ve his yaratmak için farklı tarz ve temaları birbirleriyle aynı anda kullanan yaklaşımlar sergilemektedir. Bu kapsamda fotoğraflar da tüketicinin kişisel deneyimlerine daha çok dayanan ve duygusal durumuna daha çok hitap eden bir tarza bürünmeye başlamıştır. Diğer yandan reklam için kullanılan fotoğraflarda dijital çağın sağladığı teknik olanakların arttırdığı yaratıcılıkla beslenen fantezi, romantizm, mahremiyet gibi temalar giderek daha çok kendini göstermektedir.

Ancak bu bağlamda fotoğrafların özellikle günümüz dijital çağının neden olduğu görsele doymuş ve tüketici nitelikteki sosyal medya ortamında düşmemesi gereken bazı tuzaklar da bulunmaktadır. Gestalt psikolojisinin görsel algıya ilişkin bazı ilkeleri tüketiciye reklam verenlerin istediği yönde bir mesaj aktarılmasını sağladığı gibi dikkate alınmadığında örnekleri yukarıda verilen iletişim kazalarına neden olmaktadır. Bu da fotoğraflardan tüketici ile kurması istenen duygusal bağı baltalamakta ve bu bağın satın alma eylemine dönüşmesine engel olmaktadır. Böyle durumlarda fotoğraf bir kampanya kataloğunda yer alan sıradan bir görsele dönüşmektedir.

Sonuçta dijital ya da basılı fotoğrafın reklamcılıkta doğru, planlanan amaca uygun ve tüketici ile bağ kuracak şekilde kullanılabilmesi için detaya önem veren ve sadece reklam verenin perspektifinden bakmayan bir bakış açısı gerekmektedir. Bu bağlamda doğru fotoğraf çoğu zaman ürünü belgesel bir tarzla ve her şeyiyle net bir biçimde gösteren fotoğraf değildir. Dijital çağın getirdiği olanaklar ve tüketici psikolojisinin temel ilkeleri göz önüne alındığında böyle belgesel bir yaklaşım aslında hedeflenen etkinin tam tersi bir sonuca yol açmaktadır. Bir başka ifadeyle reklamcılıkta kullanan fotoğrafın başarısı bir marka ya da ürünü doğrudan tanıtmada değil tüketiciye duygusal yönden dokunan bir öykü anlatmada yatmaktadır. Bu nedenle fotoğraf tüketiciye kendi perspektifi ve deneyimini kullanarak dolduracağı zihinsel bir çerçeve sunmalıdır. Aksi takdirde tüketicinin hayal gücüne ya da yorumuna hiç yer bırakmayan fotoğraflar ikna edici ve kişisel olmaktan uzak kalarak amatör bir tanıtım çabası olacaktır.

**Kaynakça**

Bourdieu, P. (1996). *Photography: A Middle-brow Art*, Stanford: Stanford University Press.

Brown, E. H. (2015). "Rationalizing Consumption: Lejaren à Hiller and the Origins of American Advertising Photography, 1913–1924", *Enterprise & Society*, Cambridge: Cambridge University Press, Vol 1, No 4, p.715-738.

Dahlgren, A. (2007). "Commercial Realism: Concepts on Photography in Advertising in the 1930s", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, London: Taylor & Francis, Cilt 76, Sayı 3, p.135-146.

Görel, H. S. (2006). "Başarılı Fotoğraf Başarılı Reklam: Reklam fotoğrafçılarından Görüşler", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı 67, s.42-50.

Heywood, I. ve Sandwell, B. (2012). *The Handbook of Visual Culture*, London: Bloomsbury Academic.

Irvine, M. (2012). *Key Issues in Modern Photography*, Washington: Georgetown University.

Johnston, P. (1997). *Real Fantasies: Edward Steichen's Advertising Photography*, California: University of California Press.

Marchland, P. (1985). *Advertising the American Dream: Making Way for Modernity*, California: University of California.

Messariss, P. (1997). *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*, California: Sage Publications.

O'Barr, W.M. ve O'Barr, W.M. (2006). "The Interpretation of Advertisements", *Advertising & Society Review*, Vol 7, No 3.

Pinney, R. (2012). "A History of Creative Advertising Photography", *Arts Education Policy Review*, Michigan: University of Michigan, Vol 64, No 2, p.83-85.

Rosenblum, N. (2007). *A World History of Photography*, New York: Abbeville Press.

Sarvas, R. ve Froelich D. M. (2011). *From Snapshots to Social Media - The Changing Picture of Domestic Photography*, London: Springer-Verlag London Limited.

Topçuoğlu, N. (2010). *Fotoğraf Ölmedi Tuhaf Kokuyor*, YKY Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.

Wagemans, J., Elder, J. H., Kubovy, M., Palmer, S. E., Peterson, M. A., Singh, M., Von Der Heydt, Rudinger. (2012). "A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception I. Perceptual Grouping and Figure-Ground Organization", *Psychol Bull*, Vol 138, No 6, p.1172-1217.

Yochelson, B. (1996). "Pictorialism into Modernism: The Clarence H. White School of Photography", der. Marianne Fulton, Chicago: Reed Business Information, Inc.

### **İnternet Kaynakları**

Boyton, P. (2020). "How to Use Photography in Advertising to Engage and Inspire Your Audience", Instapage, <https://instapage.com/blog/advertising-photography>, Erişim tarihi: 22.01.2020.

Chapnick, B. (2020). "The Art of Advertising Photography", Black Star Rising, <http://rising.blackstar.com/the-art-of-advertising-photography.html>, Erişim tarihi: 24.01.2020.

Edwards, J. (2013). "20 Ads That Changed How We Think About Race In America", Business Insider, <https://www.businessinsider.com/20-ads-that-changed-how-we-think-about-race-in-america-2013-2>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

McCumber, C. C. (2009). "What kind of thinker am I? Linear vs. Non-linear thinking", Chuck's Lamp, <http://chuckslamp.com/index.php/2009/04/11/non-linearthinking/>, Erişim tarihi: 05.02.2020.

Neeves, M. (2015). "Why is photography important in advertising and marketing?", Martine Neeves, <https://www.martinneeves.com/photography-in-advertising-and-marketing/>, Erişim tarihi: 22.01.2020.

Rosman, K. (2012). "Why Ads Are Imitating the Photos in Your Smartphones", The Wall Street Journal, <https://www.wsj.com/articles/SB10000872396390443916104578020302707039068>, Erişim tarihi: 30.01.2020.

Valentine, B. (2014). "The First 100 Years of Camera Advertising", Hyperallergic, <https://hyperallergic.com/128081/the-first-100-years-of-camera-advertising/>, Erişim tarihi: 24.01.2020.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Marlboro reklam poster, 1978, Fotoğraf, 50 cm x 70 cm, <http://www.vintageadbrowser.com/search?q=marlboro&page=13>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 2. Virginia Slims reklam poster, 1978, Fotoğraf, 50 cm x 70 cm, <https://flashbak.com/youve-come-a-long-way-baby-virginia-slims-advertising-year-by-year-365664/>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 3. Virginia Slims reklam poster, 1978, Fotoğraf, 50 cm x 70 cm, Flashbak, <https://flashbak.com/youve-come-a-long-way-baby-virginia-slims-advertising-year-by-year-365664/>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 4. Virginia Slims reklam posterini, 1978, Fotoğraf, 50 cm x 70 cm, Flashbak, <https://flashbak.com/youve-come-a-long-way-baby-virginia-slims-advertising-year-by-year-365664/>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 5. United Colors of Benetton reklam posterini, 1990, Fotoğraf, Pinterest, <https://i.pinimg.com/originals/70/61/92/706192ea0be8316241c66a54337a48ac.jpg>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 6. United Colors of Benetton reklam posterini, 1990, Fotoğraf, Benetton Group, <http://www.benettongroup.com/media-press/image-gallery/institutional-communication/historical-campaigns/>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 7. Audi reklam kampanyası, Fotoğraf, 2018, Tribal Worldwide. <http://www.tribalistanbul.com/islerimiz/basin-acikhava/hava-yastigi>, Erişim tarihi: 31.03.2020.

Görsel 8. Google reklam kampanyası, Fotoğraf, 2011, Kırmızı Ödülleri. <http://kirmiziodulleri.com/arsivdetay/91/2011>, Erişim tarihi: 31.03.2020.

Görsel 9. CGI tekniği, Fotoğraf, 2014, Maground. <https://blog.maground.com/?p=182>, Erişim tarihi: 31.03.2020.

Görsel 10. Kors reklam kampanyası, Fotoğraf, 2012, Mike McCahill's Blog, <https://mikemccahilldotcom.wordpress.com/2012/10/31/why-ads-are-imitating-the-photos-in-your-smartphone/>, Erişim tarihi: 30.01.2020.

Görsel 11. Hudson Jeans reklam kampanyası, Fotoğrafı, 2013, Fashion Gone Rouge, <https://www.fashiongonerogue.com/georgia-may-jagger-stars-in-instagram-inspired-hudson-jeans-spring-2013-campaign/>, Erişim tarihi: 30.01.2020.

Görsel 12. American Apparel reklam kampanyası, Fotoğraf, 2013, Georgetown University, [http://blogs.commons.georgetown.edu/cctp-725fall2014/files/2014/04/9744\\_NASHE\\_2900.jpg](http://blogs.commons.georgetown.edu/cctp-725fall2014/files/2014/04/9744_NASHE_2900.jpg), Erişim tarihi: 02.02.2020.

Görsel 13. Mulberry reklam kampanyası, Fotoğraf, 2015, Poise Polish, <https://www.poisepolish.com/2012/07/mulberry-fall-2012-ad-campaign.html>, Erişim tarihi: 03.02.2020.

Görsel 14. Audi reklam kampanyası, Fotoğraf, 2018, Kırmızı Ödülleri. <http://kirmiziodulleri.com/arsivdetay/321/2018>, Erişim tarihi: 26.03.2020.

Görsel 15. Ortunç Otel reklam kampanyası, Fotoğraf, 2016. Kırmızı Ödülleri. <http://kirmiziodulleri.com/arsivdetay/7053/2016>, Erişim tarihi: 26.03.2020.

Görsel 16. Pearl Izumi reklam kampanyası, Fotoğraf, 2013, NBC NEWS. <https://www.nbcnews.com/businessmain/sneaker-company-doghouse-after-dead-dog-ad-8C11080335>, Erişim tarihi: 05.02.2020.

Görsel 17. Chanel reklam kampanyası, Fotoğraf, 2014, Vintage Ad Browser. <http://www.vintageadbrowser.com/search?q=chanel&page=13>, Erişim tarihi: 06.02.2020.

Görsel 18. İş Bankası reklam kampanyası, Fotoğraf, 2017, Kırmızı Ödülleri <http://kirmiziodulleri.com/arsivdetay/7739/2017>, Erişim tarihi: 27.03.2020.

Görsel 19. Bianchi reklam kampanyası, Fotoğraf, 2017, Kırmızı Ödülleri <http://kirmiziodulleri.com/arsivdetay/7120/2017>, Erişim tarihi: 27.03.2020.

## GİTAR ÖĞRENCİLERİNİN LİSANS ÖNCESİ GİTAR EĞİTİMLERİ İLE LİSANS GİTAR EĞİTİMLERİNİN KARŞILAŞTIRILARAK İNCELENMESİ\*

### THE CONTRASTIVE EVALUATION OF PRE AND POST UNDERGRADUATE GUITAR EDUCATIONS OF GUITAR STUDENTS

Murat Aydoğan\*\*, R. Erol Demirbatı\*\*\*

#### Öz

Bu araştırmada, gitar öğrencilerinin lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinin karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıkların tespit edilmesi, öğrencilerin mevcut gitar eğitimindeki genel durumlarının belirlenmesi ve elde edilen bulgular doğrultusunda gitar eğitimine ilişkin önerilerin geliştirilmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın örneklem grubunu, ülkemizdeki beş bölgede yer alan dokuz üniversitenin müzik eğitimi ana bilim dallarında öğrenim gören gitar öğrencileri ile bu kurumlarda görev yapan gitar eğitimcileri oluşturmaktadır. Verilerin toplanmasında; konuyla ilgili kitap, makale, tez, kütüphane ve internet ortamları incelenerek kaynak taraması yapılmış; lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitiminin karşılaştırılmasına yönelik olarak gitar öğrencileri ile gitar eğitimcilerinin görüşlerinin alınması amacıyla araştırmacılar tarafından hazırlanan anket formları uygulanmıştır. Araştırmada elde edilen verilerin çözümlenmesinde IBM SPSS Statistics 25 paket programı kullanılmıştır. Anket uygulamalarından elde edilen verilerin istatistiksel olarak ifade edilmesinde frekans, yüzde ve aritmetik ortalama kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, öğrenci ve öğretim elemanı anketlerinden elde edilen bulgular doğrultusunda sonuçlar karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve öneriler geliştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Gitar, Klasik Gitar Eğitimi, Lisans Öncesi Gitar Eğitimi, Lisans Gitar Eğitimi.

#### Abstract

The aim of the research is to determine the similarities and differences of pre and post undergraduate guitar education of guitar students and identify the current overall situation in guitar education as well as assert the recommendations in the light of the findings. The survey system was employed in this research. The sample group of the study consists of guitar students studying in the music education departments of nine universities in five regions of Turkey and guitar instructors working in these institutions. The data was collected from the subject-related books, articles, thesis, internet and databases through the literature review and subject-related survey forms were implemented. Analysing the obtained results in the research, IBM SPSS Statistics 25 pocket program was used. Frequency, percentage and arithmetic mean formula were applied for statistical survey results. As a consequence, in accordance with the collected data from the students and instructors surveys, the results were evaluated contrastively taking into consideration the similarities and differences, and the recommendations were asserted.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 03.03.2020 - Kabul tarihi: 13.04.2020.*

\*Bu çalışma, birinci yazar tarafından yapılan "Gitar Öğrencilerinin Lisans Öncesi Gitar Eğitimleri ile Lisans Gitar Eğitimlerinin Karşılaştırılarak İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

\*\*Y. L. Öğr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, murataydogan.38@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1610-4969>.

\*\*\*Doç. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, redemir@uludag.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9472-3001>.



**Keywords:** Classic Guitar, Classic Guitar Education, Pre Undergraduate Guitar Education, Post Undergraduate Guitar Education.

## 1. Giriş

Geçmişten günümüze insan hayatının temel ve vazgeçilemez unsurlarından biri eğitimidir. Eğitim, “bireylerin doğduğu anda başlayıp, ölümüne dek süregelen bir süreçtir. Bireylerin yaşadıkları toplum içinde inançlarını, değerlerini, tutumlarını, değer yargılarını geliştirdiği süreçlerin tümüdür. Eğitim, seçilmiş bir çevrenin (özellikle okulun) etkisi altında, sosyal yeterlik ve bireysel gelişmeyi sağlamaktadır” (Denizer, 2008:1).

Sanat eğitiminin dallarından birini oluşturan müzik eğitimi, “bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir” (Uçan, 2018:32-33).

Müzik eğitimi, üç ana bölüme ayrılmaktadır: Genel müzik eğitimi, özengen (amatör) müzik eğitimi ve mesleki (profesyonel) müzik eğitimi.

Genel müzik eğitimi, “sağlıklı ve dengeli bir yaşam için gerekli olan asgari-ortak müzik kültürünü kazandırmayı”, özengen müzik eğitimi “müziğin belli bir dalında kendisini geliştirmek isteyen kişilere etkin bir müziksel katılım ve doyum sağlayan ileri müzikal davranışlar kazandırmayı” ve mesleki müzik eğitimi de “müziği meslek olarak seçen belli düzeyde yetenekli kişilere yöneliktir; dolayısıyla mesleğin gerektirdiği müzikal davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlamaktadır” (Say, 2009:361).

Müzik eğitiminin önemli boyutlarından biri olan çalgı eğitimi ise; “bireyin çalgı çalmaya yönelik davranışlarında, kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişimler meydana getirme süreci olarak tanımlanabilir. Çalgı eğitimi temelde, çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgıyı etkin kullanabilme basamaklarını geliştirecek biçimde programlanıp yürütülür” (Tarma, 1996:3).

Çalgı eğitiminin kapsamı içerisinde yer alan klasik gitar eğitimi, şu şekilde tanımlanmaktadır:

Klasik gitar eğitimi; belirli bir amaç ve süreç içerisinde, öğrenci öğretmen arasındaki bilgi alışverişini bireysel olarak uygulanır. Gitar çalmayı öğrenebilme, gitar çalmayı geliştirebilme ve çalgıyı etkin kullanabilme basamaklarını gerçekleştirmeye dönük olarak yürütülen bu eğitim süreci içerisinde; gitar eğitime yönelik bilgi, beceri ve teknikler öğrenilmekte, uygulanmakta, bu yolla öğrencilerin klasik gitar müziği dinleme, müziği anlama, müziği yorumlama ve müzik bilgisi oluşturma gibi davranışları da gelişmektedir (Önder, 2009:10-11).

Gitar eğitiminin ülkemizdeki kurumsallaşma süreci incelendiğinde,

1974 yılında Ankara'da Gazi Eğitim Enstitüsü'nde "Okul Çalgıları" bölümüne, eğitimde kullanılmak üzere gitar dersi konulmuştur. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası viyolonsel sanatçısı Erol Küyel de gitar öğretmenini olarak tayin edilmiştir. 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda gitar sanat dalı açılmıştır. Burada gitar dersleri vermek üzere İtalyan gitarist Carlo Domeniconi tayin edilmiştir (Kanneci, 2001:23-24).

Eğitim fakültelerindeki sürece bakıldığında, "1983-84 yılında Prof. Dr. Yıldız Elmas, eğitim fakülteleri içerisinde ilk defa Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde klasik gitarın ana dal ve yardımcı dal dersi olarak programa alınmasını sağlamıştır" (Denizer, 2008:20). "1985 yılında gitarist-besteci Bekir Küçükay Ankara Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü'nde, ilk kez ana çalgı olarak gitar sınıfını kurmuştur" (Kanneci, 2001:25).

Bu gelişmelerin ışığında, günümüzde ülkemizdeki pek çok konservatuvarda gitar sanat dalı bulunmakta, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi ana bilim dallarında gitar, bireysel çalgı derslerinde yer almakta ve güzel sanatlar fakülteleri, güzel sanatlar ve spor liseleri ile özengen müzik eğitimi veren kurumlarda da klasik gitar eğitimi verilmektedir.

Gitar eğitiminin kurumsallaşma sürecinin yanında, zaman içerisinde ilk yerli gitar metotları yayımlanmaya başlamıştır. Ziya Aydın (1904-1980), yaptığı kapsamlı çalışmalarla ülkemizdeki gitar eğitimine önemli katkılarda bulunmuştur. Aydın'dan sonraki dönemlerde de metot çalışmaları devam ederek, başta Ahmet Kanneci ve Bekir Küçükay olmak üzere pek çok gitarist ve gitar eğitimcisi, gitar metotları yayımlamıştır.

Gitar eğitimiyle ilgili ulusal ve uluslararası pek çok araştırma yapılmıştır. Bu araştırmalardan konuyla ilişkili görülen bazıları şunlardır:

Cemil (2003) tarafından yapılan araştırmada, Anadolu güzel sanatlar liselerinde uygulanan gitar eğitiminin öğrenci başarısı açısından değerlendirilmesi ele alınarak elde edilen başarının bir göstergesi olan notlar tek başına incelenmemiş, başarıyı elde etmede etkili olduğu düşünölen diğer faktörler ve bu faktörlerin başarıyı etkileme biçimleri de ele alınmıştır.

elik (2005) tarafından yapılan araştırmada, öğretmen yetiştiren kurumlarda başlangıç gitar öğretiminde kullanılan yöntem ve teknikler incelenerek gitar öğretim elemanları ile öğrencilerinin kullanılan yöntem ve tekniklere ilişkin görüşleri arasındaki benzerlik ve farklılıkların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Küçükosmanoğlu (2006) tarafından yapılan araştırmada, eğitim faköltesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi ana bilim dallarında klasik gitar eğitiminde kullanılan metotlar ve bu metotlar içerisindeki temel ve teknik davranışlar tespit edilerek, karşılaştırmalı olarak incelenip öğrencilerin ve eğitimcilerin faydalanabilecekleri bir çalışma oluşturulması amaçlanmıştır.

Önder (2009) tarafından yapılan araştırmada, Türkiye'deki eğitim fakölteleri müzik eğitimi ana bilim dalları klasik gitar öğrencilerinin bireysel çalışma alışkanlıklarını, çalışma içeriklerini ortaya koymak ve bu alışkanlıkların oluşumunda gitar öğretmenlerinin katkısını belirlemek, bu doğrultuda gitar öğretmenleri ile öğrencilerine, öğrencilerin çalışma içerik ve alışkanlıklarına ilişkin geliştirici öneriler ile gitar eğitimine katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Özdek (2006) tarafından yapılan araştırmada ise ölkemizde özenen müzik eğitimi kurumları içerisinde klasik gitar eğitiminde kullanılan metot ve yöntemlerin, eğitmen ve öğrenci tutumlarının, hedeflerin ve bu süreçte ortaya çıkan problemlerin belirlenmesi ve çözüm önerileri oluşturulabilmesi amaçlanmıştır.

Gitar eğitimiyle ilgili yapılan araştırmalar incelendiğinde, lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimine yönelik durum değerlendirmesiyle ilgili çalışma yapılmadığı gözlenmiş ve bu nedenle gitar eğitimi alanına katkı sağlanmasının yararlı olacağı düşünölmüştür. Buna bağlı olarak lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitiminin karşılaştırılarak incelenmesi önemli ve gerekli bulunmuştur.

### **1.1. Problem cümlesi**

Gitar öğrencilerinin lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

### **1.2. Alt problemler**

1. Öğrencilerin lisans gitar eğitimine başlamadan önceki hazır bulunuşluk özellikleri nasıldır?

Öğrencilerin lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerine yönelik olarak;

2. Başlangıç aşamasında uygulanan yöntem ve teknikler arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

3. Çalışılan gam, etüt, eserler ve öğrenilen klasik gitar teknikleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

4. Öğrencilere verilen gam, etüt, eserlerle ilgili uygulanan çalışmalar arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

5. Bireysel gitar çalışmalarında uyguladıkları yöntemler arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

6. Öğrenciler ile gitar eğitimcilerinin lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimine ilişkin görüşleri nelerdir?

### **1.3. Amaç**

Bu çalışmada gitar öğrencilerinin lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinin karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıkların tespit edilmesi, öğrencilerin mevcut gitar eğitimindeki genel durumlarının belirlenmesi ve elde edilen bulgular doğrultusunda gitar eğitimine ilişkin yönlendirici önerilerin geliştirilmesi amaçlanmaktadır.

### **1.4. Önem**

Bu çalışmanın lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitiminin karşılaştırılması ve gitar öğrencileri ile gitar eğitimcilerinin görüşlerine yer verilerek mevcut gitar eğitiminin güçlü ve zayıf yönlerinin ortaya konulması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

### 1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, gerçekleştirildiği tarih itibarıyla müzik eğitimi ana bilim dallarında öğrenim gören bireysel çalgı gitar öğrencileri ve görev yapan gitar eğitimcilerinin görüşleri ile sınırlıdır.

### 2. Yöntem

Bu çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın evrenini eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi ana bilim dallarındaki gitar öğrencileri ile gitar eğitimcileri, örneklemini ise ülkemizdeki beş farklı coğrafi bölgede yer alan ve dönüt alınabilen dokuz üniversitenin eğitim fakültesi güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi ana bilim dallarında öğrenim gören 41 gitar öğrencisi ile akademik unvanları gözetilmeksizin bu kurumlarda görev yapan 11 gitar eğitimcisi oluşturmaktadır. Verilerin toplanmasında; konuyla ilgili kitap, makale, tez, internet ve kütüphane ortamları incelenerek kaynak taraması yapılmış, lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitiminin karşılaştırılmasına yönelik gitar öğrencileri ile gitar eğitimcilerinin görüşlerinin alınması amacıyla anket formları oluşturulmuş ve uygulanmıştır. Araştırmada elde edilen verilerin çözümlenmesinde IBM SPSS Statistics 25 paket programı kullanılmıştır. Anket uygulamalarından elde edilen verilerin istatistiksel olarak ifade edilmesinde frekans (f), yüzde (%) ve aritmetik ortalama ( $\bar{x}$ ) kullanılmış ve elde edilen sonuçlar tablolar oluşturularak sunulmuştur.

**Tablo 1.** Örnekleme oluşturan öğrencilerin demografik bilgileri.

	Düzeyleer	f	%
Cinsiyet	Kız	14	34,1
	Erkek	27	65,9
Yaş	18	1	2,4
	19	8	19,5
	20	6	14,6
	21	11	26,8
	22	5	12,2
	23	3	7,3
	24	2	4,9
	27	2	4,9
	28	1	2,4
	30	2	4,9
Mezun olunan lise	Genel Lise	5	12,2
	Meslek Lisesi	1	2,4
	Anadolu Lisesi	8	19,5
	Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi	25	61,0

	Diğer	2	4,9
Üniversite	Atatürk Üniversitesi	1	2,4
	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	5	12,2
	Bursa Uludağ Üniversitesi	12	29,3
	Dokuz Eylül Üniversitesi	5	12,2
	Harran Üniversitesi	3	7,3
	İnönü Üniversitesi	5	12,2
	Marmara Üniversitesi	1	2,4
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	5	12,2
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	4	9,8
Sınıf	1.sınıf	8	19,5
	2.sınıf	10	24,4
	3.sınıf	14	34,1
	4.sınıf	9	22,0
<b>Toplam</b>		<b>41</b>	<b>100,0</b>

Tablo 1 incelendiğinde örneklem grubunun; %65,9'unu erkek öğrencilerin oluşturduğu, 18-30 yaş aralığında olup %26,8'ini 21 yaşındaki öğrencilerin oluşturduğu, %61'inin güzel sanatlar ve spor lisesi mezunu olduğu, veri grubunun %29,3'ünü Bursa Uludağ Üniversitesi'nde okuyan öğrencilerin oluşturduğu ve sınıf dağılımları birbirine yakın olmakla birlikte veri grubunun %34,1'ini 3.sınıf öğrencilerinin oluşturduğu görülmektedir.

**Tablo 2.** Örneklemi oluşturan öğretim elemanlarının demografik bilgileri.

	Düzeyle	f	%
Üniversite	Atatürk Üniversitesi	1	9,1
	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi	2	18,2
	Bursa Uludağ Üniversitesi	2	18,2
	Dokuz Eylül Üniversitesi	1	9,1
	Harran Üniversitesi	2	18,2
	Marmara Üniversitesi	1	9,1
	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	1	9,1
	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1	9,1
	Akademik Unvan	Doçent	5
Doktor Öğretim Üyesi		2	18,2
Öğretim Görevlisi		4	36,4
Gitar Öğretmenliğindeki Hizmet Süresi	5-10 yıl	2	18,2
	10-15 yıl	1	9,1
	15-20 yıl	4	36,4
	20 yıl üzeri	4	36,4
<b>Toplam</b>		<b>11</b>	<b>100,0</b>

Tablo 2’de görüldüğü üzere örneklem grubunu oluşturan gitar eğitimcilerinin; %18,2’sinin Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bursa Uludağ Üniversitesi ve Harran Üniversitesi’nde görev yaptıkları, %45,5’inin akademik kıdemlerinin Doçent olduğu ve %36,4’ünün hizmet sürelerinin 15-20 yıl ile 20 yıl üzeri olup alanında deneyimli eğitimcilerden oluştuğu görülmektedir.

### 3. Bulgular

#### 3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

**Tablo 3.** Öğrencilerin lisans gitar eğitimine başlamadan önceki gitar eğitimi hazır bulunuşluk özellikleri.

	Düzeyley	f	%
Kaç yıldır gitar eğitimi almaktasınız?	0-2 yıl	5	12,2
	2-4 yıl	7	17,1
	4-6 yıl	7	17,1
	6-8 yıl	14	34,1
	8 yıl ve üzeri	8	19,5
Gitar eğitiminize nerede başladınız?	Kendi kendime	14	34,1
	Özengen müzik kursu	14	34,1
	Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi	11	26,8
	Özel ders	2	4,9
Gitarı nasıl tercih ettiniz?	Gitara olan ilgi ve isteğim	29	70,7
	Müzik öğretmenlerimin yönlendirmesi	4	9,8
	Ailemin yönlendirmesi	7	17,1
	Gitar çalan arkadaşımın çalışmasını izleyerek	1	2,4
Lisans eğitimi öncesinde gitar haricinde başka bir çalgı eğitimi aldınız mı?	Bağlama	2	4,9
	Bağlama, mandolin, blokflüt, piyano	1	2,4
	Bateri, bas gitar	1	2,4
	Blokflüt, piyano	1	2,4
	Keman	2	4,9
	Keman, bağlama	1	2,4
	Piyano	5	12,2
	Piyano, blokflüt	1	2,4
	Tenor saksafon	1	2,4
	Trompet	1	2,4
	Hayır	25	60,9
Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Özel Yetenek Sınavına hangi çalgıyla girdiniz?	Bağlama	1	2,4
	Gitar	34	82,9
	Piyano	5	12,2
	Tenor saksafon	1	2,4
<b>Toplam</b>		<b>41</b>	<b>100,0</b>

Tablo 3'e göre örneklem grubunun; %34,1'inin 6-8 yıl gitar eğitimi aldığı, %34,1'inin kendi kendine ya da özengen müzik kursunda gitar eğitimine başladığı, %70,7'sinin gitara olan ilgi ve isteğiyle gitarı tercih ettiği, %60,9'unun lisans öncesinde gitar haricinde başka bir çalgı eğitimi almadığı ve %82,9'unun müzik eğitimi ana bilim dalı özel yetenek sınavına gitar ile girdiği gözlenmektedir. Bunun haricinde lisans öncesinde gitar eğitimi almasına rağmen müzik eğitimi ana bilim dalı özel yetenek sınavına başka çalgılarla katılan öğrencilerin de olması dikkat çekmektedir.

**Tablo 4.** Mevcut öğrencilerinin lisans eğitimine başladıklarındaki gitar hazır bulunuşluk seviyelerine ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	f	%
Başlangıç seviyesi	3	27,3
Orta seviye	8	72,7
<b>Toplam</b>	<b>11</b>	<b>100,0</b>

Tablo 4'e göre öğretim elemanlarının mevcut öğrencilerinin %72,7'sinin lisans eğitimine başladıklarındaki gitar hazır bulunuşluk seviyelerinin ağırlıklı olarak orta seviye olduğunu değerlendirdikleri görülmektedir.

Bu bulgular doğrultusunda öğrencilerin 6-8 yıl ve üzeri gitar eğitimi alma gibi hazır bulunuşluk özellikleri olmasına rağmen, öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun öğrencilerin gitar eğitimi hazır bulunuşluk seviyelerini orta ve başlangıç seviyesi olarak değerlendirdikleri görülmektedir.

### 3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

**Tablo 5.** Lisans öncesi gitar eğitimlerinde başlangıç aşamasında yapılan çalışmalarını hangi sıraya göre öğrendiklerine ilişkin öğrenci görüşleri.

	1		2		3		4		5		Cevap vermeyen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Sağ el tekniği	23	56,1	10	24,4	4	9,8	2	4,9	1	2,4	1	2,4	41	100,0
Sol el tekniği	6	14,6	27	65,9	5	12,2	2	4,9	-	-	1	2,4	41	100,0
İki veya daha fazla partili gitar müziği seslendirme	6	14,6	3	7,3	7	17,1	12	29,3	9	22,0	4	9,8	41	100,0
Akor bilgisi	12	29,3	2	4,9	10	24,4	10	24,4	5	12,2	2	4,9	41	100,0
Klavye hâkimiyeti ve pozisyonlar	6	14,6	4	9,8	13	31,7	8	19,5	8	19,5	2	4,9	41	100,0



Tablo 5' de öğrenciler tarafından lisans öncesi gitar eğitimi başlangıç aşamasında; %56,1'inin 1.sırada sağ el tekniğini, %65,9'unun 2.sırada sol el tekniğini, %31,7'sinin 3.sırada klavye hâkimiyeti ve pozisyonları, %29,3'ünün 4. sırada iki veya daha fazla partili gitar müziği seslendirmeyi ve %22'sinin 5. sırada yine iki veya daha fazla partili gitar müziği seslendirmeyi öğrendikleri belirtilmiştir.

Öğrencilerin görüşleri doğrultusunda lisans öncesi gitar eğitimi başlangıç aşamasında sağ el tekniği ve sol el tekniğiyle ilgili çalışmaları öncelikli olarak öğrendikleri, diğer çalışmalara ve özellikle akor bilgisine ilgili çalışmalara ise daha az yer verildiği görülmektedir.

**Tablo 6.** Lisans gitar eğitimlerinde başlangıç aşamasında yapılan çalışmaları hangi sıraya göre öğrendiklerine ilişkin öğrenci görüşleri.

	1		2		3		4		5		Cevap vermeyen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Sağ el tekniği	23	56,1	10	24,4	1	2,4	-	-	-	-	7	17,1	41	100,0
Sol el tekniği	8	19,5	22	53,7	3	7,3	1	2,4	-	-	7	17,1	41	100,0
İki veya daha fazla partili gitar müziği seslendirme	7	17,1	6	14,6	9	22,0	11	26,8	1	2,4	7	17,1	41	100,0
Akor bilgisi	5	12,2	4	9,8	5	12,2	8	19,5	12	29,2	7	17,1	41	100,0
Klavye hâkimiyeti ve pozisyonlar	8	19,5	5	12,2	8	19,5	3	7,3	9	22,0	8	19,5	41	100,0

Tablo 6' da öğrenciler lisans gitar eğitimi başlangıç aşamasında 1.sırada sağ el tekniğini %56,1, 2.sırada sol el tekniğini %53,7, 3. sırada iki veya daha fazla partili gitar müziği seslendirmeyi %22, 4. sırada yine iki veya daha fazla partili gitar müziği seslendirmeyi %26,8 ve 5. sırada akor bilgisini %29,2 öğrendiklerini belirtilmişlerdir

Öğrencilerin görüşleri doğrultusunda lisans gitar eğitimi başlangıç aşamasında da sağ el tekniği ve sol el tekniğiyle ilgili çalışmaları öncelikli olarak öğrendikleri, diğer çalışmalara ise daha az yer verildiği görülmektedir.

**Tablo 7.** Başlangıç gitar eğitiminde yapılan çalışmaları hangi sıraya göre uyguladıklarına ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	1	2	3	4	5	Cevap vermeyen	Toplam
	f %	f %	f %	f %	f %	f %	f %
Sağ el tekniği	8 72,7	2 18,2	-	1 9,1	-	-	11 100,0
Sol el tekniği	4 36,4	6 54,5	-	1 9,1	-	-	11 100,0
İki veya daha fazla partili gitar müziği seslendirme	2 18,2	-	5 45,5	2 18,2	1 9,1	1 9,1	11 100,0
Akor bilgisi	3 27,3	-	2 18,2	3 27,3	3 27,3	-	11 100,0
Klavye hâkimiyeti ve pozisyonlar	2 18,2	2 18,2	4 36,4	-	3 27,3	-	11 100,0

Tablo 7'de öğretim elemanları lisans gitar eğitimi başlangıç aşamasında; 1.sırada sağ el tekniği %72,7, 2.sırada sol el tekniği %54,5, 3. sırada iki veya daha fazla partili gitar müziği seslendirme %45,5, 4.sırada akor bilgisi %27,3 ve 5. sırada yine akor bilgisi ile klavye hâkimiyeti ve pozisyonlarla ilgili çalışmaları %27,3 uyguladıklarını belirtmişlerdir.

Bu bulgular doğrultusunda öğretim elemanlarının başlangıç gitar eğitiminde sağ el tekniği ve sol el tekniğiyle ilgili çalışmalara öncelik verdikleri düşünülebilir.

### 3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

**Tablo 8.** Lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinde hangi gamları çalıştıklarına ilişkin öğrenci görüşleri.

	Lisans öncesi gitar eğitimi	Cevap vermeyen	Lisans gitar eğitimi	Cevap vermeyen	Toplam
	f %	f %	f %	f %	f %
Natürel	32 78,0	9 22,0	23 56,1	18 43,9	41 100,0
Tek diyez	30 73,2	11 26,8	22 53,7	19 46,3	41 100,0
Tek bemol	25 61,0	16 39,0	19 46,3	22 53,7	41 100,0
İki diyez	21 51,2	20 48,8	20 48,8	21 51,2	41 100,0
İki bemol	20 46,3	22 53,7	17 41,5	24 58,5	41 100,0
Üç diyez	17 41,5	24 58,5	16 39,0	25 61,0	41 100,0
Üç bemol	13 31,7	28 68,3	16 39,0	25 61,0	41 100,0
Dört diyez	9 22,0	32 78,0	13 31,7	28 68,3	41 100,0
Dört bemol	9 22,0	32 78,0	14 34,1	27 65,9	41 100,0

Tablo 8'de öğrencilerin %78'i lisans öncesi gitar eğitimlerinde natürel gamları, %56,1'i lisans gitar eğitimlerinde yine natürel gamları çalıştıklarını belirtmişlerdir.

Bu bulgular doğrultusunda öğrencilerin lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinde natürel ve tek diyezli gamları daha çok çalıştıkları görülmektedir.

**Tablo 9.** Mevcut öğrencileriyle genel olarak hangi gamları çalıştıklarına ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	Cevap vermeyen		Toplam			
	f	%	f	%		
Natürel	5	45,5	6	54,5	11	100,0
Tek diyez	7	63,6	4	36,4	11	100,0
Tek bemol	7	63,6	4	36,4	11	100,0
İki diyez	7	63,6	4	36,4	11	100,0
İki bemol	7	63,6	4	36,4	11	100,0
Üç diyez	4	36,4	7	63,6	11	100,0
Üç bemol	3	27,3	8	72,7	11	100,0
Dört diyez	4	36,4	7	63,6	11	100,0
Dört bemol	1	9,1	10	90,9	11	100,0

Tablo 9’da öğretim elemanlarının %63,6’sının mevcut öğrencileriyle tek diyezli, tek bemollü, iki diyezli ve iki bemollü gamları çalıştıkları belirtilmiştir.

Bu bulgular doğrultusunda öğretim elemanlarının öğrencileriyle tek diyez, tek bemol, iki diyez ve iki bemollü gamları daha çok çalıştıklarını belirttikleri görülmektedir.

**Tablo 10.** Lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinde hangi bestecilerin etütlerini çalıştıklarına ilişkin öğrenci görüşleri.

	Lisans öncesi gitar eğitimi		Cevap vermeyen		Lisans gitar eğitimi		Cevap vermeyen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Dionisio Aguado	13	31,7	28	68,3	19	46,3	22	53,7	41	100,0
Ferdinando Carulli	23	56,1	18	43,9	23	56,1	18	43,9	41	100,0
Fernando Sor	23	56,1	18	43,9	25	61,0	16	39,0	41	100,0
Mauro Giuliani	15	36,6	26	63,4	22	53,7	19	46,3	41	100,0
Matteo Carcassi	16	39,0	25	61,0	23	56,1	18	43,9	41	100,0
Napoléon Coste	-	-	41	100,0	6	14,6	35	85,4	41	100,0
Luigi Legnani	1	2,4	40	97,6	4	9,8	37	90,2	41	100,0
Abel Carlevaro	2	4,9	39	95,1	7	17,1	34	82,9	41	100,0
Heitor Villa Lobos	13	31,7	28	68,3	17	41,5	24	58,5	41	100,0
Leo Brouwer	17	41,5	24	58,5	25	61,0	16	39,0	41	100,0

Tablo 10’da öğrencilerin %56,1’inin lisans öncesi gitar eğitimlerinde Ferdinando Carulli ile Fernando Sor’un etütlerini; %61’inin ise lisans gitar eğitimlerinde Fernando Sor ile Leo Brouwer’in etütlerini çalıştıkları görülmektedir.

Bu bulgular doğrultusunda öğrencilerin lisans öncesi gitar eğitimlerinde Ferdinando Carulli ile Fernando Sor’un etütlerini, lisans gitar eğitimlerinde de yine Fernando Sor ile Leo Brouwer’in etütlerini daha çok çalıştıkları düşünülebilir.

**Tablo 11.** Mevcut öğrencileriyle genel olarak hangi bestecilerin etütlerini çalıştıklarına ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	Cevap vermeyen	Toplam
--	----------------	--------

	f %	f %	f %
Dionisio Aguado	9 81,8	2 18,2	11 100,0
Ferdinando Carulli	10 90,9	1 9,1	11 100,0
Fernando Sor	11 100,0	-	11 100,0
Mauro Giuliani	10 90,9	1 9,1	11 100,0
Matteo Carcassi	11 100,0	-	11 100,0
Napoléon Coste	8 72,7	3 27,3	11 100,0
Luigi Legnani	4 36,4	7 63,6	11 100,0
Abel Carlevaro	4 36,4	7 63,6	11 100,0
Heitor Villa Lobos	9 81,8	2 18,2	11 100,0
Leo Brouwer	10 90,9	1 9,1	11 100,0

Tablo 11'e göre öğretim elemanlarının % 100'ünün mevcut öğrencileriyle Fernando Sor ile Matteo Carcassi'nin etütlerini çalıştıkları görülmektedir.

Bu bulgular doğrultusunda öğretim elemanlarının Fernando Sor ile Matteo Carcassi'nin etütlerine gitar eğitiminde daha çok yer verdikleri söylenebilir.

**Tablo 12.** Lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinde hangi dönemlerdeki bestecilerin eserlerini çalıştıklarına ilişkin öğrenci görüşleri.

	Lisans öncesi gitar eğitimi	Cevap vermeyen	Lisans gitar eğitimi	Cevap vermeyen	Toplam
	f %	f %	f %	f %	f %
Rönesans Dönemi	10 24,4	31 75,6	10 24,4	31 75,6	41 100,0
Barok Dönem	21 51,2	20 48,8	26 63,4	15 36,6	41 100,0
Klasik Dönem	26 63,4	15 36,6	24 58,5	17 41,5	41 100,0
Romantik Dönem	20 48,8	21 51,2	16 39,0	25 61,0	41 100,0
Çağdaş Dönem	14 34,1	27 65,9	13 31,7	28 68,3	41 100,0
Çağdaş Türk Gitar Müziği	12 29,3	29 70,7	6 14,6	35 85,4	41 100,0
Hepsi	4 9,8	37 90,2	10 24,4	31 75,6	41 100,0

Tablo 12 incelendiğinde öğrencilerin %63,4'ünün lisans öncesi gitar eğitimlerinde Klasik Dönem eserlerini; yine %63,4'ünün ise lisans gitar eğitimlerinde Barok Dönem eserlerini çalıştıkları görülmektedir.

Bu bulgular doğrultusunda öğrencilerin lisans öncesi gitar eğitimlerinde Klasik Dönem eserlerini, lisans gitar eğitimlerinde de Barok Dönem eserlerini daha çok çalıştıkları; diğer dönemler ile çağdaş Türk gitar müziğine ise daha az yer verdikleri düşünülebilir.

**Tablo 13.** Mevcut öğrencileriyle genel olarak hangi dönemlerdeki bestecilerin eserlerini çalıştıklarına ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	Cevap vermeyen		Toplam	
	f	%	f	%
Rönesans Dönemi	-		11	100,0
Barok Dönem	2	18,2	9	81,8
Klasik Dönem	3	27,3	8	72,7
Romantik Dönem	2	18,2	9	81,8
Çağdaş Dönem	1	9,1	10	90,9
Çağdaş Türk Gitar Müziği	3	27,3	8	72,7
Hepsi	8	72,7	3	27,3

Tablo 13'de öğretim elemanlarının %72,7'si mevcut öğrencileriyle bütün dönemlerdeki eserleri ve çağdaş Türk gitar müziği eserlerini çalıştıklarını belirtmişlerdir.

Bu bulgular doğrultusunda öğretim elemanlarının öğrencileriyle, belirtilen tüm dönemlerdeki eserleri ve çağdaş Türk gitar müziğini çalıştıkları ancak öğretim elemanları ile öğrenci görüşlerinin bu konuda yeteri kadar örtüşmediği gözlenmektedir.

**Tablo 14.** Lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinde hangi sol el tekniklerini öğrendiklerine ilişkin öğrenci görüşleri.

	Lisans öncesi gitar eğitimi		Cevap vermeyen		Lisans gitar eğitimi		Cevap vermeyen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Bare	37	90,2	4	9,8	29	70,7	12	29,3	41	100,0
Legato	33	80,5	8	19,5	31	75,6	10	24,4	41	100,0
Flajole	20	48,8	21	51,2	23	56,1	18	43,9	41	100,0
Mordan	13	31,7	28	68,3	23	56,1	18	43,9	41	100,0
Tril	19	46,3	22	53,7	24	58,5	17	41,5	41	100,0
Grupetto	9	22,0	32	78,0	18	43,9	23	56,1	41	100,0
Vibrato	23	56,1	18	43,9	23	56,1	18	43,9	41	100,0

Tablo 14'e göre öğrencilerin %90,2'sinin lisans öncesi gitar eğitimlerinde bare; %75,6'sının ise lisans gitar eğitimlerinde legato sol el tekniklerini öğrendiklerini belirttikleri görülmektedir.

Bu bulgular doğrultusunda öğrencilerin lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinde bare ve legato sol el tekniklerine daha çok yer verildiği, diğer sol el tekniklerine ve özellikle grupetto tekniğine ise daha az yer verildiği düşünülebilir.

**Tablo 15.** Mevcut öğrencilerinin lisans gitar eğitiminde hangi sol el tekniklerini öğrendiklerine ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	Cevap vermeyen		Toplam	
	f	%	f	%
Bare	11	100,0	-	11 100,0
Legato	11	100,0	-	11 100,0
Flajole	9	81,8	2	18,2
Mordan	9	81,8	2	18,2
Tril	9	81,8	2	18,2
Grupetto	7	63,6	4	36,4
Vibrato	9	81,8	2	18,2

Tablo 15'e göre öğretim elemanlarının %100'ünün görüşleri doğrultusunda mevcut öğrencilerinin bare ve legato sol el tekniklerini öğrendikleri görülmektedir.

Öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda öğrencilerinin eğitiminde bare ve legato sol el tekniklerine daha çok yer verdikleri, diğer sol el tekniklerini ve özellikle grupetto tekniğine ise daha az yer verildiği belirlenmiş olup, bu konuda öğretim elemanları ile öğrenci görüşlerinin örtüştüğü düşünülebilir.

**Tablo 16.** Lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerinde hangi sağ el tekniklerini öğrendiklerine ilişkin öğrenci görüşleri.

	Lisans öncesi gitar eğitimi		Cevap vermeyen		Lisans gitar eğitimi		Cevap vermeyen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Tirando	27	65,9	14	34,1	29	70,7	12	29,3	41	100,0
Apoyando	29	70,7	12	29,3	30	73,2	11	26,8	41	100,0
Arpej	37	90,2	4	9,8	32	78,0	9	22,0	41	100,0
Flajole	19	46,3	22	53,7	23	56,1	18	43,9	41	100,0
Tremolo	18	43,9	23	56,1	20	48,8	21	51,2	41	100,0
Pizzicato	7	17,1	34	82,9	11	26,8	30	73,2	41	100,0
Tambora	2	4,9	39	95,1	5	12,2	36	87,8	41	100,0
Rasguado	9	22,0	32	78,0	11	26,8	30	73,2	41	100,0
Arrastre	2	4,9	39	95,1	4	9,8	37	90,2	41	100,0
Dolce Tasto	10	24,4	31	75,6	14	34,1	27	65,9	41	100,0
Ponticello	7	17,1	34	82,9	11	26,8	30	73,2	41	100,0
Staccato	19	46,3	22	53,7	25	61,0	16	39,0	41	100,0
Portato	7	17,1	34	82,9	11	26,8	30	73,2	41	100,0

Tablo 16 incelendiğinde öğrencilerin %90,2'sinin lisans öncesi gitar eğitimlerinde arpej; %78'inin ise lisans gitar eğitimlerinde yine arpej ve sağ el tekniğini öğrendiklerini belirttikleri görülmektedir.

Bu bulgular doğrultusunda öğrencilerin lisans öncesi gitar eğitimlerinde arpej; lisans gitar eğitimlerinde de tirando, apoyando ve arpej sağ el tekniklerine daha çok yer verildiği ancak diğer sağ el tekniklerine ise daha az yer verildiği düşünülebilir.

**Tablo 17.** Mevcut öğrencilerinin lisans gitar eğitiminde hangi sağ el tekniklerini öğrendiklerine ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	Cevap vermeyen		Toplam			
	f	%	f	%		
Tirando	11	100,0	-	-	11	100,0
Apoyando	11	100,0	-	-	11	100,0
Arpej	11	100,0	-	-	11	100,0
Flajole	11	100,0	-	-	11	100,0
Tremolo	9	81,8	2	18,2	11	100,0
Pizzicato	10	90,9	1	9,1	11	100,0
Tambora	8	72,7	3	27,3	11	100,0
Rasguado	10	90,9	1	9,1	11	100,0
Arrastre	7	63,6	4	36,4	11	100,0
Dolce Tasto	8	72,7	3	27,3	11	100,0
Ponticello	9	81,8	2	18,2	11	100,0
Staccato	10	90,9	1	9,1	11	100,0
Portato	6	54,5	5	45,5	11	100,0

Tablo 17 incelendiğinde öğretim elemanlarının tamamının mevcut öğrencilerinin gitar eğitiminde tirando, apoyando, arpej ve flajole sağ el tekniklerine yer verdiği, bunun yanı sıra diğer tekniklere de yer verdikleri görülmektedir.

Öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda öğrencilerinin tirando, apoyando, arpej, flajole, pizzicato, rasguado ve staccato sağ el tekniklerine ön planda yer verildiği düşünülebilir.

### 3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

**Tablo 18.** Lisans öncesi gitar eğitimlerinde verdikleri gam, etüt ve eserlerle ilgili öğretmenlerinin uyguladıkları çalışmalara ilişkin öğrenci görüşleri.

	Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç	Toplam	Ort.
	f	f	f	f	f	f	
Lisans öncesi gitar eğitimimde gitar öğretmenim verdiği gam, etüt ve eserlerde zorlandığım gitar teknikleriyle ilgili yeterli ölçüde çalışma yöntemleri göstermekteydi.	9	13	10	5	4	41	3,44
Lisans öncesi gitar eğitimimde gitar öğretmenim verdiği etüt ve eserleri daha rahat çalabilmem için teknik açıdan zorlandığım bölümlerin parmak numarası, pozisyon vb.	16	8	8	6	3	41	3,68

değişikliklerini yeterli ölçüde yapmaktaydı.

Lisans öncesi gitar eğitiminde gitar öğretmenim verdiği gam/etüt/eserin örnek seslendirmesini yeterli ölçüde yapmaktaydı.	14	34,1	8	19,5	8	19,5	6	14,6	5	12,2	41	100,0	3,49
---	----	------	---	------	---	------	---	------	---	------	----	-------	------

Tablo 18'e göre öğrencilerin %31,7'sinin "Lisans öncesi gitar eğitiminde gitar öğretmenim verdiği gam, etüt ve eserlerde zorlandığım gitar teknikleriyle ilgili yeterli ölçüde çalışma yöntemleri göstermekteydi." İfadesine büyük ölçüde, %39'unun "Lisans öncesi gitar eğitiminde gitar öğretmenim verdiği etüt ve eserleri daha rahat çalabilmem için teknik açıdan zorlandığım bölümlerin parmak numarası, pozisyon vb. değişikliklerini yeterli ölçüde yapmaktaydı." İfadesine tamamen ve %34,1'inin ise "Lisans öncesi gitar eğitiminde gitar öğretmenim verdiği gam/etüt/eserin örnek seslendirmesini yeterli ölçüde yapmaktaydı." İfadesine tamamen katıldığı belirlenmiştir.

Öğrencilerin görüşleri doğrultusunda lisans öncesi gitar eğitimlerinde verdikleri gam, etüt ve eserlerle ilgili öğretmenlerinin belirtilen çalışmaları kısmen ve üzeri düzeyde uyguladıkları görülmektedir.

**Tablo 19.** Lisans gitar eğitimlerinde verdikleri gam, etüt ve eserlerle ilgili öğretim elemanlarının uyguladıkları çalışmalara ilişkin öğrenci görüşleri.

	Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç	Toplam	Ort.					
	f %	f %	f %	f %	f %	f %						
Lisans gitar eğitiminde gitar öğretmenim verdiği gam, etüt ve eserlerde zorlandığım gitar teknikleriyle ilgili yeterli ölçüde çalışma yöntemleri göstermektedir.	22	53,7	7	17,1	1	2,4	4	9,8	41	100,0	4,02	
Lisans gitar eğitiminde gitar öğretmenim verdiği etüt ve eserleri daha rahat çalabilmem için teknik açıdan zorlandığım bölümlerin parmak numarası, pozisyon vb. değişikliklerini yeterli ölçüde yapmaktadır.	29	70,7	5	12,2	3	7,3	-	4	9,8	41	100,0	4,34



Lisans gitar eğitimimde gitar öğretmenim verdiği gam/etüt/eserin örnek seslendirmesini yeterli ölçüde yapmaktadır.	27	65,9	7	17,1	4	9,8	-	3	7,3	41	100,0	4,34
--	----	------	---	------	---	-----	---	---	-----	----	-------	------

Tablo 19'a göre öğrencilerin %53,7'sinin "Lisans gitar eğitimimde gitar öğretmenim verdiği gam, etüt ve eserlerde zorlandığım gitar teknikleriyle ilgili yeterli ölçüde çalışma yöntemleri göstermektedir." İfadesine tamamen, %70,7'sinin "Lisans gitar eğitimimde gitar öğretmenim verdiği etüt ve eserleri daha rahat çalabilmem için teknik açıdan zorlandığım bölümlerin parmak numarası, pozisyon vb. değişikliklerini yeterli ölçüde yapmaktadır." İfadesine tamamen ve %65,9'unun ise "Lisans gitar eğitimimde gitar öğretmenim verdiği gam/etüt/eserin örnek seslendirmesini yeterli ölçüde yapmaktadır." İfadesine tamamen katıldığı belirlenmiştir.

Öğrencilerin görüşleri doğrultusunda lisans gitar eğitimlerinde verdikleri gam, etüt ve eserlerle ilgili öğretim elemanlarının belirtilen çalışmaları kısmen ve üzeri düzeyde uyguladıkları görülmektedir.

**Tablo 20.** Mevcut öğrencilerine verdikleri gam, etüt ve eserlerle ilgili uyguladıkları çalışmalara ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	Tamamen		Büyük Ölçüde		Kısmen	Çok Az	Hiç	Toplam	Ort.	
	f	%	f	%	f %	f %	f %	f %		
Mevcut öğrencilerinize verdiğiniz gam, etüt ve eserlerde zorlandıkları gitar teknikleriyle ilgili ne ölçüde çalışma yöntemleri göstermektedir?	3	27,3	8	72,7	-	-	-	11	100,0	4,27
Öğrencilerinizle çalıştığınız etüt ve eserlerde, teknik açıdan zorlandıkları bölümleri daha rahat çalabilmeleri amacıyla parmak numarası, pozisyon vb. değişiklikleri ne ölçüde yapmaktasınız?	3	27,3	7	63,6	-	1	9,1	11	100,0	4,09
Öğrencilerinize verdiğiniz gam/etüt/eserin örnek seslendirmesini ne ölçüde yapmaktasınız?	5	45,5	6	54,5	-	-	-	11	100,0	4,45

Tablo 20 incelendiğinde öğretim elemanlarının %72,7'sinin "Mevcut öğrencilerinize verdiğiniz gam, etüt ve eserlerde zorlandıkları gitar teknikleriyle ilgili ne ölçüde çalışma yöntemleri göstermektedir?" ifadesine büyük ölçüde, %63,6'sının "Öğrencilerinizle çalıştığınız

etüt ve eserlerde, teknik açıdan zorlandıkları bölümleri daha rahat çalabilmeleri amacıyla parmak numarası, pozisyon vb. değişiklikleri ne ölçüde yapmaktasınız?” ifadesine büyük ölçüde ve %54,5’inin “Öğrencilerinize verdiğiniz gam/etüt/eserin örnek seslendirmesini ne ölçüde yapmaktasınız?” ifadesine büyük ölçüde katıldığı belirlenmiştir.

Bu bulgular doğrultusunda öğretim elemanlarının öğrencilerine verdikleri gam, etüt ve eserlerle ilgili belirtilen çalışmaları büyük ölçüde ve tamamen gösterdikleri düşünülebilir.

### 3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

**Tablo 21.** Lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerindeki bireysel gitar eğitiminde hangi çalışmaları düzenli olarak yaptıklarına ilişkin öğrenci görüşleri.

	Lisans öncesi gitar eğitimi		Cevap vermeyen		Lisans gitar eğitimi		Cevap vermeyen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Çalışmaya başlamadan önce fiziksel egzersizleri yapma	12	29,3	29	70,7	21	51,2	20	48,8	41	100,0
Deşifre çalışmaları	12	29,3	29	70,7	24	58,5	17	41,5	41	100,0
Önceden çalışılan etüt/eserleri tekrarlama	33	80,5	8	19,5	28	68,3	13	31,7	41	100,0
Çalışılmakta olan etüt/eserleri teknik ve müzikal zorluklarına göre küçük parçalara bölerek, ayrı ayrı çalışıp birleştirme	14	34,1	27	65,9	29	70,7	12	29,3	41	100,0

Tablo 21’e göre öğrencilerin %80,5’inin lisans öncesi gitar eğitimlerindeki bireysel gitar çalışmalarında önceden çalışılan etüt/eserleri tekrarlama; %70,7’sinin ise lisans gitar eğitimlerindeki bireysel gitar çalışmalarında çalışılmakta olan etüt/eserleri teknik ve müzikal zorluklarına göre küçük parçalara bölerek, ayrı ayrı çalışıp birleştirme çalışmalarını düzenli olarak yaptıkları belirtilmiştir.

Bu bulgular doğrultusunda öğrencilerin lisans öncesi gitar eğitimlerinde önceden çalışılan etüt/eserleri tekrarlama, lisans gitar eğitimlerinde ise yine önceden çalışılan etüt/eserleri tekrarlama ile çalışılmakta olan etüt/eserleri teknik ve müzikal zorluklarına göre küçük parçalara bölerek, ayrı ayrı çalışıp birleştirme çalışmalarını daha çok yaptıkları görülmektedir.

**Tablo 22.** Mevcut öğrencilerine bireysel gitar çalışmaları için hangi çalışmaları düzenli olarak yapmalarını önerdiklerine ilişkin öğretim elemanı görüşleri

	Cevap vermeyen		Toplam			
	f	%	f	%		
Çalışmaya başlamadan önce fiziksel egzersizleri yapma	9	81,8	2	18,2	11	100,0
Deşifre çalışmaları	10	90,9	1	9,1	11	100,0
Önceden çalışılan etüt/ eserleri tekrarlama	8	72,7	3	27,3	11	100,0
Çalışılmakta olan etüt/ eserleri teknik ve müzikal zorluklarına göre küçük parçalara bölerek, ayrı ayrı çalışıp birleştirme	10	90,9	1	9,1	11	100,0

Tablo 22 incelendiğinde öğretim elemanlarının %90,9'unun mevcut öğrencilerine bireysel gitar çalışmaları için deşifre çalışmaları ile çalışılmakta olan etüt/ eserleri teknik ve müzikal zorluklarına göre küçük parçalara bölerek, ayrı ayrı çalışıp birleştirme çalışmasını düzenli olarak yapmalarını önerdikleri görülmektedir.

Öğretim elemanlarının görüşleri doğrultusunda öğrencilerine bireysel gitar çalışmaları için önceden çalışılan etüt/ eserleri tekrarlama çalışması haricindeki diğer çalışmaları daha çok önerdikleri belirlenmiştir.

### 3.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular

**Tablo 23.** Lisans öncesi gitar eğitimleri ile lisans gitar eğitimlerini yeterli bulma durumuna ilişkin öğrenci görüşleri .

	Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç	Toplam	Ort.
	f %	f %	f %	f %	f %	f %	-
Lisans öncesi gitar eğitimi oldukça yeterliydi.	3 7,3	10 24,4	10 24,4	10 24,4	8 19,5	41 100,0	2,76
Lisans öncesi gitar eğitimim lisans gitar eğitimimi yeterli ölçüde destekledi.	4 9,8	16 39,0	7 17,1	6 14,6	8 19,5	41 100,0	3,05
Lisans gitar eğitimim lisans öncesi gitar eğitimimin devamı niteliğinde olmuştur.	11 26,8	11 26,8	3 7,3	5 12,2	11 26,8	41 100,0	3,15
Lisans gitar eğitimi oldukça yeterlidir.	11 26,8	17 41,5	10 24,4	1 2,4	2 4,9	41 100,0	3,83

Tablo 23'e göre öğrencilerin %24,4'ünün "Lisans öncesi gitar eğitimi oldukça yeterliydi." ifadesine büyük ölçüde, kısmen ve çok az, %39'unun "Lisans öncesi gitar eğitimim lisans gitar eğitimimi yeterli ölçüde destekledi." ifadesine büyük ölçüde, %26,8'inin "Lisans gitar eğitimim

lisans öncesi gitar eğitiminin devamı niteliğinde olmuştur.” İfadesine tamamen, büyük ölçüde ve hiç, %41,5’inin “Lisans gitar eğitimi oldukça yeterlidir.” İfadesine ise büyük ölçüde katıldığı belirlenmiştir.

Bu bulgular doğrultusunda öğrencilerin lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimine yönelik belirtilen kriterleri kısmen ve üzeri düzeyde yeterli buldukları düşünülebilir.

**Tablo 24.** Lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimini yeterli bulma durumuna ilişkin öğretim elemanı görüşleri.

	Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç	Toplam	Ort.
	f %	f %	f %	f %	f %	f %	
Öğrencilerinizin lisans öncesi gitar eğitimleri lisans gitar eğitimlerini size göre ne ölçüde desteklemektedir?	-	4 36,4	5 45,5	2 18,2	-	11 100,0	3,18
Öğrencilerinizin lisans gitar eğitimleri size göre ne ölçüde lisans öncesi gitar eğitimlerinin devamı niteliğinde olmaktadır?	1 9,1	4 36,4	5 45,5	1 9,1	-	11 100,0	3,45
Öğrencilerinize lisans öncesi verilen gitar eğitimini ne ölçüde yeterli bulmaktasınız?	-	-	7 63,6	4 36,4	-	11 100,0	2,64

Tablo 24’e göre öğretim elemanlarının %45,5’inin “Öğrencilerinizin lisans öncesi gitar eğitimleri lisans gitar eğitimlerini size göre ne ölçüde desteklemektedir?” ifadesine kısmen, %45,5’inin “Öğrencilerinizin lisans gitar eğitimleri size göre ne ölçüde lisans öncesi gitar eğitimlerinin devamı niteliğinde olmaktadır?” ifadesine kısmen ve %63,6’sının “Öğrencilerinize lisans öncesi verilen gitar eğitimini ne ölçüde yeterli bulmaktasınız?” ifadesine de kısmen katıldığı belirlenmiştir.

Bu bulgular doğrultusunda öğretim elemanlarının “Öğrencilerinizin lisans öncesi gitar eğitimleri lisans gitar eğitimlerini size göre ne ölçüde desteklemektedir?” ile “Öğrencilerinizin lisans gitar eğitimleri size göre ne ölçüde lisans öncesi gitar eğitimlerinin devamı niteliğinde olmaktadır?” ifadelerine kısmen ve üzeri düzeyde, “Öğrencilerinize lisans öncesi verilen gitar eğitimini ne ölçüde yeterli bulmaktasınız?” ifadesine ise kısmen ve daha alt düzeyde katıldıkları görülmektedir.

#### 4. Sonuç ve Öneriler

#### 4.1. Sonuç

Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda; örneklem grubunda yer alan öğrencilerin; %53,6'sının 6-8 yıl ve üzeri gitar eğitimi aldıkları, %68,2'sinin lisans eğitimi öncesinden itibaren gitar öğrenmeye kendi kendilerine ya da özengen müzik eğitimi kurslarında amatör olarak başladıkları, %70,7'sinin gitar eğitimine ilgili ve istekli oldukları, %60,9'unun gitar haricinde başka bir çalgı eğitimi almadıkları ve %82,9'unun müzik eğitimi ana bilim dalı özel yetenek sınavına gitar ile girdikleri belirlenmiştir. Örneklem grubunda yer alan öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun (%72,7) ise öğrencilerinin gitar eğitimine hazır bulunuşluk seviyelerini orta seviye olarak değerlendirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimlerinde öğrencilerin %56,1'inin 1. sırada sağ el tekniğini, %59,8'inin de 2. sırada sol el tekniğini öncelikli olarak öğrendikleri ve örneklem grubunda yer alan öğretim elemanlarının %72,7'sinin 1. sırada sağ el tekniğine, %54,5'inin de 2. sırada sol el tekniğine yönelik çalışmalara öncelik verdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimlerinde öğrencilerin %67,5'inin natürel gamları, %63,4'ünün tek diyez gamları daha çok çalıştıkları, öğretim elemanlarının %63,6'sının mevcut öğrencileriyle tek diyez, tek bemol, iki diyez ve iki bemollü gamları daha çok çalıştıkları, öğrencilerin %56,1'inin lisans öncesi gitar eğitimlerinde Ferdinando Carulli ile Fernando Sor'un etütlerini; %61'inin ise lisans gitar eğitimlerinde Fernando Sor ile Leo Brouwer'in etütlerini daha çok çalıştıkları, öğretim elemanlarının %100'ünün mevcut öğrencileriyle Fernando Sor ile Matteo Carcassi'nin etütlerini daha çok çalıştıkları, öğrencilerin %63,4'ünün lisans öncesi gitar eğitimlerinde Klasik Dönem eserlerini; lisans gitar eğitimlerinde ise Barok Dönem eserlerini daha çok çalıştıkları, öğretim elemanlarının %72,7'sinin mevcut öğrencileriyle belirtilen bütün dönemlerdeki eserleri ve çağdaş Türk gitar müziğini çalıştıkları, öğrencilerin %90,2'sinin lisans öncesi gitar eğitimlerinde bare; %75,6'sının ise lisans gitar eğitimlerinde legato sol el tekniklerini daha çok öğrendikleri, öğretim elemanlarının %100'ünün görüşleri doğrultusunda mevcut öğrencilerinin bare ve legato sol el tekniklerini daha çok öğrendikleri, öğrencilerin %84,1'inin lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimlerinde arpej sağ el tekniğini daha çok öğrendikleri ve öğretim elemanlarının %100'ünün görüşleri doğrultusunda mevcut öğrencilerinin tirando, apoyando, arpej ve flajole sağ el tekniklerini daha çok öğrendikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimlerinde verdikleri gam, etüt ve eserlerle ilgili öğretmenlerinin uyguladıkları çalışmaları öğrencilerin %83,3'ünün kısmen ve üzeri düzeyde yeterli buldukları, öğretim elemanlarının %96,9'unun ise verdikleri gam, etüt ve eserlerle ilgili çalışmaları büyük ölçüde ve üzeri düzeyde uyguladıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Lisans öncesi gitar eğitimlerindeki bireysel gitar çalışmalarında öğrencilerin %80,5'inin önceden çalışılan etüt/eserleri tekrarlama çalışmasını; lisans gitar eğitimlerindeki bireysel gitar çalışmalarında ise öğrencilerin %70,7'sinin çalışılmakta olan etüt/eserleri teknik ve müzikal zorluklarına göre küçük parçalara bölerek, ayrı ayrı çalışıp birleştirme çalışmasını daha çok yaptıkları ve öğretim elemanlarının %87,8'inin ise mevcut öğrencilerine önceden çalışılan etüt/eserleri tekrarlama çalışması haricinde, belirtilen bütün çalışmaları düzenli olarak yapmalarını önerdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin %68,9'unun lisans öncesi gitar eğitimini yeterli bulma, lisans öncesi gitar eğitimlerinin lisans gitar eğitimlerini desteklemesi, lisans gitar eğitimlerinin lisans öncesi gitar eğitimlerinin devamı niteliğinde olması ve lisans gitar eğitimini yeterli bulma kriterleri açısından lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimini kısmen ve üzeri düzeyde yeterli buldukları ve örneklem grubunu oluşturan öğretim elemanlarının %78,8'inin de aynı kriterler açısından lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimini kısmen ve üzeri düzeyde yeterli buldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimine ilişkin öğrenci ve öğretim elemanı görüşleri karşılaştırıldığında; başlangıç aşamasında yapılan çalışmalar, gitar eğitiminde etütleri çalışılan besteciler, öğrenilen sol el teknikleri, gam, etüt ve eserlerle ilgili uygulanan çalışmalar, bireysel gitar çalışmalarında uygulanan yöntemler, lisans öncesi gitar eğitimini yeterli bulma, lisans öncesi gitar eğitiminin lisans gitar eğitimini desteklemesi, lisans gitar eğitiminin lisans öncesi gitar eğitiminin devamı niteliğinde olması ve lisans gitar eğitimini yeterli bulma konularında aynı görüşlere sahip oldukları tespit edilmiştir.

Çalışılmakta olan gamlar ile eserler ve öğrenilen sağ el teknikleri konularında ise farklı görüşlere sahip oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

#### **4.2. Öneriler**

Araştırmada elde edilen sonuçlar doğrultusunda lisans öncesi gitar eğitimi ile lisans gitar eğitimine yönelik olarak;

Öğrenciler, gitarın teknik olanaklarına uygun her tondaki gamları, klasik gitar literatüründe temel olarak kabul edilen bütün bestecilerin uygun olan etüt ve egzersizlerini, Barok Dönem ve Klasik Dönem'in yanında diğer dönemler ile çağdaş Türk gitar müziğindeki uygun olan eserleri ve arpej, apoyando, tirando, staccato, flajole haricinde belirtilen diğer sağ el tekniklerine de daha çok yer verilmelidir.

Gitar eğitimine ilişkin ülkemizdeki seçkin gitar eğitimcilerinin görüş ve önerileri araştırmacılar tarafından daha çok ele alınmalı ve gitar eğitimine yönelik seminer, çalıştay, sempozyum vb. etkinlikler daha fazla düzenlenerek lisans öncesi ve lisans gitar eğitimiyle ilgili var olan problemler irdelenmeli, bu problemlere ortak ve kalıcı çözüm önerileri geliştirilmelidir.

#### **Kaynakça**

Aydoğan, M. (2019). *Gitar Öğrencilerinin Lisans Öncesi Gitar Eğitimleri ile Lisans Gitar Eğitimlerinin Karşılaştırılarak İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi: Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Cemil, M. (2003). *Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Uygulanan Gitar Eğitiminin Öğrenci Başarısı Açısından Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çelik, S. (2005). *Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Başlangıç Gitar Öğretiminde Uygulanan Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Denizer, H. G. (2008). *Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Gitar Öğrencilerinin Müziksel-İşitme-Okuma-Yazma Dersi Başarılarının Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kanneci, A. (2001). *Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü,

Küçükosmanoğlu, H. O. (2006). *Eğitim Fakültelerinde Başlangıç Gitar Eğitiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Önder, C. (2009). *Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Öğretmenliği Anabilim Dalı Klasik Gitar Öğrencilerinin Çalışma Alışkanlıkları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özdek, A. (2006). *Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Klasik Gitar Eğitimi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tarman, S. (1996). *Bekir Küçükay'ın "Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu"nun Hedef, Hedef Davranış ve İçerik Yönünden İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü,

Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.



## ART AS A POLITICAL ACT: THE RUSSIAN AGIT-PROPS OF THE 1920S\*

## POLİTİK BİR EYLEM OLARAK SANAT: 1920'LERDEKİ RUS AGİT-PROP UYGULAMALARI

Gökçeççek Savaşır\*\* , Ece Güleç\*\*\*

**Abstract**

Emerged in the mid-19th century, the mechanical reproduction techniques changed the definitions of work of art, artist, and social role of art. These transformations have triggered an extensive socio-cultural revolution during the 20th century. Art turned out to be an instrument for guiding the masses; and the communist ideology politicized aesthetics as a strategy of the power. The Russian Constructivists of the 1920s utilized agitation and propaganda techniques (agit-props) in their art for creating an aesthetic language for the political propaganda. This study argues that the Russian avant-garde aiming to bring art into everyday life and urban space became an instrument for aestheticization of politics. The scope is limited to the agit-props appropriated by the Bolshevik power. Dwelling on textual and visual documents from literature, it scrutinizes the topic with a historical interpretation research method. It aims to discuss the agit-props within the framework of politics and aesthetic revolution in everyday life and urban space.

**Keywords:** Power Strategies, Constructivism, Russian Agit-Props, Urban Space, Everyday Life.

**Öz**

19. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan mekanik yeniden üretim teknikleri, sanat eserinin ve sanatçının tanımları ile sanatın toplumsal rolünü dönüştürmüştür; 20. Yüzyıl boyunca sürececek geniş kapsamlı bir sosyo-kültürel devrimi de tetiklemiştir. Sanat, kitleleri yönlendirme aracına dönüşmüştür ve komünist ideoloji, iktidar stratejileri bağlamında estetiği siyasallaştırmıştır. 1920'lerin Rus Konstrüktivistleri sanatlarında, yeni bir estetik dil ve siyasi propaganda oluşturmak için ajitasyon ve propaganda tekniklerini (ajit-proplar) kullanmıştır. Bu çalışma, sanatı kente ve gündelik hayata katmayı amaçlayan Rus avangardının siyasetin estetikleştirilmesinde bir araç haline geldiğini savunmaktadır. Çalışmanın kapsamı, Bolşevik iktidar eliyle oluşturulmuş ajit-proplar ile sınırlandırılmıştır. Literatürden yazılı ve görsel kaynaklara başvuran çalışma, konuyu tarihsel-yorumlama araştırma yöntemiyle ele almaktadır. Ajit-propları, estetik-siyaset ilişkisi, kentsel mekânda ve gündelik hayatta estetik devrim çerçevesinde tartışmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** İktidar Stratejileri, Konstrüktivizm, Rus Agit-prop Uygulamaları, Kentsel Mekân, Gündelik Yaşam.

**1. Introduction**

Since the French Revolution, urban spaces witnessed not only physical transformation but also socio-political developments. In modern era, the change in the production and mechanical reproduction techniques in the mid-19th century paved the way for the transformation in the forms of production and artistic expressions, as well as

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 28.08.2019 - Kabul tarihi: 14.06.2020.*

\*This manuscript is a revised version of the unpublished paper presented at the 3rd Turkish Congress of Aesthetics held on 23-25 May 2019 with the title "Between Aesthetics and Politics: The Russian Agit-Props of the 1920s."

\*\*Assoc. Prof. Dr., Dokuz Eylül University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, gokcececek.savasir@deu.edu.tr.

\*\*\*Res. Asst., İzmir Institute of Technology, Faculty of Architecture, Department of Architecture, ecegulec@iyte.edu.tr.

everyday life and urban spaces. The changes in physical and socio-political realms triggered an extensive socio-cultural revolution. Thus, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the modern art and culture in search for a new vision figured out the avant-garde forms of art production. In order to transform art and society, the avant-garde artists engaged to new ways of bringing art into everyday life and urban space. As Victor Margolin (1997:1) underlines, “the artist’s role was to envision the future of society, while the scientist would analyze the feasibility of visionary ideas, and the industrialist would devise administrative techniques for putting them into practice”. The avant-gardes were notable for artistic-social practices. They searched for new materials, techniques, forms of expression, and new means of mass media.

Though the Russian avant-gardes around the October Revolution in 1917 (mainly, Russian Futurism, Suprematism, Constructivism) varied with their motivations in art, innovative, experimental, radical, and pioneering techniques and forms of expression; they had convergences regarding their belief in progress, technology, unity, and future.<sup>1</sup> The Expressionists and the Dadaists in Berlin were engaged in life during the 1910s; while the artists in De Stijl and Neoplasticism believed in the power of geometric language for the entire built environment during the 1920s (Margolin, 1997:2). Celebrating advanced technology, urban modernity, machine, speed, violence and change, the Futurists, from 1909 on, yearned for a cultural revolution destroying older forms of culture and communicate their ideas in accordance with the modern life.<sup>2</sup> Refusing the cultural heritage with moral rules, and destroying dictionary, syntax and measure to restore the truth, Italian Futurism was the pioneer of Russian Futurism (Markov, 1968: viii). Although born out of the

---

<sup>1</sup> For the extensive literature on these avant-garde artists and modern art movements, please see, Herschel B. Chipp (1968), or Monoskop (2016). The varying manifestos of avant-gardes are classified as ‘dissent and disorder’, ‘abstraction and form’, ‘utility and construction’ (Harrison & Wood, 2003: 333-356): Dadaist Manifestos (1916-1920) are grouped in ‘dissent and disorder’ (Harrison & Wood, 2003:250-275). Together with Neo-Plastic Art (1915-1925), De Stijl (1918), Suprematism (1919), Realistic Manifesto (1920), UNOVIS (1920), and the Bauhaus School (1921-23), the manifesto on Constructivists of the Progressive Artists (1922-23) is related to ‘abstraction and form’ (Harrison & Wood, 2003:276-332). Besides, the declarations of Vladimir Tatlin (1919, 1924), Lyubov Popova (1919), Nikolai Punin (1920), Alexander Rodchenko (1920-21) and Varvara Stepanova (1922), Alexei Gan (1922), El Lissitsky and Ilya Ehrenburg (1922), and Osip Brik (1923, 1924) are grouped in ‘utility and construction’ (Harrison & Wood, 2003). For a more detailed discussion of these programs and manifestos, see, Lawton & Eagle (1988: 1-48). Please also see, Ulrich Conrads’ seminal edited book, for further reading on the programs and manifestos on the 20th century architecture, particularly on Italian Futurism, De Stijl, the Bauhaus School, Constructivism, Neo-plasticism, and Suprematism. (1971).

<sup>2</sup> “Futurists’ desire to express the speed, cacophony, and simultaneity of everyday life in their art as well as to extend their sensibility to typography, furniture, interiors, and even the design of cities” (Margolin, 1997: 2).

crisis of society and aimed aesthetic revolution, it owes little to Italian Futurism.<sup>3</sup> Rather than being manifested through a top down consistent theory, it has developed after 1910 in the form of opposing groups in St. Petersburg, in Moscow, Kiev, Tbilisi and Vladivostok; and has spread to *Hylaea* Poets, Ego-Futurists, Cubo-Futurists, *Tsentrifuga* (Centrifuge) Group (Markov, 1968). Describing the futuristic attributes of Constructivism relating to the proletariat, collectivity, and integration, Natan Altman underlines that these new forms of art had similar aesthetic concerns and technological enthusiasm that would serve for a new function in society (Altman, 1918:161-164).<sup>4</sup> Though these two movements allied with two ideologically opposing point of views, namely fascism in Italy and communism in Russia, they had correspondences as expressed in their manifestos (Marinetti, 1909; Gabo & Pevsner, 1920:56). During the mid-1910s, there were two antagonist tendencies in Russia: The abstract Suprematist art intended to create pure artistic feeling rather than visual depiction of objects, and to serve just for art, embracing both representation of the human spirit and objects of daily life (Malevich, 1927). Kazimir Malevich's belief in Suprematist art through a new abstract language was boldly opposed in 1915 by Vladimir Tatlin as one of the forerunners of Constructivist movement.

After the Revolution, some Russian avant-garde artists, investigating a radical art language through visual domain, engaged in revolutionary social practice by extremely diverse activities in graphic design, architecture, film, exhibition, stage design, and design for products. Among these avant-gardes, the Russian Constructivists envisioned the construction of an ideal new world with new ideology through new technology, materials, and artistic language of "new objects of use, kiosks, posters, furniture, and theater sets, for example" (Margolin, 1997:3). The artistic production of the Constructivists during the 1920s became unfortunately, a part of power strategy of the Bolshevik Regime and the instruments of political agitation and propaganda techniques (agit-props) in the Soviet Russia.<sup>5</sup> Within this context, the agit-props supported socio-political maneuvers in the

---

<sup>3</sup> The leading members of the Russian Futurism manifested that a new technique for poetry should have been created as opposed to the symbolic poetry coined with Pushkin, Dostoevsky, Tolstoy, etc. (Burluik, Kruchenykh, Mayakovsky & Khlebnikov, 1912).

<sup>4</sup> Contrarily, Charlotte Douglas (1975:229) emphasizes that the similarities between Italian futurism and Russian Constructivism regarding the connection between object and its environment. The art production in both of two reflects its own existence within its space around.

<sup>5</sup> The word, *agit-prop*, is a combined abbreviations of *agitation* meaning an "uneasy state of mind usually over the possibility of an anticipated misfortune or trouble" (Merriam-Webster, 2019a); and *propaganda* meaning "usually disapproving ideas or statements that are often false or exaggerated and that are spread in order to help a cause, a political leader, a government, etc." (Merriam-Webster, 2019b).

Soviet Russia. Being one of the modern movements at the beginning of the century, which committed to the emancipatory potential of technological change, the Constructivists dealt with formal and political experiments for revolutionary transformation. Eventually, the aesthetic-cultural revolution, targeted before, transformed into the political-social revolution.

In this framework, the main argument of this study is that the Russian avant-gardes, once aimed to bring art into everyday life and urban space, became instruments in the aestheticization of politics. Though they searched for a new modern vision, their aesthetic engagement became a political instrument of power strategy for directing the masses together with the socio-political developments in the Soviet Russia. Some of the Constructivist artists, unfortunately, became a part of propaganda strategies of the power, and participated to the designs of agit-kiosks, agit-theaters, agit-planes, agit-trains and agit-steamer, as well as the urban agit-streetcars. The scope of this study focuses on the agit-prop strategies and their instruments, namely agit-theatres, agit-trains and agit-steamer, appropriated by the Bolshevik power between 1917 and 1929. Dwelling on the related literature and visual documents, this study scrutinizes the topic with a historical interpretation method. It aims to lay a ground for discussing the Russian Constructivist agit-props with particular references to the notions of Walter Benjamin (1892-1940) and Jacques Rancière (1940- ) in terms of aesthetics, politics, urban space and everyday life.

## **2. The Russian Avant-Garde, Constructivist Aesthetics and Propaganda**

From 1915 on, the Russian avant-garde was marked by multiple approaches, which rooted mainly in two opposing ideas on artistic practice by Suprematist Malevich and constructivist Tatlin (Buck-Morss, 2000). As a member of *the Central Committee of the All-Russian Proletkult* (1917-1920), Aleksandr Bogdanov played a major role in the organization and propagation of Proletkult, and believed in the idea that concrete reality could be changed by the art of the new proletarian order. (Bowlit, 1988:176). Being in the forefront of the suprematist-oriented *UNOVIS group* (Affirmers of the New Art, 1920-1924), Malevich and El Lissitzky emphasized the capacity of objects to embody ideals than to perform a useful function in the post-Revolutionary Russia (Margolin, 1997:10). Contrarily, the *INKhUK* (Institute of Artistic Culture, 1920-24) was founded by the constructivist group, mainly by Rodchenko, Stepanova, Gan, and Ioanson. It was a section of *IZO Narkompros* (the Department of Visual Arts of the People's Commissariat for Education) for shaping the

course of artistic experiment (Monoskop, 2017).<sup>6</sup> The members were called as 'productivist' artists, who were focusing on artistic-cultural experiments in industrial environment, such as factories or plants (Gough, 2005:151-152). In 1922, Alexei Gan identified the key ideas of the emergent movement in his cutting-edge designed book, *Konstruktivizm* (1922), and manifested the ideas of the industrial constructivists regarding the transition from a purist conception of a constructive art to an applied, mechanical one (Bowl, 1988:215; Cooke, 1995:89). Gan (1922:223), describes the ideology of his time as "the revaluation of the functions of human activity, the linking of every effort with the general range of social objectives."<sup>7</sup> In this perspective, he designed architectural and typographical projects, movie posters, bookplates. As Gough (2005:179) boldly states, Karl Ioganson's role was transformed from *konstructor* to party agitator and production organizer when *INKhUK* was closed in 1924. The Soviet factories, a metalworking factory *Prokatchik* [Roller] for instance, were turned out a part of propaganda apparatus after the death of Lenin in 1924. Ioganson aligned himself with the Russian Communist Party that resulted in his involvement in party work or propaganda, and his party membership by carrying out numerous agitation tasks. After a couple of months, the he factory was renamed as *Krasnyi Prokatchik* [Red Roller], as "a kind of propaganda machine, which represent the wedge that the October Revolution has driven between capital and industrialization" (Gough, 2005:180).

As Susan Buck-Morss (2000:54) delineates, *VKhUTEMAS* (Higher Artistic-Technical Workshops, which replaced the State Free Art Studios in 1920) was welcoming various groups in the architecture, ceramics, metalwork, and textile faculties at Moscow; whereas, at Petrograd, *GINKhUK* (State Institute of Artistic Culture) directed by Punin and later Malevich (where Tatlin and Filonov also taught) was the meeting point of artists. "The anti-hierarchical, masterless *OBMOKhU* (Society for Young Artists, 1919) at Moscow's First Free State Art Studios, whose members specialized in posters and agitational design, working as a group without a supervisor in order to combat the artists in authority who exploit young talents" (Buck-Morss, 2000:54). It became an agit-production workshop by Narkompros (in 1920), and received commissions for literacy posters, street decorations, slogan boards, etc. They worked as a collective, signing their works with the name of the organization (as

---

<sup>6</sup> For a detailed inquiry on the Russian Constructivists and the *INKhUK*, see Lodder (1983:78-98).

<sup>7</sup> Beside, Gan (1922:224) bitterly criticizes that ideology of the revolutionary proletariat assimilated the ideological and intellectual representatives of leftist art: "Laboratory work on texture and constructions—within the narrow framework of painting, sculpture, and senseless architecture unconnected with the reconstruction of the whole of the social organism—has, for them, the true specialists in artistic production, become insignificant and absurd".

did UNOVIS).<sup>8</sup> In 1920, the term construction was first used in *Realist Manifesto*, as the principal statement of Constructivism, written by Naum Gabo and Antony Pevsner (Herbert, 1964:103).

The Russian Constructivism had multiple formations and approaches to art in different periods.<sup>9</sup> It was a movement, which includes many artistic-social practices that addressed ideological construction of society and everyday life. The Russian Constructivists aimed to integrate revolutionary art practice in new proletariat culture with the new qualities of space-time in modern life experiences while they were engaging in revolutionary social practice (Margolin, 1997:3). They engaged in the production of daily objects, fabrics, clothes, and architectural space, together with the design and print of literary and visual products. Nevertheless, their urge to transform society through new forms of artistic production for a visionary future was turned out to be the power strategies of new Bolshevik regime appropriating the goals of the Russian Revolution. As John Berger (1997:37) underlines, the Russian Constructivists “believed in the profound influence that art could have on individual and social development”. They imagined a new spirit of a social world ideologically associated with the communist ideology of the newly established Soviet Russia when the Bolsheviks came to power in 1917. Hoping for a liberated future, they embraced the revolution and believed in uniting “art with engineering, music with painting, poetry with design, fine art with propaganda, photographs with typography, diagrams with action, the studio with the street” (Berger, 1997:38).

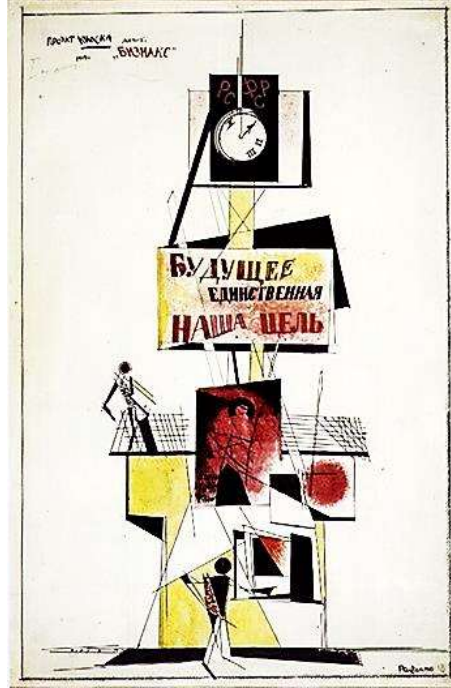
Around 1917, the radical and innovative Constructivist art production embraced paintings, constructions, typography, posters, the combined use of poetry and visual images, the example of ideograms, drawings of monuments, and stage designs. Just after the Russian Revolution, El Lissitzky designed factory propaganda stands, one of them was in Vitebsk (Then, 2019). Rodchenko was about using his paintings and drawings “as a means of opening up a discourse about revolutionary architecture and town planning” (Margolin, 1997:8-43). He designed a number of kiosks in constructivist aesthetic for serving as

---

<sup>8</sup> Susan Buck-Morss also adds that “*OBMOKhU*’s well known exhibition (May 1921) in Moscow, along with numerous literacy posters and other utilitarian works, was showed in a separate room the earliest products of the First Working Group of Constructivists of *INKhUK*” (Buck-Morss, 2000:300).

<sup>9</sup> For instance, the movement is elaborated in three phases as ‘formalist’ in the abstractions of the laboratory period, ‘functionalist’ in the programmatic orientation of its productivist platform to the utilitarian object, and ‘failed’ aspects in the fulfillment of its ambition to enter production (Gough, 2005).

dynamic information and publicity centers in the line of new ideology (Figure 1).<sup>10</sup> He also experimented in the possibilities of Constructivist visual language against the exigencies of design projects until the artists and designers were called on in 1929 to represent the regime and to serve the state more directly than they had been before (Margolin, 1997:163-214). With the belief in the function of art production in everyday life, constructivist posters were also produced in constructivist aesthetic.



**Figure 1.** Rodchenko, *Design for a Kiosk "The Future – Our Only Goal"*, 1919, Black and colored ink on paper, The Pushkin State Museum of Fine Arts.

Tatlin, criticizing the traditional idea of the monument and the Plan for Monumental Propaganda, designed *the Monument to the Third International* (1920). "In providing a social dimension to his process of construction, Tatlin evolved a pioneering and a vigorously new work, distinctly communist in its commitment" (Milner, 1984:160). As being a radical synthesis of architecture, painting, and sculpture, the monument that has allied with the mass culture technology was a kind of multimedia agitation center to provide mass communication and agitation (Clark, 1997:80) (Figure 2). It would embrace a futurist emphasis on perpetual motion, the new media communication technologies of wireless telegraphy, radio broadcasting, and film (Gough, 2014:13). Opposing Tatlin's tower

<sup>10</sup> Then, his work in various fields of design during the New Economic Policy in the Soviet Union reveals his declaration on putting an end to painting (Margolin, 1997:80-121).

as a kind of 'machine romanticism', Gabo was also occupied with a project for a radio station as a synthesis of painting, sculpture and architecture (MoMA, 1948:18) (Figure 3).



**Figure 2.** Tatlin, *Monument to the Third International*, 1920, Black and white photograph.

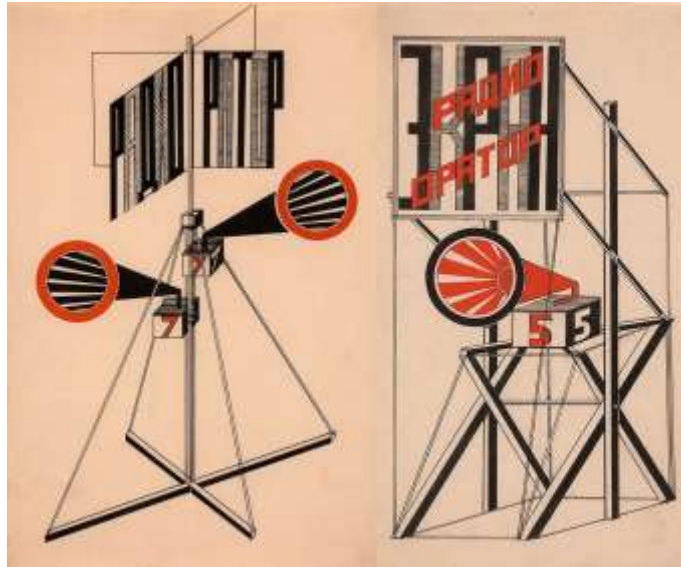


**Figure 3.** Gabo, *Project for a radio station*, 1919-1920, pen and ink.

As Gruber (2010) accentuates, the transition from the mere form experiment of the non-objective to functional aesthetics from 1922 was marked by Gustav Klutskis's more than thirty drafts of kiosks, agit platforms, and loudspeaker stands (Figure 4). The intention was to combine the simplicity, economy, expediency of these multi-functional utilitarian designs



with the lucidity of their construction. In his designs, the evident aesthetic concern was to combine the daring forms and basic colors of Constructivism -red, white and black- with the emphatic imagery of the world of machines. These light-weighted, portable, mobile, economic, modular and simple geometric structures aimed to manifest both avant-garde and the modern city life. They were also fulfilling the requirements of the modern media technology in urban communication and information sphere via loudspeakers transmitting radio messages, screen films presenting literature and spreading information on revolution, and projection screen that would soon be the symbols of all Constructivist presentations (Gruber, 2010:126). With artistic and monumental qualities in urban space, these new mass communication vehicles in everyday life became alternative to museums. Transforming the traditional definitions of both visual art production and museums, these new techniques and vehicles were redefining the new proletarian museum, and manifesting the constructivist aesthetic.<sup>11</sup>



**Figure 4.** Klutis, *Design for loudspeaker no.7 and no.5*, 1922, Pencil, ink and gouache on paper, Costakis Collection.

As 70% of citizens were illiterate after the Revolution, art production served to inform and educate the factory workers and peasants all over the country. In this respect, book designs, cinema and political propaganda posters produced whether in photomontage technique, or with brightly colored, simple geometric forms. For instance, Anton Lavinsky's

<sup>11</sup> Museums were always one of the targets of avant-garde artists, such as Cézanne, the Italian Futurists, Malevich, Mayakovsky, etc. For further elaboration on this topic, please see, Ali Artun's book, *Sanatın İktidarı, 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik [Power of Art. Revolution in 1917, Avant-garde Art and Museology \_Translation by author(s)]* (Artun, 2015:113-139).

sketch for *The Hut with a Reading Room* (1925) manifests that designed for reading classes, this hut was accompanied with two loudspeakers, meteorological instruments, a clock, a wind mast, an indicator of the countries of the world, an antenna and a flag that awaken the curiosity of peasants passing by (Figure 5). The dominant color was red that both make this hut visible and distinguishable from a far and emphasizing its revolutionary purpose. Interior was also designed for education and propagation by means of a cinema screen, a portrait of Lenin, a shop window, a library rack with display cases for novelties, a bookcase, a cabinet for textbooks, notebooks, books, a legal reference desk, a desk with writing instruments, showcases, charts and loudspeaker, etc. (Then, 2019).



**Figure 5.** Lavinsky, sketch for *Design proposal for The Hut with a Reading Room*, 1925, Pencil, ink and gouache on paper.

Also the artists working for the agit-prop trains and agit-steamer explained graphically and verbally what was happening and what was necessary. By travelling around the country, they carried out “entirely original experiments with exhibition techniques, the planning by artists of public celebrations such as the formalized re-enactment in October 1918 of the Revolution in front of the Winter Palace” (Berger, 1997:38). In fact, here, the revolution was envisioned in two senses: The first is Cultural Revolution for a society

transformed by means of the artistic productions. The second is social revolution for the ideal of communism aiming to reconstruct both country and the whole world in accordance with the socialist utopia. Therefore, as Kemenov (1947:494-495) delineates, "(...) art received the right to participate in the building up life not as ordered by the rich patrons of the arts, but in accordance with the nation-wide state socialist plan (the construction of new and the reconstruction of old cities, architecture, sculpture, frescoes, easel painting applied to large public projects – the subway, the Volga Canal, the Palace of Soviets, etc.)". Thus, art reconfigured itself for embracing mass audience, a wide public comprised of the millions of people of all nationalities and walks of life (Kemenov, 1947:495). From 1914 to 1920, as Dondero (1949:496) claims, art was used as a weapon of the Russian Revolution to destroy the former bourgeois-landlord structure of the old tsarist Russia for building up a socialist society. Indeed, most of the artists became soldiers of the revolution against any government or system other than communism. Actually, they paved the way for changing the aesthetic understanding, the role of artist, and the function of art. As Artun (2015:79-84) states, the Constructivists shifted the focus to the new mechanical production techniques; as the new mode of art production replaced the traditional emphasis of art on composition with construction. The question, as Olson and Chanin highlights, was "should art serve the revolution through techniques of construction devoted to popular activities, or was the essence of art speculative and spiritual?" (MoMA, 1948:18). In pursuit of this question, the Russian Constructivists searched for new forms of art production that were not limited to literary or visual domain, but expanded also architectural and urban space.

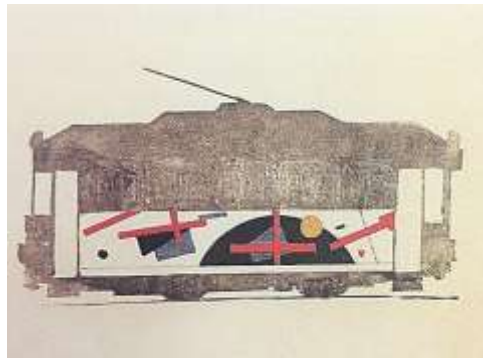
### **3. Agitation and Propaganda Techniques**

Robert Wilde (2020) underlines that the Civil War began between the socialist Bolshevik government and a number of rebel armies after the October Revolution of 1917; and the devastation of all opposition lasted until 1922, though the war was over by 1920. Ranging from the right-wing faction in the army to the hardcore anti-Bolsheviks, the opposition to the Bolsheviks was known as the Whites (as rooted in the old Tsarist and monarchical regime) in contrast to the Bolsheviks' Red Army.<sup>12</sup> In 1918, the Bolsheviks gained power after the chaos on the outskirts of the Russian Empire, which resulted in their

---

<sup>12</sup> "There were also the *Greens*. These were forces fighting, not for the reds of the whites, but after their own goals, like national independence; neither the *Reds* nor the *Whites* recognized breakaway regions - or for food and booty. There were also the *Blacks*, the *Anarchists*" (Wilde, 2020). The symbolic values of these colors were also used in many Constructivist art productions, regardless of their technique.

independence; and after the loss of almost whole periphery of Russia to the Bolsheviks by localized military revolts (Wilde, 2020). Kevin Brown (2013) states that as the revolution was carried out by a small Bolshevik group opposing the larger part of the people, the leading Bolsheviks instituted agitation and propaganda techniques at a governmental level. Thus, the Soviet Communist Party established the Department of Agitation and Propaganda in 1920 to facilitate the communist ideology of the revolution (Brown, 2013:5).<sup>13</sup> This department worked for disseminating their ideology to all parts of the country. On the one hand, the Suprematist abstract drawings were applied on urban agit-streetcars (Figure 6). On the other hand, they collaborated with some Constructivist artists, who intended to juxtapose artistic, ideological, and social constructions of a new world, and to create new utilitarian art that organize the masses through mass production.<sup>14</sup> Appropriating agit-prop techniques in their artwork, the mainstream political ideology of regime penetrated into all artistic productions (Clark, 1997: 85). For mobilizing the masses, the Bolsheviks used a number of agit-prop techniques in kiosk designs, posters, agit-prop street theatres, mass spectacles (Then, 2019). Movies, books, newspapers, and posters, with their entertaining and educating functions, were utilized in designs and spaces as agit-prop instruments (Kenez, 1985:19-118; Taylor, 1971:562-574; Then, 2019). According to their propaganda strategies, the regime used agit-kiosks, agit-theaters, agit-planes, agit-trains and agit-steamer, as well as urban agit-streetcars.



**Figure 6.** *Suprematist streetcar paintings, 1920, Colored sketches, Nina Kogan.*

<sup>13</sup> “Despite the fact that the poets and artists of the Russian avant-garde were more enthusiastic in welcoming the Communist Revolution and more willing to serve the young Soviet state than any other group” (Markov, 1968: vii). Thus, “art became a medium for propaganda, picturing and admiring the imaginary wonders, benefits, and happiness of existence under the socialized state” (Dondero, 1949: 497).

<sup>14</sup> Along with Brik, Rodchenko, and other futurist and productivist artists of Constructivism, Tret'iakov was a member of the Left Front of the Arts (LEF) and published the corresponding journal *Lef* (1923-25) and its reincarnation, *Novyi Lef* (1927-28). “These journals renewed “Constructivism’s productivist platform by reorienting it away from industrial production and toward the inauguration of collective modes of distribution and consumption, the invention of documentary, reportage, or ‘factographic’ practices involving technologies of mechanical reproduction” (Gough, 2005:193).

After the Revolution, theater was evolved into agit-prop theater, though as a weapon in the revolutionary struggle. With its ability to evoke intense emotional response from the audience and to communicate directly to the masses, they became the most effective form of propaganda (Brown, 2013:6). In spite of difficulties of the Civil War, a number of agit-prop shock brigades organized street festivals, mass-action public theater plays and art events, which will create a flamboyant celebration atmosphere to maintain the revolutionary spirit among people (Clark, 1997:78). As Tehranchian (1982:39-40) focuses on, the agit-theater was developed by amateur theater groups for promoting the revolutionary government, propagating its ideas, and supporting the Red Army spirit through performances. They were also confirmed by Lenin stating that all citizens were theatre workers, and might be used to serve for the revolution. Thus, the groups established to inform people started to make Bolshevik propaganda in urban spaces, including parks, streets, workers' clubs, factories and barracks (Tehranchian, 1982:203). The Agit-prop theaters, mainly the *Soviet Living Newspaper Theater* and the *Theater of Revolutionary Satire* were established in 1920 for agitation and propaganda by the Russian Telegraph Agency (*ROSTA*). The first was dramatizing the latest news about the revolution in the clubs of Red Army to factory workers, or villagers. They were informing citizens, 70% of which were illiterate (Brown, 2013:5) (Figure 7-8). The latter was also aspired to inform the public by presenting musicals, songs and short sketches of satire art.<sup>15</sup>



Figure 7. *Blue Blouse Performance at a Club of Karl Liebknecht, 1924, Black and white photograph.*

<sup>15</sup> During the Civil War, the group accompanied the *Red Army*, organizing demonstrations by agit-trains, and realizing propaganda performances by the agit-steamer called *Red Star* (Tehranchian, 1982:58).



**Figure 8.** Performance of the Blue Blouse actors in Moscow Park of Culture, 1929, Black and white photograph.

Kevin Brown (2013:6) states that “agit-prop theater, unlike other forms of propaganda, was able to communicate directly to the masses. (...)They rejected the conventions of aesthetic drama, the established modes of presenting a story to an audience. They eschewed makeup, elaborate costumes, sets, stages, rigorous training programs, and sometimes even scripts.” For easily be understood by the majority, the content of the play should have been highly visual. In order to keep attention of the audience, actors were constantly involving them with different improvised scenes or physical activities (Brown, 2013:6). At the early agit-performances, the spaces having some insufficiencies were transformed into instantaneous stage installations. They had the power to turn factories or apartment blocks into public spaces (Mally, 2003:326). Indicating the character of new Soviet amateur theater, these quickly and temporal performances were organized for manifesting the new vision of both their time and the regime (Mally, 2000:47-80). Becoming more common in many places, agit-theaters transformed urban spaces for reflecting the political ideology of the period.

On the state propaganda of communism, similar agit-prop techniques were used in kiosk designs, posters and agit-prop theatres. As Toby Clark (1997:74-75) brings forth, words and images were utilized in propagating ideologies in messages through art produced by industrial methods, which were used as tools for directing masses within the mass culture. As a part of mass communication, words to stimulate aural sense, and images produced by photomontage techniques for visual appeal were used in posters. (Buck-Morss, 2000:137). Merging the abstract graphic language of Russian avant-gardes with the social and utilitarian concerns, the Constructivist posters gave rapidly the messages and ideas (Figure 9). Colors in these visual arts were referring to differing ideological positions in

Russia (Wilde, 2020). As also music and voice had indispensable role in mass propaganda meetings; agit-theater became like a great tribune for the masses (Lunacharsky, 1920:192). As the new media technologies were integrated into these performances, they also changed the theatres. With the help of new technology, e.g. megaphones or loudspeakers, voices transformed into electrical waves. These tools used in agitation and propaganda meetings or designs, becoming symbols of the power, state, regime and ideology. The visual and aural sensations of the mostly illiterate population were simultaneously agitated for dissemination and propagation.



Figure 9. Rodchenko, *Books (Please)! In all branches of knowledge*, 1924, poster, photomontage, Frye Museum Collection.

From 1920 on, mass spectacles, as comprehensive and planned demonstrations, were another agit-prop techniques carried out by mobile theater groups (Erstad, 1996:212). Performed by nearly 2 thousand people, including professionals, amateurs, workers, peasants and soldiers, these performances were representing the solidarity of collective working class. As they were held in the streets with nearly 50 thousand audiences, a large part of urban space was transforming into a theater scene. The most well-known mass performances are *The Storming of the Winter Palace*, *The World Commune* and *The Mystery of Liberated Labour* (Figure 10-13). "Mass spectacles would embody the collective spirit of that class, replaying the drama of its historical path, and projecting its mission into the future. Much the same thing could be said about the Bolshevik cultural program in general" (Von Geldern, 1998:125). They changed the definitions of theater, performer, audience, spectacle, and stage. They transformed also both the urban space and the everyday life through art.



**Figure 10.** *The Storming of the Winter Palace by the insurgents, 1920, Black and white photograph.*



**Figure 11.** *Red Platform in the Storming of the Winter Palace, 1920, Black and white photograph.*



**Figure 12.** *Stage in mass performance at Toward a World Commune in Petrograd Stock Exchange Building, 1920, Black and white photograph.*





**Figure 13.** Mass performance *The Mystery of Liberated Labour* in Petrograd, 1920, Black and white photograph.

Reflecting on the meaning of spectacle, Buck-Morss (2000:157-159) defines these mass performances as carnivals. Being a part of the powerful visual culture, these agit-prop performances, like cinema, had great symbolic meaning, in which the power of state was represented. One of their purposes was blurring the boundaries between social classes, as in other carnivalesque activities, and constructing social life. Rhythms, sounds and fragmented scenes at these performances had the potential to agitate the people for questioning and re-defining their social roles in a united world of communism (Buck-Morss, 2000:157-159). By these mass street activities, the streets turned into a stage for opera. As Gray (2000:221) expresses, a group of artists had the chance to realize their vision in practical terms on urban scale. They were voluntarily included to arrange the celebrations for the First of May and the anniversary of October Revolution in many cities, such as Kiev, Vitebsk, Moscow, and Petrograd. In Petrograd, for instance, Altman designed a decoration for the great square in front of the Winter Palace, for which the buildings around the square were camouflaged in Cubist and Futurist constructions. In 1920, Altman, Punin, Bogoslavskaya, and their friends staged a re-enactment of the storming of the Winter Palace. With a similar motivation, 'heroic-revolutionary' impromptu plays on a smaller urban scale were also organized all around the country. For instance, Mayakovsky's factory siren symphonies accompanied the designed sets by Tatlin, Annenkov and Meyerhold (Gray, 2000:222). Hence, the new vision of the Bolshevik Revolution would be propagated in every part of the country, including the rural areas. For carrying messages to people in the periphery of the Soviet Union, the department benefited means of transport, such as agit-trains and agit-steamers, which were decorated with revolutionary themes laden with cultural modernization, social agitation and political propaganda functions. "In keeping with

the Bolshevik habit of employing technology as a means of underscoring their modern ideas, coupled with the need to get their ideas and information out from their power base in the urban centers, trains were dedicated to the task of transporting pamphlets and trained agitators to the countryside” (Erstad, 1996:143). Both conveying ideology to all parts of the country, and gathering information about local conditions, the agit-trains and steamer helped the masses to adapt the new aesthetic and ideological language.

The first agit-train (Military-mobile Train for Front Literature named V. I. Lenin) was departed from Moscow in 1918 (Figure 14). As Erstad (1996:143) pinpoints, the train was painted with Cubist and Futurist designs. These abstract decorations, as an artistic experiment, on the exterior surfaces of the train were superseded by rolling agitation posters with themes reiterating the popular slogans of the day, and then repainted with realistic pictures, including slogans and proverbs (Erstad, 1996:147). Erstad (1996:145) states that that train was equipped with editing, publishing, transmitting, exhibiting spaces, as well as a literature warehouse, wagons for books and cinema. These wagons were accessible to the citizens. Technical apparatus, such as internal telephone system and a wireless radio, and wagons, used as a canteen and a stage, a chess room and a party room, were also included in the proceeding trains (Figure 15).<sup>16</sup> The most avant-garde paintings, posters, or other visual works of art were exhibited in these trains (Figure 16). For the agit-trains, a network of stations called *agitpunkty* was identified in strategic regions. The stations and local institutions were transformed by putting up agitation posters of agit-trains. Besides, the open public spaces of stations were converted into open-air meeting places for agitation speeches to local people (Figure 17); cinemas for film screenings (Figure 18); and stages for theatrical performances or concerts (Figure 19). Agit-trains and agit-stations, as being a part of temporal and mobile agit-prop spaces, had visual and spatial significances.

---

<sup>16</sup> The proceeding trains were called *October Revolution*, *Krasnyi Vostok*, *Sovetskii Kavkaz*, *Krasnyi Kazak*. The agit-steamer was called *Krasnaya Zvezda* (Erstad, 1996).



Figure 14. Cinema car of agit-train 'V.I. Lenin No. 1, (n.d.), Still from the film *Conquerors of the Sun*, Anna Baumgart.

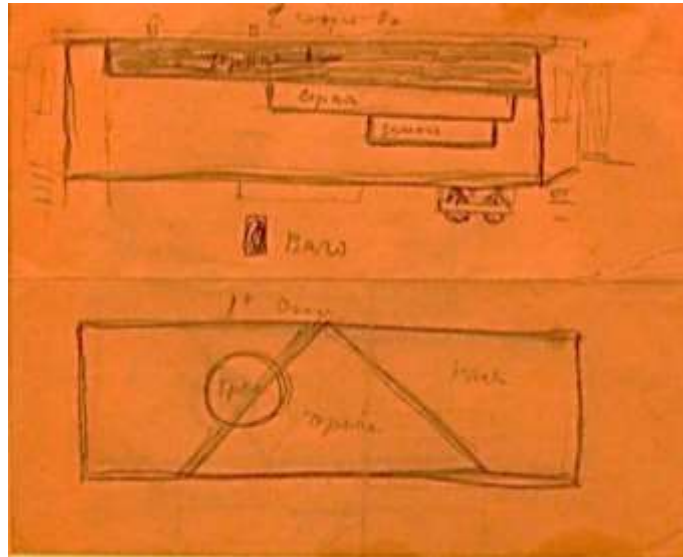
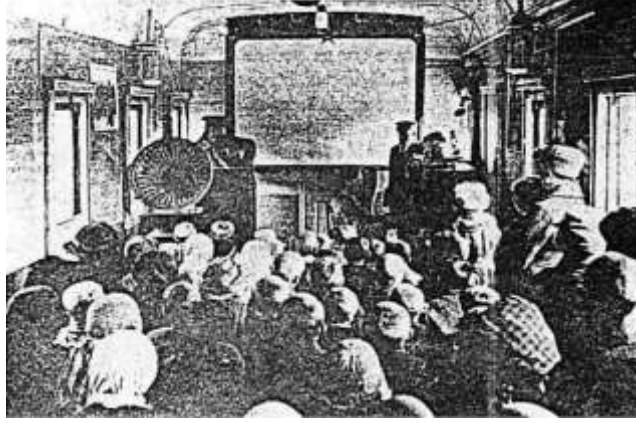


Figure 15. Malevich, *Drawing for agit-train*, ca. 1920, Pencil on paper, State Museum of Contemporary Art Costakis Collection.



Figure 16. Dziga Vertov, *Kinonedelia No. 17*, 1918, Still Courtesy of Danish Film Institute and Austrian Film Museum.



**Figure 17.** *Lenin Agit-train No.1, Interior of Movie-theatre car, (n.d.), Black and white photograph.*

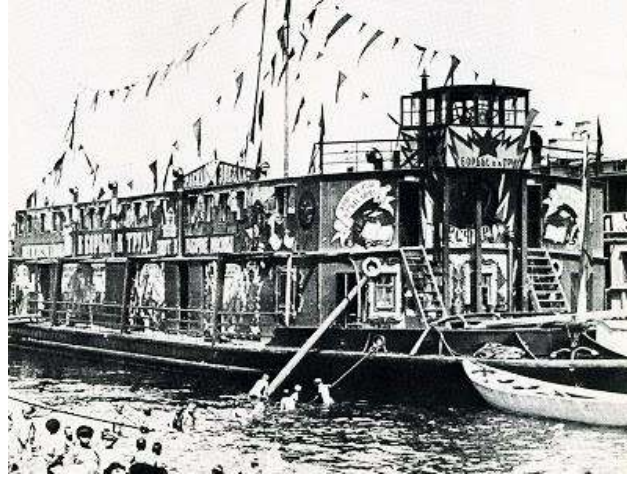


**Figure 18.** *Agit-prop train at a station, (n.d.), Black and white photograph.*



**Figure 19.** *Exhibition car on agit-train, (n.d.), Still from the film Conquerors of the Sun by Anna Baumgart.*

As a part of agit-prop propaganda strategies, a steamer was also put into service. As Erstad (1996:165) indicates, the agit-trains were operating in the Western regions; whereas, the agit-steamer reached the Eastern and Southern parts of Moscow, along the Volga River to the Caspian Sea. A former river boat was painted in colorful, fantastic, and attractive propaganda images, and named as the *Red Star* (Figure 20-21). This steamer had a radio station, a printing space, an exhibition space, and a cinema auditorium for 900 people (Figure 22). It helped the Department of Agitation and Propaganda to arrange 202 meetings with 305000 people during its three months service (Erstad, 1996:166). In this though-spreading naval vessel, the actors were using the interior spaces for foreign audiences.



**Figure 20.** *The famous agit-steamer Red Star with theatre on board, 1919-1921, Black and white photograph.*



**Figure 21.** *Saratov, Agit-prop steamer "The Red Star", 1920, Black and white photograph.*



**Figure 22.** *Agit-steamer with a theatre on board, (n.d.), Black and white photograph.*

As Erstad (1996) focused on, 1891 meetings with 2752000 people were conducted through 20 journeys to different parts of the country by agit-trains and steamer. During these trips, more than 3 million pieces of literature, including newspapers and leaflets were distributed; 1962 cinema shows and 106 concerts were realized (Erstad, 1996:146). Both agit-trains and steamer were theatrically equipped with technical apparatus and paintings. With paintings, as the graphic depictions of current events, government policies and the new regime's dispersal of literature and education, a culture was reflected. Thus, visual medium, varied according to the region visited, served as a kind of information for an illiterate populace on newspaper through these mobile vehicles (Erstad, 1996:180). The aim was to attract and agitate the peasants with their cultural symbols, and so to propagate the new Communist ideology. For this purpose, the agit-trains were transforming the train-stations into spaces of the new vision; while the masses were informed about the Revolution. Similarly, the new ideas of the regime were sweeping along Russia by the agit-steamer.

#### **4. Re-Reading Agit-Props through Aesthetics and Politics**

The Russian agitation and propaganda techniques (agit-props), integrated politics and aesthetics, and operated as a strategy of the power to educate workers and peasants by introducing the new socialist vision at the beginning of the 1920s. The experimental agit-theatres and the state-driven mass street performances for re-enacting the moments of revolution re-defined the traditional theatre together with its fundamental constituents - play, director, actor, text, performance, audience, and stage. Even the ordinary man in the street, for instance, took part as an improvised actor. The amateur theater groups collaborated with people from all parts of the society. They enabled the masses to be active participators in these urban performances. This new form of theatre transformed both theatre stages and different urban spaces, within which theatre stages were constructed in

real-scale. In this way, the streets were turned into spontaneous stages existing within everyday life. The performers, professional filmmakers and journalists were travelling in the agit-trains for the communication between urban and rural. They were called agitators, spreading new ideas to the rural areas. Yet, the travelers in these agit-trains were not only these agitators, but also the new visions of Modernism, Communism, and Constructivism. (Figure 23). The main idea behind these propaganda tools was to make each citizen realize the new technology, communist ideology and constructivist aesthetic (Artun, 2009:99). The newspapers, books, posters and movies in agit-trains and steamer helped the masses to relocate themselves together with the new communist state, and the peasants to familiarize the modern life and technology.<sup>17</sup> In this way, modernization and urban conditions were first introduced to and then redefined the peasant world, their way of thinking and living, of which peasants could see through these documentary films. These films blurred the traditional threshold between actors and audiences.



**Figure 23.** RSFSR, Literary-Instructorial Train of the All-Russian Central Executive Committee, *Our Train*, 1920, photomontage in a newspaper.

Walter Benjamin, almost two decades later in Nazi Germany, brought another dimension to the artist-art production relation together with class struggle. He argues in *Author as Producer* that a writer (or artist or composer or photographer or intellectual),

<sup>17</sup> For instance, the peasantry life and modern urban life came together in documentary movies of Dziga Vertov, who was very passionate about a form of mobile cinema with the latest technology available (Heftberger, 2015).

who acknowledges his or her lack of effective control over the means of cultural production under capital, then invents new strategies –progressive technologies of making—by which to regain that control (Benjamin, 1934). The reconfigured work of the author is the work on products and the means of production. In other words, his products must be works with organizing function, and their organizational usefulness must not be devoted to their propaganda value (Benjamin, 1934:89). Thus, he implies that “the author as producer will overturn those pivotal dichotomies of bourgeois aesthetic experience founded on the division of labor, such as producer and consumer, performer and spectator, writer and reader, individual and collective” (Gough, 2014:193). In this point, Benjamin praises the progressiveness of Brechtian theater, distracts and shocks audience with a theatrically awkward moment exposing the shortcomings of modern life (Benjamin, 1936), which reminds the Russian agit- street theaters just after the Revolution.

Benjamin was supremely optimistic about the progressive techniques of Russia and the use of productive apparatus that relates with progressively changing techniques of production (photomontage, photography etc.). Montage was the cutting-edge technique mostly used in the agit-prop posters and films. As it juxtaposes and unifies different layers in a particular space-time section; it helped to represent the zeitgeist together with the people in everyday life. As Erstad (1996:177) delineates, the movies were so unsophisticated that the illiterate people could understand the ideology simply.<sup>18</sup> The brand-new technology of the inspirational media in agit-props performed in twofold function: First, as a mirror for the masses; and as an apparatus of the power. As Buck-Morss (2000:159) underlines, the masses were both observing and being observed. While agit-trains were bringing up-to-date new and ideas, they also collected information about the ordinary men at the back of beyond. Agitation and propaganda techniques through the utilized apparatus and the appropriated art productions had enormous impact on the masses for recognizing their own power. Thus, new techniques of mass production changed the meanings and functions of art work and artist as well.

In his seminal work, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin states that the mechanical reproduction techniques transformed the work of art and resulted in the loss of its aura, i.e. its uniqueness or singularity (Benjamin, 1936). The

---

<sup>18</sup> The titles of the movies for children and the youth were *The Fisherman and the Little Fish*, *Festival of the Communist Youth*, *For the Red Banner*. Some other movies for adults were *The Saviors of the Homeland*, *The Victory of May*, *Eyes are Opened*, *Proletarians of the World, Unite!* (Erstad, 1996:177).



meaning of art has changed as it became much more accessible to the public by mass production. By the loss of its aura, art gained entirely new functions regarding its values of display, accessibility and reproducibility (Benjamin, 1936:39-42). For Benjamin (1936:32), “the representation of human beings by means of an apparatus has made possible a highly productive use of the human being's self-alienation”. He elucidates it as follows: “Once the distinction between the compact (that is, petty-bourgeois) mass and the class-conscious, proletarian mass has been clearly made, its operational significance is also clear.” Debating on the communist tacticians, he underlines the direct relation between the ambiguous concept of the masses, and the German revolutionary press, and the German proletariat, he underlines that Fascism has made excellent use of this -whether it understood them or not- and “realizes that the more compact the masses it mobilizes, the better the chance that the counterrevolutionary instincts of the petty bourgeoisie will determine their reactions” (Benjamin, 1936:50-51). Therefore, he boldly states that “the aestheticizing of politics is practiced by fascism; whereas, communism replies by politicizing art” (Benjamin, 1936:42). As opposed to the *fascist* type of *aestheticized politics*, he states, the *communist* response of *politicized aesthetics* brought about a collective interplay of the mass arts and politics.

Re-reading from this perspective, most of the Russian Constructivists could not escape the instrumentalization of art by politics; although agit-prop art productions were recognized as the most meaningful political art form for the society during that period. In one respect, the Russian art through agit-props became more accessible to the masses and it helped to bring aesthetics into everyday life; the agit-props in different urban spaces brought forth ordinary people equal to the artists. However, the Constructivist artistic practices were not independent and used as a tool to disseminate the ideology in the Soviet Russia (Groys, 2014). The agit-props utilizing art were appropriated for the sake of politics by the ideological superstructure; they turned out to be a political tool for mobilizing the masses. Even though the developments in the Soviet Russia emerged due to the idea of *politicization of aesthetics*, it evolved into the idea of *aestheticizing politics*. The Constructivist ideas in the Soviet Russia along with the art-liberalization move were allied with the *politicized aesthetics*.

As Concoran (2010) also delineates, Jacques Rancière’s conceptualization for the *aesthetic dimension of politics* distinguishes from the Benjaminian notion, the appropriation

of aesthetics to the forms of authoritarian power, and the concept of *aestheticization of politics* in the era of the masses production. Rancière (2004:12-13) argues that *aesthetics of politics* is a *politics of aesthetics*; as politics is the struggle of an unrecognized party for equal recognition in the established. He declares that artists reflected the common political belief or ideology; while art defines what is visible or not in a common space, provided with a common language, etc. Dwelling on the relation between art and politics regarding urban space and everyday life, he also states that art is political in the way it affects time, space and subjects (Rancière, 2004). In other words, art not only produces works in aesthetic and political language, but also creates a new structure of society by shaping the mechanism of sensibility within it. In this point of view, aesthetic-political practices reveal the potential of creating novel everyday life experiences in societies; as they eliminate the distinction between daily life, art and politics. Therefore, he brings forth the relation between autonomy, and new strategies for breeding hopes for changing life and reforming our experience (Rancière, 2010). The paradox of art is that art is art to the extent that it is no art; whereas, it has its own *metapolitics*, its own way of "proposing to politics rearrangements of its space, of reconfiguring art as a political issue, or of asserting itself as true politics" (Concoran, 2010:18-19).

The objective of Russian Constructivist artists, as Rancière underlines, was to construct the surface of an egalitarian equivalence of art and life (Rancière, 2010:116). In this point of view, the Russian agit-props were a part of the mechanism in the way of creating a new vision corresponding both to the aesthetic regime of the Russian avant-garde and to the political regime of the Bolsheviks. By the alliance between revolutionary artists and politics, the agit-props were managed to shape space, time, and society with a new vision by being integrated into daily life. He delineates that "the Revolution was not merely *formal* and *political*; it was a *human* revolution, as an offspring of the aesthetic paradigm" (Rancière, 2004:120). He argues that this is the reason that the Marxist vanguard and the artistic avant-garde converged in the 1920s, since each side was attached to the same programme: The construction of new forms of life in which the self-suppression of politics matched the self-suppression of art (Rancière, 2004:120). As he delineates, the context is initially in "(...)the interface created between different *mediums* - in the connections forged between poems and their typography or their illustrations, between the theatre and its set designers or poster designers, between decorative objects and poems"; while this *newness* is links "the artist who abolishes figurative representation to the

revolutionary who invents a new form of life" (Rancière, 2004:16). This interface is political in that it revokes the twofold politics inherent in the logic of representation (Rancière, 2004:16). In accordance with Rancière's ideas, the Russian Constructivists helped the regime for conducting the aesthetic and cultural modernity of their time; as they used different strategies to construct the visibility of the revolution. Thus, the alliance of the Bolsheviks with the Russian Constructivists resulted in the agit-props, which were corresponding to the new visions of the aesthetic avant-garde and politic regime, and were intended to bring art into everyday life.

## **5. Conclusion**

The Bolshevik Revolution in the Soviet Russia was not only political in the way that included merely class struggle; it was also emerged as a socio-cultural rupture that aimed, with their aesthetic alliance to the Constructivism, to transform the masses and their everyday life. The agit-props, realized under the command of the Bolshevik Regime, aimed to change the ideological structure together with the societal transformation through the aesthetics. In this sense, on the one hand, the Russian Constructivist agit-props were appropriated as strategies or manipulations directed by the regime in order to reconstruct the new vision of the regime. On the other hand, their aesthetic language corresponded to the avant-garde forms of art production brought art it into life, and changed the traditional forms of art, its meaning and relation to the society, everyday life, and space.

The Bolshevik regime utilized aesthetically-laden and yet politically-driven agit-prop techniques. Although the aim of the Russian avant-garde practices was to bring art into everyday life; the Russian Constructivists collaborated with the regime and moved into their authoritarian framework. Within this framework, both the artists and the public were parts of this mechanism for the aestheticization of politics. The political and artistic expressions of the agit-props manifest that art, urban spaces, and the everyday life were aestheticized by the politics. The power strategies of the state together with the progressive techniques of the time overwhelmed the naivety for engagement to progressive change, and the belief in art for a better society. Yet, after almost a century later, the Constructivist agit-props are still breathtaking and thought-provoking in terms of their aesthetic impression offered to the ordinary man while aestheticizing the political ideology through the everyday life in urban space.

**References**

- Altman, N. (1918). "Futurism and Proletarian Art", in (1976), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, J. Bowlt (ed.), New York: The Viking Press, p.161-164.
- Artun, A. (2009). *Sanatın İktidarı, 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik [Power of Art. Revolution in 1917, Avant-garde Art and Museology\_ Translation by author(s)]*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (1934). "Author as Producer", in *Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, M. W. Jennings, B. Doherty & T. Y. Levin (eds.), trans. E. Jephcott, R. Livingstone, H. Eiland, et. Al., Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, p.79-95.
- Benjamin, W. (1936). "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility: Second Version", , in *Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, M. W. Jennings, B. Doherty & T. Y. Levin (eds.), trans. E. Jephcott, R. Livingstone, H. Eiland, et. Al., Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, p.19-55.
- Berger, J. (1997). *Art and Revolution: Ernst Neizvestny, Endurance, and the Role of the Art*, New York: Vintage Books.
- Bogdanov, A. (1918). "The Proletarian and Art", in *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, J. Bowlt (ed.), (1976), New York: The Viking Press, p.176-177.
- Bowlt, J. (ed.) (1976). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, New York: The Viking Press.
- Buck-Morss, S. (2000). *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Massachusetts: MIT Press.
- Chipp, H. B. (1968). *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Clark, T. (1997). "Art, Propaganda, and Fascism", in *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, New York: Harry N. Abrams, Inc., p.49-73.
- Clark, T. (1997). "Propaganda in the Communist State", in *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, New York: Harry N. Abrams, Inc., p.74-102.
- Concoran, S. (2010). "Introduction", in S. Concoran (ed.), *Dissensus on Politics and Aesthetics Jacques Rancière* (S. Concoran, trans). New York: Continuum International Publishing Group, p.1-24.
- Conrads, U. (ed.) (1971). *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, (M. Bullock, trans.), Massachusetts: MIT Press. (First published in 1964).
- Cooke, C. (1995). *Russian avant-garde: Theories of art, architecture and the city*, Academy Editions.

Dondero, G. A. (1949). "Modern Art Shackled to Communism", in H. B. Chipp (ed.), (1968), *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p.496-497.

Douglas, C. (1975). "The New Russian Art and Italian Futurism", *Art Journal*,34, No 3, p.229-239, DOI: 10.2307/775994.

Erstad, L. (1996). *The Storming of the Winter Palace: Bolshevik Agitation and Propaganda 1917-1928*, Ph. D dissertation, New York: New York University, Department of History.

Gabo, N. & Pevsner, A. (1920). "Basic Principles of Constructivism", in U. Conrads (ed.), *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, trans. M. Bullock, Massachusetts: MIT Press, p.56.

Gan, A. (1922). "Constructivism [Extracts]", in *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, J. Bowlt (ed.), (1976), New York: The Viking Press, p.214-225.

Herbert, R. L. (ed.). (1964), *Modern Artists on Art, Ten Unabridged Essays*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., p.103-113.

Gough, M. (2005). *Artist as Producer, Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Gray, C. (2000). *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London: Thames & Hudson Ltd.

Gruber, K. (2010). "An Early Staging of Media, Gustav Klutsis's Loudspeaker Stands", *ACTA Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, p.125-132.

Harrison, C. & Wood, P. (eds.). (2003). *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*, Cornwall: Robin Hood Free Library.

Heftberger, A. (2015). "Propaganda in Motion. Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin, Soviet Agitation on Agit-trains, Agit-steamers, and the Film Train in the 1920s and 1930s", *Apparatus Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 1*. DOI: 10.17892/app.2015.0001.2.

Kemenov, V. (1947). "Aspects of Two Cultures", in *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*, H. B. Chipp (ed.), (1968), Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, p.490-496.

Kenez, P. (1985). *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lodder, C. (1983). *Russian Constructivism*, London: Yale University Press.

Lowton, A. & Eagle, H. (eds.). (1988). *Russian Futurism through its Manifestos, 1912-1928*. Ithaca & London: Cornell University Press.

- Lunacharsky, A. (1920). "Revolution and Art", in J. Bowlt (ed.), (1976), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, New York: The Viking Press, p.190-196.
- Malevich, K. (1927). *Suprematism*, in R. L. Herbert (ed.), (1964), *Modern Artists on Art, Ten Unabridged Essays*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., p.92-102.
- Mally, L. (2000). *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State, 1917-1938*, London: Cornell University Press.
- Mally, L. (2003). "Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theater", *Slavie Review*, 62, No 2, p.324-342.
- Markov, V. (1968). *Russian Futurism: A History*, Berkeley & Los Angeles: The University of California Press.
- Margolin, V. (1997). *The Struggle for Utopia, Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Milner, J. (1984). *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*, New Haven & London: Yale University Press.
- MoMA. (1948). *Gabo - Pevsner*, New York: The Museum of Modern Art.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics the Distribution of the Sensible*, trans. G. Rockhill, New York: Continuum International Publishing Group.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus on Politics and Aesthetics*, S. Concoran (ed.), trans. S. Concoran, New York: Continuum International Publishing Group.
- Stites, R. (1989). *Revolutionary Dreams Utopian Vision and the Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, R. (1971). "A Medium for the Masses: Agitation in the Soviet Civil War", *Soviet Studies*, 22, No 4, p.562-574. DOI: 10.1080/09668137108410776.
- Tehranchian, H. (1982). *Agitprop theatre: Germany and the Soviet Union*, Ph. D dissertation, New York: New York University, Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences, Department of Performance Studies.
- Internet References**
- Artun, A. (2015). "Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi [Tatlin Tower and Politics of Forms\_Translation by author(s)]", *e-skop*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>, Date accessed: 21.05.2019.
- Brown, K. (2013). "Agitprop in Soviet Russia", *Constructing the Past*, 14, No 1. <http://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol14/iss1/4>, Date accessed: 05.02.2020.
- Burliuk, D., Kruchenykh, A. Mayakovsky, V, & Khlebnikov, V. (1912). "A Slap in the Face of Public Taste", <https://www.unknown.nu/futurism/slap.html>, Date accessed: 05.02.2020.

Gough, M. (2014). "Model Exhibition", *October*, 150, Fall 2014, p.13, [https://www.jstor.org/stable/24586562?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24586562?seq=1#metadata_info_tab_contents), Date accessed: 01.06.2020.

Groys, B. (2014). "On Art Activism", *E-flux*, <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>, Date accessed: 21.05.2019.

Monoskop. (2016, May). "Art styles and movements", [http://monoskop.org/Art/Styles\\_and\\_movements](http://monoskop.org/Art/Styles_and_movements), Date Accessed: 05.03.2020. Monoskop, (2017, December 10), "INKhUK. Institut Khudozhestvennoy Kultury", <https://monoskop.org/INKhUK>, Date accessed: 05.03.2020.

Marinetti, F. T. (1909). "The Founding Manifesto of Futurism", <https://www.unknown.nu/futurism/manifesto.html>, Date accessed: 05.02.2020.

Merriam-Webster. (2019a). "Agitation", <https://www.merriam-webster.com/dictionary/agitation>, Date accessed: 21.05.2019.

Merriam-Webster. (2019b). "Propaganda", <https://www.merriam-webster.com/dictionary/propaganda>, Date accessed: 21.05.2019.

Then. (2019). "Agitation and Propaganda", <http://www.togdazine.ru/article/1678>, Date accessed: 01.03.2020.

Wilde, Robert. (2020, February 11). "The Russian Civil War", <https://www.thoughtco.com/the-russian-civil-war-1221809>, Date accessed: 01.03.2020.

#### **List of Figures**

Figure 1. Rodchenko, Design for a kiosk (*Proekt kioska*), 1919, Black and colored ink on paper, The Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/new\\_cultural\\_jpg.html](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/new_cultural_jpg.html), Date accessed: 21.05.2019.

Figure 2. Tatlin, Monument to the Third International, 1920, Black and white photograph. [https://monoskop.org/Vladimir\\_Tatlin](https://monoskop.org/Vladimir_Tatlin), Date accessed: 21.05.2019.

Figure 3. Naum Gabo, Project for a radio station, 1919-1920, Pen and ink. <https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/soundproof/project-for-a-radio-station/8103680>, Date accessed: 1.3.2020.

Figure 4. Klutskis, Design for loudspeaker no.7 and no.5, 1922, Pencil, ink and gouache on paper, Costakis Collection, Thessaloniki. <https://artblart.com/tag/russian-artists/>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 5. Lavinsky, Sketch for *Design proposal for The Hut with a Reading Room*, 1925, Pencil, ink and gouache on paper. <http://www.togdazine.ru/article/1033>, Date accessed: 01.03.2020.

Figure 6. Suprematist streetcar paintings, 1920, Colored sketches, Nina Kogan. <http://www.togdazine.ru/article/1678>, Date Accessed: 01.03.2020. <https://astrofella.wordpress.com/2015/03/09/adventures-of-the-black-square-whitechapel-art-gallery/>, Date accessed: 21.09.2019.

Figure 7. Blue Blouse performance at a Club of Karl Liebknecht, 1924, Black and white photograph. <https://soviet-art.ru/soviet-agitprop-theater-blue-blouse/blue-blouse-at-a-club-of-karl-liebknecht-1924/>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 8. Performance of the Blue Blouse actors in Moscow Park of Culture, 1929, Black and white photograph. <https://soviet-art.ru/soviet-agitprop-theater-blue-blouse/performance-of-the-blue-blouse-actors-in-moscow-park-of-culture-1929/>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 9. Rodchenko, *Books (Please)! In all branches of knowledge*, 1924, poster, photomontage, Frye Museum Collection. <https://fryemuseum.org/exhibition/>, Date accessed: 21.02.2020.

Figure 10. The Storming of the Winter Palace by the insurgents, 1920, Black and white photograph. <https://www.rbth.com/history/326637-fall-of-winter-palace-how-1917>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 11. Red Platform in the Storming of the Winter Palace, 1920, Black and white photograph. Von Geldern, J., (1993). Bolshevik festivals, 1917-1920. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft467nb2w4/>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 12. Stage in mass performance at Toward a World Commune in Petrograd Stock Exchange Building, 1920, Black and white photograph. Von Geldern, J., (1993). Bolshevik festivals, 1917-1920. <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft467nb2w4;chunk.id=d0e3394;doc.view=print>, Date accessed: 31.03.2020.

Figure 13. Mass performance The Mystery of Liberated Labour in Petrograd, 1920, Black and white photograph. <https://icwpredflag.org/wp/wordpress/volume-9-number-2/communist-street-theatre-premieres-as-russian-revolution-rages/>, Date accessed: 31.03.2020.

Figure 14. Cinema car of agit-train V. I. Lenin No. 1, 1918, Still from the film Conquerors of the Sun by Anna Baumgart. <https://contemporarylynx.co.uk/tag/conquerors-of-the-sun-is-a-film-by-anna-baumgart>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 15. Malevich, Drawing for agit-train, ca. 1920, Pencil on paper, State Museum of Contemporary Art Costakis Collection, Thessaloniki. [photography, authors' archive, February 10, 2019], from The Russian Avant-garde. Dreaming the Future tThrough Art and Design Exhibition, Sabancı University Sakıp Sabancı Museum, İstanbul.

Figure 16. Dziga Vertov, Kinonedelia No. 17, 1918, Still Courtesy of Danish Film Institute and Austrian Film Museum, Vienna. [www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/2/75](http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/2/75), Date accessed: 21.05.2019.

Figure 17. Lenin Agit-train No.1 Interior of Movie-theatre car, (n.d.), Black and white photograph. <http://modvisart.blogspot.com/2006/03/kino-eyes-and-agit-trains.html>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 18. Outdoor use of an Agit-train, (n.d.), Black and white photograph. <https://oneartymminute.com/lexique-artistique/agit-prop>, Date accessed: 21.05.2019.



Figure 19. Exhibition car on agit-train, (n.d.), Still from the film Conquerors of the Sun by Anna Baumgart. <https://contemporarylynx.co.uk/anna-baumgart-and-her-historiography-art>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 20. The famous agit-steamer Red Star with theatre on board, 1919-1921, Black and white photograph. <https://www.culturematters.org.uk/index.php/culture/theory/item/2673-books-please-the-russian-revolution-arts-and-culture>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 21. Saratov, Agit-prop steamer "The Red Star", 1920, Black and white photograph. <https://philipstanfield.com/2014/09/15/art-and-social-life-the-russian-revolution-and-the-creative-power-of-idealism-6/>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 22. Agit-steamer with a theatre on board, (n.d.), Black and white photograph. <https://burevestn1k.livejournal.com/10313.html>, Date accessed: 21.05.2019.

Figure 23. RSFSR, Literary-Instructional Train of the All-Russian Central Executive Committee, Our Train, 1920, photomontage in a newspaper. <http://soviethistory.msu.edu/1917-2/culture-and-revolution/culture-and-revolution-images/#bwwg25/292>, Date accessed: 21.02.2020.

**GÜNCEL SANATTA TEKSTİL HEYKELLERİN TEMSİL NİTELİĞİ****REPRESENTATIVE QUALITY OF TEXTILE IN CONTEMPORARY ART****Nazan Özcan\*, K. Özlem Alp\*\*****Öz**

1960'lı yıllarla birlikte değişen sosyo-ekonomik ve kültürel ortam, sanata ilişkin tüm kavram ve uygulamaları yeni temsil arayışları çerçevesinde değiştirmiştir. Genel olarak, geleneksel sanatlar ve zanaat başlığı altında temsil edilen tekstil sanatı, geleneksel işlevinden farklı olarak malzeme ve tekniğin yeni aktarım olanaklarına yönelmiştir. Bu araştırmada tekstilin 60 sonrası temsil niteliğindeki dönüşümleri ve 1980 sonrası tekstil heykellerin temsil nitelikleri tartışılmıştır. 1960'lı yıllar tekstilin yapısal özelliklerinin yeniden keşfedildiği ve kavramsallaştığı yıllardır. 1980'li yıllar ise tekstil sanatının kendi varoluş sınırını aşması ile ayağa kalktığı, tekstilin heykel olarak güncel sanata eklendiği, onun malzeme ve teknik boyutunu aşarak, güncel sanatın kimi ilgi alanlarına yöneldiği yıllardır. Bu bakımdan bu araştırmada, güncel sanatta tekstil heykellerin temsil anlayışı; zaman-mekan-sınırlar, beden-kimlik, coğrafya, ekolojik dengeler, demokrasi, cinsiyet, öteki, gelenek ve çağdaşlık gibi güncel yaşamın kimi konularına sosyo-politik ve eleştirel yaklaşımları da içeren örnekler üzerinden incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Güncel Sanat, Tekstil Heykeller, Temsil, Lif.

**Abstract**

Together with 1960's, changing socio-economic and cultural media changed all conceptions and applications regarding art within the representation frame. Textile art, generally represented under the title of traditional art and craft, oriented to new transport facilities of material and technique unlike from its traditional functions. In this research, changes in representative quality of textile after 60, and textile sculptures after 80 have been discussed. 1960's are the years of re-discovering and re-conceptualizing distinctive structural properties of textile. 1980's are the years of textile art standing-up by passing the boundaries of its existence, by attaching to the contemporary art as sculpture, by orienting to some of its interest areas as going beyond the dimensions of its material and techniques. That's why in this research representation mentality of textile sculptures in contemporary art has been investigated on the basis of samples involving some subjects of contemporary life through socio-politic and critical approaches such as time-space-border lines, body-identity, geography, ecologic equilibrium, democracy, gender, other, tradition and contemporary.

**Keywords:** Contemporary Art, Textile Sculpture, Representation, Fiber.

---

*Derleme Makale // Başvuru tarihi: 07.02.2020 - Kabul tarihi: 06.06.2020.*

\*Öğr. Gör., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksek Okulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü/Tekstil Teknolojisi Programı, nozcan@nku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5352-3735>.

\*\* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, k.ozlem.alp@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2444-8446>.

## 1. Giriş

Modernizmden bir kopuş ya da modernizmin toplumsal dönüşümünde kendini yeniden üreten bir süreç ve durum olarak ele alınan postmodernizm (Best&Douglas, 2011; Featherstone, 2005; Şaylan, 2009; Jameson, 2011; Lyotard, 1994) 1960'lı yıllardan itibaren sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel, bilimsel ve teknolojik dönüşümlerle birlikte göreceli olarak bir kültür kuramı çerçevesinde önemli tartışmalara neden olmuştur. Postmodern durum tanımlaması kuramsal olarak olduğu kadar, 60 sonrası değişen yenedünya düzeni ile birlikte modern sanatın araç, sağlayıcı ve dolanımından yola çıkarak; yapıt, alıcı, sanatçı ve sektör bağlamında büyük bir dönüşümü getirmiştir. Bürger (2014)'in tarihsel avangard olarak tanımladığı Dada hareketiyle başlayan ve sonrasında aşağı yukarı 60'lı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanat uygulamaları modern sanatın artık geri dönüşü olmayacak bir şekilde temsil niteliğini değiştirmiştir. Bu dönüşümün pek çok nedeni olmakla birlikte özetle, toplumsal ve ekonomik alt yapı ilişkilerine koşut olarak, sanatçıların modern sanatın biçimciliğine, yaşamdan ve gündelik hayattan kopuk olmasına, ticarileşmesine ve kurumsallaşmasına karşı oluşlarında aranabilir. Bu bakımdan, 1960-1980 arası oluşan sanat rejimi, modern sanatın biçim dilini, estetiğini, malzemesini, konusunu, içeriğini ve felsefesini tamamen değiştiren uygulamalara odaklanmıştır. Protest bir tavırla ortaya çıkan bu ilk uygulamaların açtığı yol, sanatın, sanat eserinin, sanatçının ve hatta sanat tarihinin tarihsel konumunu yeniden tanımlamayı gerektirmiştir. Sanatçıların yeni malzemeleri ve yeni anlatım olanaklarını özgürce kullanmaları Yılmaz'ın (2006:347) da belirttiği gibi modernizmin seçkinciliğine karşılık, farklı disiplin ve biçemlerden oluşan bir çoğulculuğun öne çıkması, bu dönemin başat özelliklerindedir.

Whitham ve Pooke (2013:93) çağdaş sanatın, yaşadığı çağın sanat anlayışı ve sanat alanı dışındaki tüm disiplinlerle etkileşim içerisinde farklı ortam ve sanatsal disiplinlerin birleştirildiği karma bir disiplin haline geldiğini ifade etmiştir. Öte yandan sanatın gündelik yaşamla buluşan postmodern hali, moda, tekstil, tasarım, dekorasyon v.b tüm alanları buluşturmuştur. Bu belki de modernizmin tanımladığı kültürün uzun zamandır kapanmış olan kollarını gündelik yaşama açması anlamına da gelmiştir. Böylece sadece sanat değil, sanatla birlikte kültürün de modern formunun değiştiğini, yeni ve postmodern bir kültür formunun ortaya çıktığını söylemek abartılı bir söylem olmayacaktır.

Tüm bu elverişli ortam hemen 1960'lı yıllarda tekstilin geleneksel kullanım biçimi ve temsil niteliğini değiştirerek sanatçılara yeni ifade olanaklarının kapısını açmıştır. Bu yeni ifade olanaklarını oluşturan yeni nesnelere, yeni malzemeler ve teknikler sanat nesnesinin bir kez daha yeniden tanımlanmasını getirmiştir. Farago (2006:248)'nin de belirttiği gibi, sanatçının ait olduğu topluluk adına sanat eseri olarak ilan ettiği her yaratım artık sanat eseri olarak kabul edilmektedir. Kuşkusuz bu tanım sanat eserinin artık çok geniş bir çerçevede ele alınmasını ve çoğu kez tanımlanamamasını da gündeme getirmiştir. Öte yandan sanat nesnesini oluşturan malzemenin niteliği, belki de tüm sanat tarihi boyunca bu kadar felsefi bir derinliğe ulaşmamıştır. Çünkü malzeme neticede, bir kavram, bir düşünce, bir durum ya da duyguyu oluşturacak olan sanat nesnesinin verisidir. Malzemenin doğal ya da yapay ham bir veri olarak ele alınması ve bu malzemeyle oluşturulan sanat nesnesinin bu anlamda statüsüzleştirilmesi ve böylece statüsüzlük statüsü kazanması güncel sanatın en önemli kavrayışlarından birisi olmuştur. İngiliz sanat tarihçisi Marcia Pointon, sanat tarihinin sadece bir çeşit nesne grubuyla ilgilenmediğini, mobilyadan, seramiğe, resimden tekstil ve çaydanlığa kadar her insan yapısı, yapı ve nesnenin sanat tarihçisinin yetki alanına girdiğini belirtmektedir (Barnard, 2002:75).

1960'lı yılların başından itibaren başlayan bu tartışmalar bir bakıma sanat kavramını kapsayan tüm alanların yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Bu aynı zamanda sanat için bir kriz anlamına da gelmektedir. Öyle ki Akay (2010:23)'in de belirttiği gibi, Sanat bir disiplin olarak işlerliğini yitirmiştir. Ancak asla "disipline edilemez" olan olarak ele alınabilir. Her bir disiplinin kendi alanını terk ettiği, yani yersiz yurtsuzlaşmaya başladığı bir zamanda, artık sanatın alanlarından da bir meşruluk alanı olarak bahsetmek zor hale gelmiştir. Tam da bu noktada hem teknik, hem de kullanım olarak geleneksel kabul edilen ve hatta çoğunlukla el sanatları bağlamında ele alınan tekstil kavramı, bu alanda uzun yıllar boyunca emek veren sanatçıların 1960'lı yıllarla birlikte lifin plastik yapısını öne çıkaran çağdaş çalışmalara yönelmelerini ve zor da olsa kendilerine çağdaş sanatta önemli bir yer edinmelerini sağlamıştır.

Geçmişle bağı kopmuş ve artık yeni yaratılarla kendine ifade imkanı bulmuş "Güncel Sanat" bu hareketlilik ve farklılıklarla mimari, tiyatro, sinema, resim, seramik gibi birçok alanda etkisini gösterirken, tekstil alanında da güçlü öğeler olarak ortaya çıkmıştır. Sanat, zanaat, tarih, teknoloji ve teknoloji ürünleri materyallerinin bir arada kullanılması ile

kurumsal estetik ve güçleri ortaya çıkaran “Lif Sanatının” doğuşuna zemin hazırlanmıştır (Auther, 2008:13).

Tekstilin, 1960 sonrası geleneksel sınırlarından kurtularak güncel sanatta yeni bir temsil türü olarak ortaya çıkışı, yeni ifade olanaklarının araştırılması ve giderek malzemenin aktarımında boyut kazanarak heykel formlarına dönüşmesi bu araştırmanın ana konusudur. Bu bakımdan, bu çalışmada, tekstil sanatının 60 sonrası nasıl ve ne şekilde yeni ifade olanakları bulduğu ve 70 sonrası güncel sanatın yönelimleri içinde yeni bir tür olarak yer alan tekstil heykeller örneklerle birlikte ele alınarak kavramsal düzeyde tartışılmıştır.

## **2. 1960 Sonrası Güncel Sanatta Tekstil Sanatının İfade Biçimleri**

Tekstilin Avrupa’da gündelik yaşamda kullanımının dışında 20. yüzyıla kadar, duvar halısı, kumaş vb. dekoratif amaçlarla kullanıldığı bilinmektedir. Ancak özellikle Bauhaus Okulu 20. yüzyılın başında hızlı bir gelişme gösteren endüstri ile birlikte sanat ve zanaat kavramlarını, estetik ve bütünsel bir anlayışla ele alıp, sanat ve yaşamı, başka bir söyleyişle işlev ve estetiği birleştirme çabasında olmuştur. Bu çaba tekstilin sanat alanında bir yer edinebilmek için öne çıkmasına büyük bir katkı sağlamıştır. Anni Albers (Yaşar, 2019), Gunta Stölzl ve Otti Berger gibi bu okulda yetişmiş olan sanatçıların uzun yıllar süren çabaları da tekstilin bir sanat alanı olmasında etkili olmuştur (Gürcüm ve Kartal, 2017:1785). Ancak tekstilin sanatsal bir ifade aracı olarak var olması için 1960 sonrası beklemesi gerekmiştir.

1960’lı yıllar tekstil sanatının henüz kavramsal sanat içinde yer bulmaya çalıştığı yıllardır. Genel bir belirlemeyle kumaş, ip, keçe ve lif malzemeleri bu yıllarda malzemenin yeni olanaklarının keşfedildiği ve özellikle lifin ön plana çıktığı dönemlerdir. Lifin doğal olduğu kadar güncel yaşamın içinde duran, hem samimi hem de alternatif yapısı, alışlagelmiş “plastik” imlemeyi aşan yanı, en çok tercih edilen malzeme olmasını etkilemiştir. Malzemenin alternatif yapısına ek olarak dönemin kavramsal temsil mantığı, malzemenin bu temsil içinde yeniden canlanmasını sağlamıştır. Tapiés (2014:32), malzemelerin kendi başına cansız olduklarını, eserin duygulandırma gücünün sanatçının bazı fikirleri en uygun zamanda işleme koymaktaki becerisinde yattığını, gerçek bir sanat eserinin özünde seyircide bir vicdan muhasebesini hissettirmesini ve seyircinin tüm kavramsal alanını yeniden gözden geçirmek ihtiyacını yaratması gerektiğini belirtmektedir.

Sanat anlayışındaki kökten değişimin getirdiği yeni arayışlar Arabalı (2017:2037)’nin belirttiği gibi, lif sanatında disiplinlerarası etkileşimin, diğer sanat alanları arasındaki katkı

sınırları ortadan kaldırmış, malzeme, teknik ve uygulama bakımından etkileşimleri güçlenen *elyaf* yeni sanatsal yaratılarla kendini ifade etme imkânı bulmuştur. 1960'tan sonra resim ve heykel arasındaki sınır, resim gibi heykel, heykel gibi resimlerin yapılması sonucu ortadan kalkmış, "art object" yani sanat objeleri diye yeni bir tanım ortaya çıkmıştır. 1965'ten sonra da çevresel ve kavramsal sanatların önem kazanması ile sanatın sınırları daha da genişlemiştir (Alpan, 1986:101). Böylelikle elyafın şekil alabilme, aldığı şekli koruyabilme gibi özellikleri güncel sanata hizmet edebilen bir araç olmasını sağlamış, sanatçıların kişisel ifadelerini aktardıkları özgün kavramsal eserler üretmeye başladıkları, yapıtlarını çeşitli platformlarda sunma imkanı buldukları, el sanatı tanımının önüne geçerek malzemenin tüm potansiyelinin farkına varıldığı, kendi yasalarına sahip bir sanat dalı haline gelmiştir (Braddock and O'Mahony, 1997:158).

1960 ve 70'li yıllarda lif sanatı, tekstil kökenli sanatçıların klasik dokuma tekniklerini aşarak, öncü sergiler düzenlemeleri ile ilk büyük farkındalığı yaratmıştır (Ullrich, 2007:9-10). Kuşkusuz bu yılların radikal dönüşümlere hazır olan sosyo-politik ruhu ve yeniden örgütlenen sanat mekanları, farklı disiplinlerden gelen sanatçıları çağdaş sanat mekanlarında bir araya getirmeyi başarabilmiştir.

1960'lı yıllardan itibaren, MoMA küratörü Mildred Constantine ve tekstil tasarımcısı Jack Lenor Larsen, bir dizi kavramsal ve teknik parametre belirleyerek, lifin modern sanat dünyasındaki itibarını iyileştirmek için "mesleğin ötesinde" bir statüye sahip sergiler açmıştır. Bu sergilerle büyük zanaat ve sanayi derneklerinde çalışan sanatçıların eserleri ile eleştirel beğeni toplayan bir grup avangart arasındaki maddi ve biçimsel bağlantılar vurgulanmıştır (Eager, 2015:251).

Mildred Constantine 1969 yılında modern sanatın en saygın sergi alanı olan MoMA'da Wall Hangings başlıklı uluslararası sergiyi düzenlemiştir. Üç farklı kuşaktan yirmi sekiz dokuma sanatçısını içeren sergi; Bauhaus ekolü sanatçılar, II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da doğan sanatçılar ve Amerika'daki itibarlı tasarım programlarında okumuş Amerikalı sanatçılardan oluşmaktadır. Jagoda Buic ve Magdalena Abakanowicz gibi sanatçıların yer aldığı bu sergi; yün, sisal, at kılı ve paçavraları iplik yaparak duvara değil ortaya asılan, boşlukta izleyiciyle her açıdan iletişim kuran devasa üç boyutlu çalışmalar ile öncü bir nitelik taşımıştır (Acar, 2013:54), (Görsel 1).



**Görsel 1.** Jagoda Buic, Happening, late 1960s,  
Pester plateau, photo by Marija Braut.

Öte yandan lif sanatı aynı yıllarda gelişen süreç ve çevre sanatının içinde yer alan kavramsal sanatçılar tarafından da yeni bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır.

Özellikle 1970 sonrası gelişen feminist sanat pratiklerinde, el sanatlarının kadın işi olarak görülmesine tepki şeklinde gelişen uygulamalar, tekstil sanatının feminist sanatın önemli bir temsil aracı olarak da kullanılmasına yol açmıştır. Judy Chicago, “The Dinner Party” enstalasyonunda geleneksel olarak kadını simgeleyen üçgen şeklinde düzenlenmiş devasa masaya yerleştirilen dantel örtüler örneğinde olduğu gibi tekstilin her türlü malzeme ve mekansal kullanımını geleneksel kadın imajına bir gönderme olarak araçsallaştırmıştır.

Miriam Schapiro, 70’li yılların sonlarında birçok kadın sanatçıyla birlikte, buluntu kumaş parçaları ve akrilik boya ile oluşturduğu kolaj-resimler ile dikkat çekmiştir. Dönemin feminist terminolojisi içinde, kadınların kendileri ile özdeşleştirilen malzeme ve teknikleri kullanarak yaptıkları kolajlar famaj olarak nitelendirilmiştir (Ersen, 2010:74). Bu çalışmalar, kadın ile özdeşleşen tekstil malzemeleri ve tekniklerini (kumaş, tül, örme, dokuma v.b) içermeleri açısından önem taşırlar (Görsel 2).



**Görsel 2.** Miriam Schapiro, Kimona, 1979, Ahşap Üzeri Serigrafi, 172.7x127 cm.

Bu çabalar, 60 sonrası tekstil sanatının, kendi sınırlarını aşmasına, teknik ve malzemenin kavramsal dönüşümüne zemin hazırlamıştır. Bir bakıma her malzeme ile sanat yapma olanağı, lifin, demirin, ahşabın ya da herhangi bir malzemenin ve tekniğin hiç kimsenin ve hiçbir sanat türünün tekelinde olmadığını göstermiştir.

Auther ve String (2010:7) lif sanatının; el sanatları, yerli üretim ve kadın işi ile ilişkisinin bir yan ürünü olan türler hiyerarşisinde uzun süre devam eden durumunun artık yeni bir perspektife sahip olduğunu belirtmektedir. Böylece, Auter (2008:13-14)'in de belirttiği gibi kendini marjinal olarak tanımlayan sanatçılar yolu ile, elyafın sıkışmış sınırlarına yeni ifadeler bulunmuştur. Tekstilde lif sanatı; farklı disiplinlerin buluşması sonucu ortaya çıkan yeni sanatın yeni aracı, karmaşık güç ilişkileri ağı içinde farklı konuma sahip olan, birden fazla alandan veya konumdan beslenerek yükselen, yeni sanat nesnesi olarak yeniden yorumlanmıştır.

Lif sanatı artık bilinçli olarak tasarlama eyleminin yapıldığı, endüstri ürünü dışında sanatsal yaratıların ifade bulduğu yeni bir döneme giriş yapmıştır. Böylelikle lif sanatında nesne, fiziksel işlevini yerine getirmesi zorunluluğu ile sıradan, tek düze boyutundan sıyrılmış kapsamı genişleyerek "estetik işlev" adı altında sanatçıya bireysel birikimlerini ortaya koyma olanağı sunmuştur (Önlü, 2004:90).

1960-70'li yıllar tekstil sanatının kendini yeniden farklı anlatım olanaklarıyla var etmeye çalıştığı zorlu yıllar olarak geçerken, devam eden yıllarda tekstil sanatı daha çok postmodern sanatın ilgi alanlarına yönelmiş, malzeme ve teknik güncel kavram ve temsillerin neredeyse bir aracı konumuna gelmiştir.

### **3. Güncel Sanatta Tekstil Heykellerin Temsil Niteliği**

Modern sonrası ve postmodern olarak anılan 1980'li yıllara gelindiğinde; yıkılan duvarlar, açılan sınırlar, göç, yenedünya savaşları, globalleşme, ekolojik dengelerin bozulması, çok merkezli ve çok kimlikli toplumsal hareketler, cinsiyet, etnisite, coğrafya, beden, internet, aids gibi güncel yaşamın sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel dinamikleri sanatın yeniden yapılanmasını gerekli kılmıştır (Alp, 2016:100-101). Sanatçılar bu toplumsal dinamiklerin getirdiği yeni sorunları siyasal bir eleştiri çerçevesinde ele almaya başlamışlardır. Tekstil malzemeler ile çalışan sanatçılar için de artık güncel sanattaki varoluş sınırı aşıldıktan sonra, malzeme tamamen bir aktarım aracına dönüşmüştür. Kuspit (2010:31) aktarımı, malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emek olarak



tanımlamaktadır. Malzemenin bir taraftan kendi kimliğini korurken diğer taraftan bu kimliği araçsallaştırması tekstilin heykele iyice yaklaşmasını sağlamıştır.

Elyafın sahip olduğu yapısal plastik özellikler bile farklılık arayışı içinde olan lif sanatçısına bilinen anlayışın değişmekte olduğunu, sürekli gelişen ve değişen bir eğilime yönelmesi gerektiğinin sinyallerini vermiştir. Böylelikle lif sanatçısı yapıtlarını, yüzeysel veya üç boyutlu yumuşak heykel formları, inter-aktif uygulamalar ve belirli mekânda yerleştirme (enstelasyon) veya giyilebilir giysi düzenlemeleri olarak çeşitlendirmiştir (Arslan, 2012:41).

Malzemeye göre çeşitlenen ve şekil alan bu güncel sanat eserleri, yapısal özelliklerine göre de ayrılmıştır. Tekstil heykeller, üç boyutlu formlarda yapılan ve farklı malzemelerin bir arada kullanılmasına olanak sağlayan ürünlerdir. Bükülebilir malzemelerin tekstil formlarında kullanılması sınırsız ifadeye izin veren dinamik ve etkileyici yapıtların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır (Udeani, 2014:81). Tekstil malzemesinin bu aktarım gücü, farklı tekniklerle bir araya getirildiğinde elde edilen çok boyutluluk, 70 ve sonrası tekstil malzemesi ile çalışan sanatçıları en çok heykel formlarına yönelmeleri açısından etkilemiştir.

Tekstil heykellerin oluşumuyla birlikte 70'li yılların ortalarında malzeme seçiminde kökten değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Bükülebilir malzeme olan elyaf genellikle iki boyutludur, ancak yaratıcı süreçte üç boyutlu dokuma heykellere dönüştürülerek kullanılmıştır. Tarih öncesi çağlarda kullanılan deri ve keçe yeniden tabaklanmış, lifli malzeme kullanımı çoğalmış, kenevir, sicim, jüt gibi malzemeler, sanatçı dokumacıların kullandığı malzemeler durumuna gelmiş ve iplik veya lif ile bir sanat ekolü oluşturmuştur. Keçe ve kağıt yapımında kullanılan bükülmüş lifler, halatlar, ince bükülmüş iplikler, yeni dokuma akımında "uç malzemeler" haline gelmiştir. Bu yeni tarz, sanat dünyası için özel bir ilgi alanı olmuş duygusal deneyim ve yorumlarla sanat yapıtları haline gelmiştir (Oyman, 2012:6). Özellikle 70 sonrası tekstil malzemeyle çalışan sanatçılar, genel bir belirlemeyle yukarıda söz edilen güncel sanatın belirli ilgi alanlarına yönelmişlerdir. Kadın üzerinden gelişen cinsiyet ve kimlikler, demokrasi-insan hakları ve birey, zaman ve mekan, ekolojik ve çevresel duyarlılık, coğrafya ve öteki gibi kavramlar tekstil malzemesi ile çalışan sanatçıların temel yönelimleri olmuştur. Temelde lif olmak üzere her türlü tekstil malzemesinin yanı sıra, teknolojik bir takım araçları da temsilin bir aracı olarak kullanmışlardır. Toplumsal

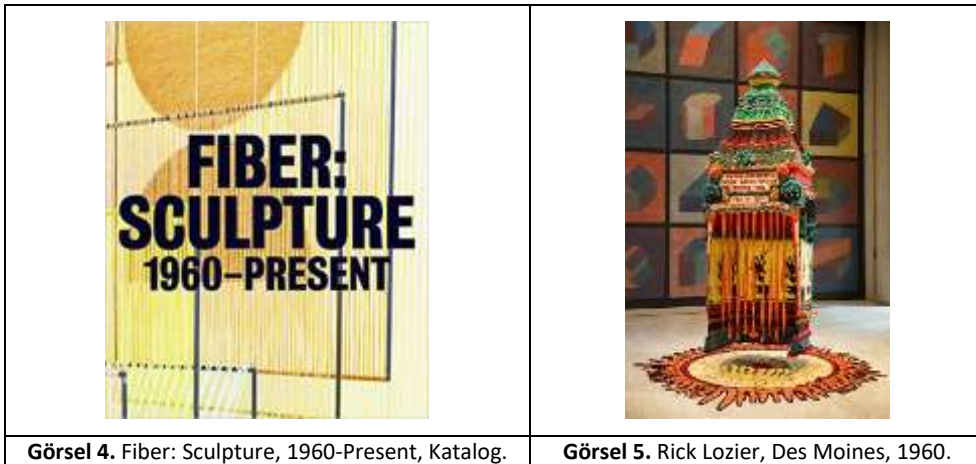
duyarlılık sanatçıları hem sosyal hem de bireysel anlamda güncel sorunların eleştirisine yönelmiştir.



**Görsel 3.** Sheila Hicks, The Evolving Tapestry, (1967-68), Keten ve ipek, değişken boyutlar, Museum of Modern Art, New York.

Lif sanatçısı Sheila Hicks'in sosyal çatışmalara dikkat çekmek istediği "Gelişen Goblen (1969)" adlı tekstil heykeli sadece tekstilin dokuma özelliğini değil aynı zamanda heykelsi etkilerinin önemini, yapısal rezonansını da dile getirir. Her toplanıp serildiğinde farklı formlar oluşturan eser, kitlesel yığınları ve kolektif hacimleri temsil etmektedir (Fowler, 2014:35), (Görsel 3).

Claire Duchen (1986:10); Hicks'in profesyonel sanatçı statüsünü ve geleneksel anne bakım beklentisini bir araya getirdiği Koruyucu Duvar olarak yinelenen Gelişen Gobleninin Fransa'da 1968'in sonrasında ortaya çıkan Fransız kadın hareketinin tarzını ve içeriğini derinden etkilediğini, 1960'ların radikalizmi ile kadın meseleleri arasındaki ilişkinin dikkate alınmasında öğretici rol üstlendiğini ifade etmiştir. Bir başka söyleyişle eser artık dönemin ideolojik bir duruşu ve toplumsal bir simgesi haline gelmiştir.



Küratör Jenelle Porter tarafından 2014 yılında organize edilen “Fiber: Sculpture 1960-Present” sergisi, kırk yılı aşkın bir geçmişiyile tekstil heykellerin farklı temsil biçimlerini, farklı teknik ve malzemelerle, zaman mekan etkileşimleri, yapıtın kendi varoluşsal duruşu gibi pek çok sorun ve çözümü yıllar içinde nasıl oluşturduklarını gözler önüne sermesi açısından büyük bir önem taşımaktadır (Görsel 4, Görsel 5).



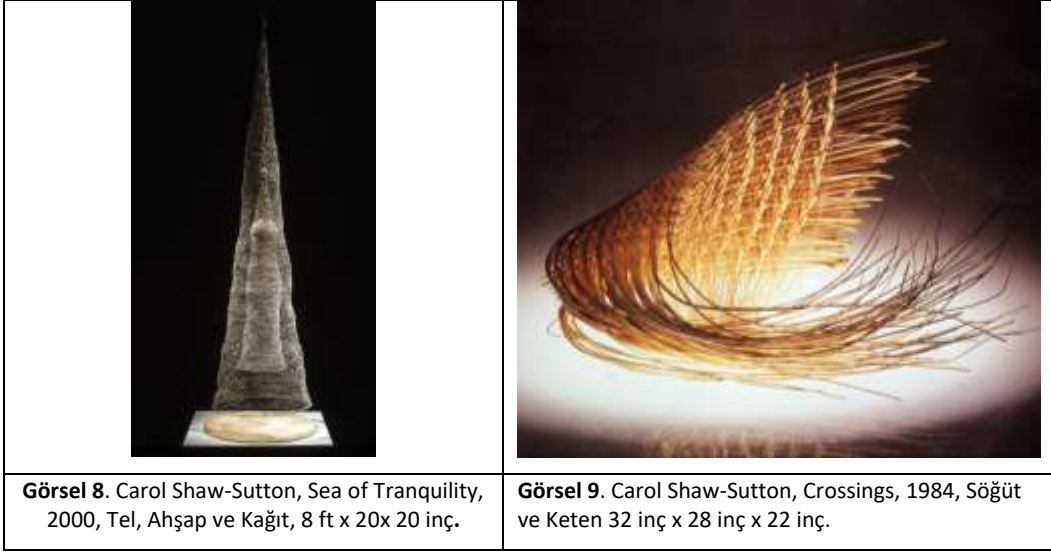
**Görsel 6.** Fiber: Sculpture 1960-Present.



**Görsel 7.** Fiber: Sculpture 1960-Present.

Jenelle Porter (2014:2), 33 sanatçının katıldığı ve tavan arasında kalan yün, pamuk gibi ipliklerden geleneksel yöntemlerle üretilen eserlerin tabandan duvara aktarılmasıyla hazırlanan “Fiber: Sculpture 1960-Present (Elyaf: Heykel)” isimli sergide, kırk yıldan uzun bir süredir elyaf sanatında soyutlama ve boyutluluğun yirminci yüzyılın ortasından günümüze kadarki gelişimini incelerken; asırlık teknikleri ve geleneksel malzemeleri uyarlayarak liflerle çalışan sanatçıların malzemenin sonsuz dönüşümlerini göstermek için yerçekimi, ışık, renk, kütle ve şeffaflığı manipüle ederek kullandıklarını göstermiştir. Bu geniş kapsamlı sergiden çıkarılacak sonuç ise, artık elyafın çağdaş sanat söylemine katkıda bulunup bulunamayacağı değil, bunu nasıl yaptığıdır (Porter, 2014:2), (Görsel 6, Görsel 7).

Güncel sanatın önemli bir ilgi alanı olan zaman ve mekan kavramları, tekstil malzemesi ile çalışan sanatçıların, geçmiş ve bugün arasındaki ilişkileri, sınır, geçişkenlik, varlık-yokluk gibi dualiteleri, zaman-mekan kavramları etrafında yeniden araştırmalarına dayanır.



California State Üniversitesi'nde elyaf ve tekstil işlemlerinde uzmanlaşmış bir heykeltıraş ve montaj sanatçısı olan sanat profesörü Carol Shaw-Sutton eserlerinde; geleneksel yöntemlerin biçim ve konsepti ile birlikte modern tekstil tekniklerini kullanarak özgün formlar oluşturmuş ve aynı anda zaman ve mekan kavramlarını aşmayı amaçlamıştır. İnsan kaygı ve duygularını aktarırken görsel ve şiirsel odak noktaları yakalayarak empati kurmuş, geçmiş, özlem, yolculuk, yara izi, tamir, bakım, geçiş gibi duyguları tekrarlayan tekstil heykeller yaratmıştır. Sanatçının üç boyutlu tekstil heykelleri doğal malzemelerin benzer birim ve parçalarının tekrar edilmesi ile elde edilmiş yapıtlardır (Özcan, 2017:126-127), (Görsel 8, Görsel 9).

Güncel sanatta beden çeşitli uygulamalara konu olan başlı başına bir alandır. 1960'lı yıllarla başlayan bedene ilişkin pratikler genellikle, uygarlaşmış ve doğal beden ile özel ve kamusal alana ait beden arasındaki güç çekişmelerine vurgu yapar (Alp, 2014:344-348). Beden aynı zamanda psikanalitik bir çözümlemenin de öznesi durumundadır. Özellikle çıplak beden kamusal alana açıldığında güç, iktidar, acı, şiddet, cinsellik, cinsiyet, kimlik gibi alanların sorgulandığı bir platforma dönüşür. Tekstil sanatçısı Lorenzi Nanni, beden ve bedeninin çeşitli parçaları ile entegre ettiği tekstil malzemelerini, insana ait farklı duygulanımları aktarmada kullanmıştır.



**Görsel 10.** Lorenzi Nanni, Haemorrhagia, 50x39 cm.



**Görsel 11.** Lorenzi Nanni, 75011, 2004, 50x39 cm.

Fransa'da sanat eğitimi alan Lorenzi Nanni, tekstil tasarımı ve nakış-işleme tekniklerini incelemek için Paris'e gelerek eğitimine Duperre Art School'da devam etmiştir. Canlı organizmaları araştıran sanatçı, organik objelerin karakteristik özelliklerini irdeleyerek ipeği ve keçeyi şekillendirmiş, boncuk işleme, nakış ve süsleme tekniklerinden yararlanarak tekstil heykellerine nefes aldirmiştir. Genellikle doğal başlangıç noktalarından yola çıkan sanatçı, hayvan eti, bağırsak, saç, kan, damar ve bitki dokusu formlarını kullanarak "uğursuz" olarak nitelendirdiği üç boyutlu heykelsi parçalar ve protez takılar yapmıştır (Görsel 10, Görsel 11).



**Görsel 12.** Claire Zeisler, Red Preview, 1969, a fiber construction.



**Görsel 13.** Claire Zeisler, Private Affair I, 1986.

Bir başka lif sanatçısı Zeisler, 60'lı yıllardan itibaren kadına vurgu yapan, cinsellik ve fallik olarak adlandırılan renk ve biçim simgeleriyle soyut heykeller tasarlamıştır.

Amerikalı lif sanatçısı Claire Zeisler; heykeltıraş ve ressam olarak eğitim almıştır. Feminist sanatçılar içerisinde gösterilen Zeisler kariyeri boyunca elyaf ile "büyük, güçlü, üç boyutlu tek görüntüler" yaratmaya çalışmış ve müstakil heykellerin ifade niteliklerinin genişletilmesine öncü olmuştur. Doğal maddelerle çalışmayı tercih eden Zeisler lif, jüt, rafya, yün, sisal, deri, kenevir gibi maddeleri doğal renkleriyle kullansa da renklendirmek isteği lifleri kadınlığı temsil eden "doğal kırmızı" renkle boyadıktan sonra eserlerini oluşturmuştur (Thurman, 1979:8-9), (Görsel 12, Görsel 13).

Dokumada öncü ve yenilikçi dört kadın sanatçı ile çalıştığı üç boyutlu örgü heykelleriyle avangart sanat akımları içerisinde karşılığını bulamayan Zeisler, koleksiyonunu "Woven Forms" olarak adlandırmış ve 1963'te New York'taki Çağdaş El Sanatları Müzesinde sergilemiştir. Çalışmalarını farklı formlara taşımak isteyen Zeisler, gemiciler tarafından kullanılan düğüm tekniğini iki boyutlu ve geometrik limitlerinden uzaklaştırarak üç boyutlu işlere dönüştürmüş ve böylelikle 96 inçlik sıkı düğümlü ve serbest düşüşlerle oluşturulmuş ayakta duran heykeller yaratmıştır (Constantine ve Jack, 1981:18). Sanatçı, fonksiyonları olmayan üç boyutlu heykelsi yapıtlarında, geleneksel dokuma tekniklerinden düğüm oluşturma, sarma ve dikiş oluşturma tekniklerini kullanarak avangart sanatçılara ilham kaynağı olmuştur (Özcan, 2017:113; Darrel, Barsky ve Leigh, 1991:26).



**Görsel 14.** Ferne Jacobs, Floating World, 2007.



**Görsel 15.** Ferne Jacobs, The Round, 2007.

Güncel sanatın biçimsel ya da kavramsal eklektik yapılara yaptığı gönderme, geleneksel bir form olan sepeti güncel soyut renk ve formlarla bir araya getiren Chicago doğumlu heykeltıraş ve lif sanatçısı olan Ferne Jacobs, California'da sanat ve zanaat eğitimi almıştır. Çağdaş renkleri ve geleneksel olmayan formları, eski sepet dokuma teknikleri olan

düğümleme ve bükme teknikleri ile birleştirerek çağdaş sepetler yapmıştır. Bu yapıtlar artık bir sepet olmaktan çıkıp soyut birer heykel olarak değerlendirilebilir hale gelmiştir.

Yapıtlarında mumlu keten halatlar kullanan sanatçı, “Sculpture in Fiber (Elyaf Heykel)” Denver Sanat Müzesi, Colorado (1972), “In Praise of Hands (Ellerin Övgüsü)” Çağdaş El Sanatları Müzesi, New York (1972) gibi eserleriyle galerilerde özel ve genel kalıcı koleksiyonlar sergilemiştir. Sepetlere yeni bakış açısı getiren sanatçı üç boyutlu formlarda heykel tekstiller üretmiştir (Heller and Heller, 2013:281), (Görsel 14, Görsel 15).

	
<b>Görsel 16.</b> Victoria Manganiello and Julian Goldman, Computer 1.0, 2018.	<b>Görsel 17.</b> Detay.

Teknoloji ve güncel sanatın birlikteliğiyle ortaya konulan “Computer 1.0”, kırık teknolojik çöp devrelerinin görünmez varlığının hayat bulduğu, canlı, çevre ile etkileşime giren bir yapıt olarak tekstil heykeller arasında yerini almıştır. Tekstil sanatçısı Victoria Manganiello ve bilgisayar mühendisi Julian Goldman’ın bu tasarımı ile; ipek dokuma ustası Joseph Maria Jacquard tarafından 1801 yılında Paris Sanayi Sergisinde sergilenen mekanik tezgahla dokunan esere atıf yapılarak, veri akış ve kodlarının, bilgi alış-verişinin ve iletişim ağlarının ilkel yapısı ortaya konulmuştur. Bu ağların temsili olan borular içerisinde belirli kod ve sıralamayla veri akışının yapıldığını simgeleyen ve madde hareketini sağlayan aktif heykel, tekstil nesnesi olmanın dışında farklı form ve amaçla sahnedeki yerini almıştır. Sanatçı Victoria Manganiello “jakarlı dokuma tezgahı bir kalıntı değil ilk bilgisayarımız olan Adem ve Havva’nın modern bilgisayarlarıdır” diyerek eserin dijital platformdaki yerine dikkat çekmiştir (Görsel 16, Görsel 17).



**Görsel 18.** Edith Meusnier,  
Sur Le Theme De L'eau Et Du Feu, 2010.



**Görsel 19.** Atefeh Khas, Freesler Dreams, 2010.

Tekstilin güçlü yapısal özelliklerinin farkında olan, değişim için savaşıyor ve çevre sorunlarına farkındalık yaratmak adına faaliyet gösteren çevre sanatçıları da güncel sanattan beslenerek tekstil nesnesini amacı dışında yorumlayan sanatçılar arasında yer almışlardır. Yarattıkları tekstil heykellerle sadece çevreye dikkat çekmemiş sürdürülebilirlik, geri dönüşüm, doğa-insan etkileşimi ve yaşayan doğa olaylarını tanımlayacak hareketlerde bulunmuşlardır. Genellikle atık malzeme veya geri dönüşümden elde edilen tekstil malzemelerle eserlerini oluşturan sanatçılar, tüketim kültürünü açığa vurmaya, hasarlı ortamları düzeltmek ve doğadakilere doğadakilere vermek amacı ile hareket etmiş, kamusal alanda oluşturdukları enstalasyonlarıyla dikkat çekmişlerdir (Resim 18, Resim 19).

#### **4. Sonuç**

1914'de Dadacıların ve Duchamp'ın, çağdaş avangartlardan önce, hazır yapım nesnelere sanat nesnesi olarak lanse etmeleri, sanat nesnesinin, sanatçının ve sergi mekanının statüsüne ilişkin ilk öncü uygulamaları gündeme getirmiştir. 1960'lı yıllar ise yeni toplumsal dinamiklerin etkisi ile sanat olgusunu oluşturan tüm dinamiklerin temelden dönüşümüne tanıklık eden yıllardır. En genel anlamıyla; sanatın yaşamdan koparak kurumsallaşması, temsil niteliğindeki biçimselliğin kavramsal olanı sınırlaması, bilim, teknik ve kuramsal çalışmaların yol açtığı yeni yaklaşımlar, sanatçıların yeni temsil olanaklarını araştırmalarına olanak sağlamıştır. Bu yeni temsil anlayışı, malzeme, teknik ve aktarım olanaklarının sınırlarını modernizmin katı biçimciliğinden ve en önemlisi sanat türlerinin disiplinler sınırlarından kurtarmıştır. Bu yeni yönelim, her sanat disiplininin ve modernitede zanaat olarak kabul edilen disiplinlerin de kendi alanlarını terk etmelerine ve disiplinlerarası yeni bir senteze gitmelerine yol açmıştır. 60'lı yılların bu atmosferi geleneksel sanatlar genel başlığı altında kategorize edilebilecek tekstil sanatının; yeni malzeme, teknik ve yeni anlatım (enstalasyon, heykel vb.) olanaklarını araştırmasına olanak sağlamıştır.



Avrupa'da sanayi toplumunun örgütlenmesine özgü; endüstrileşme, hızlı kentleşme, köyden kente göç, el sanatlarının yok olmaya başlaması gibi dinamikler yüzyılın başında sanatçıları, zanaat-sanat ve endüstri ortaklığındaki arayışlara itmiştir. Endüstrinin devasa gelişimi salt el sanatlarına değil, sanat disiplinlerinin de yok olmasına bir tehdit oluşturmuştur. Bu bakımdan tekstil teknik yönüyle endüstriye bağlanırken diğer taraftan zanaat olarak ve sanatın bir yan malzemesi olarak da işlevini sürdürmüştür. Tekstilin sanat ile entegre edilmesindeki ilk akademik çabaların Bauhaus Okulu ile olduğu söylenebilir. Bauhaus'un zanaat ve sanatı estetik bir bütünlük içinde ele alınması anlayışına dayanan bu bütüncül yaklaşımı, daha sonradan tekstilin sanat olarak kabul edilmesindeki rolü üstlenecek sanatçıları yetiştirmesi tekstil sanatının tarihi açısından önemli olmuştur. Ancak tekstilin, zanaat olarak yerleşmiş konumu 1960'lı yılların kavramsal çalışmaları ile birlikte dönüşmeye başlamıştır.

1960 ve 70'li yıllar tekstil sanatçılarının teknik ve malzemede yapısal çözümleri en yoğun şekilde araştırdıkları yıllar olmakla birlikte, tekstilin kavramsal ve felsefi boyutlarıyla da dönemin sanatına katıldığı yıllardır. Tekstil sanatı bu yıllarda genel olarak, tekstil disiplininden gelen sanatçıların yanı sıra, kavramsal ve minimalist sanatçıların da tekstil malzemelerini sanat pratiklerinde ve enstalasyonlarında kullanmaya başladıkları yıllardır. Özellikle lifin yapısal özellikleri, doğal ve insani boyutu, tekniğe göre değişen yumuşak ve sert dokusu, kolay şekil alabilen özelliği, diğer malzemelerle olan estetik ilişkisi önemli bir aktarım ve temsil aracı olarak kullanılmasının temel nedenleri olmuştur. Öte yandan 1970'lerde yükselen feminist sanat uygulamaları, tekstilin "kadın işi" olarak imlenen konumunu eleştirel ve kavramsal düzeyde ele almış ve bu çabalar tekstilin sanatta yeni bir temsil alanı olarak yer bulmasında etkili olmuştur. Aynı yıllarda açılan geniş kapsamlı ve çoğul söylemlere imkan veren sergiler, tekstil sanatçılarının yıllarca süren çaba ve araştırmalarının çarpıcı örneklerini açığa çıkarmıştır.

1980'lerde ise elyaf, sanat nesnesinin bir aktarım aracı olarak malzeme ve tekniği aşmış, mekanın yeni bir öznesi olarak ayağa kalkmıştır. Tekstil heykellerin temel unsuru olan elyaf, güncel sanat ekseninde iki boyutlu yapısından uzaklaşarak üçüncü boyutunun keşfi ile birlikte yer aldığı ortamda kendine bağımsız bir hareket alanı bulmuştur. Elyafın güncel sanatın içerisinde yer almasına olanak sunan bu üç boyutlu yapısı, form, biçim, doku, strüktür gibi heykel sanatının temel unsurlarıyla yeniden yorumlanarak zeminden

kopmasına ve ayakta durmasına olanak tanımıştır. 1980'lerin küreselleşen dünyasında ötekileştirmeyi sorunsallaştıran postmodern bir sanat anlayışının, bundan böyle hiçbir malzeme, teknik ve kurguyu ötelemeyeceği açıktır. Bu açılım ve sınırın yıkılması ile bu yıllarda öne çıkan kimlik, cinsiyet, etnisite, savaş, göç, ekolojik dengeler, demokrasi, birey, beden, mekan ve yeni teknolojiler gibi kavramlar ve temsil alanları tekstil heykellerin tam olarak varlık kazandığı yıllardır.

1970'li yıllardan itibaren kimi sanatçılar, tekstil heykelleri sosyo-politik, kültürel ve eleştirel bir zeminde kurgulamışlardır. Öte yandan, mekan ve heykel, boşluk-doluluk, ışık-kütle, geçişkenlik ve sınırlar, beden ve organizma, zaman, gelenek ve güncel, malzeme-işlev ve estetik, cinsiyet, ekoloji ve geri dönüşüm, teknolojik sınırlar gibi güncel kavramlar tekstil sanatçıların da heykellerinde en önemli temsil alanlarını oluşturmuştur.

#### **Kaynakça**

Acar, S. (2013). "Tapestry Geleneğinden Lif Sanatına Geçiş Sürecinde Jagoda Buic ve Sanatsal Çalışmaları", *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 9, s.51-59.

Akay, A. (2010). *Birleşmeyen Sentez*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Alp, K. Ö., (2014). "Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi ART-E*, Sayı 14, s.338-365.

Alp, K.Ö. (2016). "İlişkisel Estetik ve Kamusal Alan Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar", *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 16, s.99-109.

Alpan, D. (1986). "Tekstilde Sanat Objeleri", *3. Ulusal Tekstil Sempozyumu*, 4-7 Kasım, Bursa.

Arabalı, K. S. T. (2017). "Çağdaş Sanat Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(35), s.2035-2059.

Arslan, C. (2012). "Kamusal Alanda Lif Sanatları", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(7), s.40-43.

Author, E. (2008). Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960–80, *The Journal of Modern Craft*, 1:1, p.13-33, DOI: 10.2752/174967708783389896.

Author, E. and String, F. (2010). *Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*, Minneapolis: University of Minnesota Publishing.

Bakare, O. O., and Bako, W. G. (2016). "Woven Sculptural Piece as Added Dimension to Textile Design", *Journal of African Studies*, 5(2), p.123-138.

- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, (çev.) Güliz Korkmaz, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Best, S., Douglas, K. (2011). *Postmodern Teori*, 2. Basım, (çev.) Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Braddock, S. E. and O'Mahony, M. (1997). *Techno Textiles*, 1. Edition, New York: Thames and Hudson.
- Bürger, P. (2014). *Avangard Kuramı*, Sunuş: Ali Artun, (çev.) Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Constantine, M. and Jack, L., (1981). *The Art Fabric: Mainstream*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Darrel, S. Ivy, B. and Leigh, M. K. (1991). "Contemporary American Crafts", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 87(372).
- Duchen, C. (1986). *Feminism in France: From May'68 to Mitterand*, Capter 6, London: Routledge.
- Eager, E. B. (2015). "Fiber: Sculpture 1960–Present", *The Journal of Modern Craft*, 8(2), p.251-258, DOI: 10.1080/17496772.2015.1057409.
- Ersen, N. L. (2010). "Feminist Sanatın Kadın Sanatçılara Etkisi: Miriam Schapiro, Tracey Emin ve Andrea Dezsö Örnekleri Üzerinden Kadın Zanaatı/Sanatı", *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 4, s.73-78.
- Farago, F. (2006). *Sanat*, (çev.) Özcan Doğan, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, (çev.) Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fowler, C. (2014). "A Sign of the Times: Sheila Hicks, the Fiber Arts Movement, and the Language of Liberation", *The Journal of Modern Craft*, 7(1), p.33-51.
- Gürcüm, B. H. ve Kartal, S. (2017). "Bauhaus ile Tasarıma Dönüşen Zanaat", *İdil Dergisi*, 6(34), s.1767-1798.
- Heller, J. and Heller, N. G. (2013). *North American Women Artists of The Twentieth Century. A Biographical Dictionary*, New York London: Routledge Taylor and Francis Group, ISBN 9781315051680.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Pülümer ve Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi Kitap.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Liotard, J. F. (1994). *Postmodern Durum*, (çev.) Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları.

Oyman, R. (2013). "Lif Sanatında Doğal Malzeme Kullanımı ve Çevresel Sanat Ürünleri", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4(8), s.4-8.

Önlü, N. (2004). "Tasarımda Yaratıcılık ve İşlevsellik Tekstil Tasarımındaki Konumu", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 4, 3(1), s.85-95.

Özcan, N. (2017). "Fütürizm ve Çit Örucülüğünün Tekstil Tasarımında Tekstür, Strüktür ve Form Oluşumuna Etkileri", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Porter, J. (2014). *Fiber: Sculpture 1960–Present*, Boston: Institute for Contemporary Art Publishing.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*, 4. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi.

Tapies, A. (2014). *Sanat Pratiği*, (çev.) İsmet Birkan, Ankara: Dost Yayınları.

Thurman, C. M. (1979). *Claire Zeisler: A Retrospective*, Chicago: The Art Institute of Chicago Publishing.

Udeani, N. A. (2014). "Synergy of Uli symbols and textiles: An exploration in textile sculptural forms", *Mgbakoigba: Journal of African Studies*, 3(1).

Ullrich, P. (2007). *Material Difference: Soft Sculpture and Wall Works*. Western Springs: Friends of Fiber Art International.

Whitham, G. Ve Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*, (çev.) Tufan Göbekçin, İstanbul: Optimist Kitap.

Yaşar, N. (2019). "Bauhaus'dan Black Mountain Koleji'ne Anni Albers Dokumaları", *The Journal of Social Sciences Institute*, Sayı 44, s.131-152.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Jagoda Buic, Happening, late 1960s, Pester plateau. Photo by Marija Braut. <https://www.richardsaltoun.com/artists/279-jagoda-buic/biography/>, Erişim tarihi: 02.02.2020.

Görsel 2. Miriam Schapiro, Kimona, 1979, Silkscreen mounted on wooden dowels. 172.7x127 cm. <https://www.slideshare.net/mjarry/miriamschapiro>, Erişim tarihi: 02.02.2020.

Görsel 3. Sheila Hicks, The Evolving Tapestry, (1967-68), Keten ve ipek, değişken boyutlar. Museum of Modern Art, New York. (Fowler, 2014:35). <https://www.moma.org/collection/works/3819>, Erişim tarihi: 04.01.2020.

Görsel 4. Fiber: Sculpture, 1960-Present, Katalog. <https://www.amazon.com/Fiber-Sculpture-1960-Present-Jenelle-Porter/dp/3791353829>, Erişim tarihi: 12.12.2019.

Görsel 5. Rick Lozier, Des Moines, 1960. <https://www.desmoinesartcenter.org/exhibitions/fiber>, Erişim tarihi:12.12.2019.

Görsel 6. Fiber: Sculpture 1960-Present. <https://www.icaboston.org/exhibitions/fiber-sculpture-1960%E2%80%93present>, Erişim tarihi: 02.02.2020.

Görsel 7. Fiber: Sculpture 1960-Present. <https://www.newartexaminer.net/fiber-sculpture-1960-present/>, Erişim tarihi: 02.02.2020.

Görsel 8. Carol Shaw-Sutton, Sea of Tranquility, 2000, Wire, wood, paper 8 ft x 20 in x 20 in. <http://www.carolshawsutton.com/work/index.htm>, Erişim tarihi: 12.12.2019.

Görsel 9. Carol Shaw-Sutton, Crossings, 1984, Willow, linen 32 in x 28 in x 22 in. <http://www.carolshawsutton.com/work/index.htm>, Erişim tarihi: 12.12.2019.

Görsel 10. Lorenzi Nanni, Haemorrhagia, 2005, 50x39 cm. <http://www.lorenzonanni.com/>, Erişim tarihi: 04.01.2020.

Görsel 11. Lorenzi Nanni, 75011, 2004. <http://www.lorenzonanni.com/>, Erişim tarihi: 04.01.2020.

Görsel 12. Claire Zeisler, Red Preview,1969, a fiber construction, <https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQ2xhaXJlX1plaXNsZXI>, Erişim tarihi: 10.01.2020.

Görsel 13. Claire Zeisler, Private Affair I, 1986.<https://www.artic.edu/artworks/65209/private-affair-i>, Erişim tarihi: 10.01.2020.

Görsel 14. Ferne Jacobs, Floating World, 2007. <https://www.nancymargolisgallery.com/ferne-jacobs>, Erişim tarihi: 10.01.2020.

Görsel 15. Ferne Jacobs, The Round, 2007. <https://www.nancymargolisgallery.com/ferne-jacobs>, Erişim tarihi: 10.01.2020.

Görsel 16. Victoria Manganiello and Julian Goldman, Computer 1.0, 2018, <https://www.victoriangamaniello.com/computer1>, Erişim tarihi: 02.02.2020.

Görsel 17. Victoria Manganiello and Julian Goldman, Computer 1.0, 2018. Detay. <https://www.afanyc.com/the-art-of-tech>, Erişim tarihi: 02.02.2020.

Görsel 18. Edith Meusnier, Sur Le Theme De L'eau Et Du Feu, 2010. <https://www.edithmeusnier.fr/installations-in-situ/>, Erişim tarihi: 02.02.2020.

Görsel 19. Atefeh Khas, Freesler Dreams, 2010. <http://atefeh Tara.blogfa.com/1389/09>, Erişim tarihi: 02.02.2020.

## GELENEKSEL KUŞEVLERİ VE YENİ UYGULAMALAR İÇİN BİR ÖNERİ

### TRADITIONAL BIRDHOUSES AND A SUGGESTION FOR NEW APPLICATIONS

**Meltem Özçakı\***

#### **Öz**

Kuşlar, gerek beslenme amacı ile kullanılmaları gerekse kutsal sayılıp saygı duyulmaları ile tarihi zaman dilimi içinde önem verilen canlılar olmuşlardır. Geleneksel toplumlarda, barınmaları ve onlardan en etkili şekilde fayda sağlanabilmesi için yapılar yapılmıştır. Kuşevleri, onlardan fayda beklenmeden, kuşların barınması için yapılmaları ile diğer yapılardan ayrılırlar. Osmanlı coğrafyasında yaygın olarak uygulanmıştır. İnsanlara ait yapıların cephelerinde yer almaları diğer önemli özelliklerindedir. Günümüzde toplum yapısı, inşaat teknikleri, yapım malzemelerinin değişimi gibi nedenlerle yapılmamaktadırlar.

Makale kapsamında kuşevlerinin günümüzde uygulanmalarını sağlamak için fikir geliştirilmesi amaçlanmıştır. Makalede öncelikle kuşlara ait yapıların tarihçesinden bahsedilmiştir. Ardından kuşevlerinin insanların kullandıkları yapılarla ilişkileri, yapım malzemeleri ve çeşitleri hakkında bilgi verilmiştir. Sonra kuşevlerinin Osmanlı Mimarisi ve Sanatı açısından önemi üzerinde durulmuştur. Kuşevleri ile ilgili bilgi verilmesinin ardından geleneksel bir objenin, yapı elemanının günümüz şartları içinde tekrar değerlendirilmesi için bir öneri sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kuşevi, Mimari Tasarım, Yarışma.

#### **Abstract**

Birds have been important creatures throughout the history as they were kept for feeding purposes and also were respected as they were thought sacred. In traditional societies, structures have been constructed to provide shelter and benefit from them in the most effective way. Birdhouses are different from other structures because they are designed to accommodate birds without the idea of getting benefit from them. They have been widely applied in the Ottoman settlements. The other important feature of these constructions was that they were located on the façades of structures which belonged to humans. They are not made nowadays because of various reasons such as changes in society, construction techniques, and construction materials.

It is aimed in the article to develop ideas to ensure the implementation of bird houses. In the article, firstly the history of the structures which belong to birds is mentioned. Afterwards, information was given about the relationship of bird houses with the buildings used by humans, construction materials and types. Then, the importance of bird houses in terms of Ottoman Architecture and Art was emphasized. After giving information about bird houses, a proposal was made for the re-evaluation of a traditional object under the current conditions.

**Keywords:** Bird House, Architectural Design, Competition.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 17.01.2020 - Kabul tarihi: 14.06.2020.*

\* Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, m.ozcaki@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1291-3184>.

## 1. Giriş

Kuşlar tarihsel zaman dilimi içinde insanlar tarafından değer verilen canlılar olmuşlardır. Uçabildikleri için hayran olunmuş aynı zamanda tanrıya yaklaşabildiklerinin düşünülmesi nedeni ile ilahi bir varlık olarak görülmüşlerdir (Bektaş, 2003:28-29). Sanat eserlerinde kuşlara da yer verilmiştir. İnsanlık tarihinde milattan önceki dönemlerden başlanarak kuşlar içinde yapılar yapılmıştır. Bu yapılar farklı medeniyetler tarafından gerçekleştirilmiştir. Mezopotamya'da, Mısır'da, Avrupa'da kuşlar için yapılar yapılmıştır (Bektaş, 2003:51). Yapımlarındaki amaç, ağırlıklı olarak kuşların yenmek için yakalanmasını kolaylaştırmaktır. Bunun yanı sıra gübresi tarımsal açıdan önemli görülmüştür. Yumurtasının yenilmesi ve tüylerinden de yararlanılması söz konusudur (Serim, 2016:7).

Türklerde İslamiyet öncesi dönemlerden başlayarak kuşlara değer verilmiştir. Örneğin Şamanizm'e ait ritüellerde kuş temasına da yer verilmiştir (Ülgen, 1994:55). İslamiyet'in kabulünün ardından da kuşlara verilen değer devam etmiştir. Selçuklu Dönemi'nde kullanılan çift başlı kartal motifi bunun göstergelerindedir. Kuşlar saygı duyulan, çekinilen, dini açıdan önem verilen, bazı türlerinin göç ederek Mekke Medine gibi kutsal yerlere gittiği düşünüldüğünden kutsal görülen hayvanlar olmuşlardır. Beslenmeleri için kurulan vakıflarda kişiler görevlendirilmiş ve hasta olanlarının tedavisi için hastaneler yapılmıştır (Barışta, 2011:131; Çolak, 2019; Ürgüplü, 2013:60-62).

Osmanlı Dönemi'nde Kayseri'nin Gesi Beldesi'nde; Nevşehir, Kayseri ve Niğde'yi içine alan Kapadokya Bölgesi'nde ve Diyarbakır'da kuşlardan yararlanmak için çeşitli yapılar gözlemlenir. Bunlar bulunduğu yöreye, mimari şekillerine göre burç, güvercinlik, boranhane gibi isimlerle adlandırılmışlardır. Birbirlerinden farklı şekillere, özelliklere sahiptirler (Serim, 2016:8). Osmanlı Devleti'nde güvercinler kutsal kabul edildiği için etinin yenmesi yaygın değildi. Bununla birlikte Osmanlı döneminde güvercin gübresi değerli olduğu için önemli bir ihraç ürünü şeklinde değerlendirilmiştir (İşçen, 2007; İşçen, 2009).

Osmanlı coğrafyasında kuşlar için yaygın olarak gerçekleştirilen yapı türlerinden biri de kuşevleridir. Tekil yapılar olmayıp insanlara ait yapıların cephesinde yer almaları ile Osmanlı Dönemi'nde gerçekleştirilen burç, güvercinlik ve boranhanelerden farklılaşırlar. Kuşlardan

yararlanma amacı güdülmeyen, onlara barınacak yer sağlama isteğiyle yapılmış olmaları ile de Osmanlı ve Mezopotamya, Mısır, Avrupa'daki kuşlar için yapılmış yapılardan ayırırlar. Oruç (2009) kuşevlerini "almadan verebilmenin sembolü" şeklinde tanımlar. Bir deliği anımsatacak şekilde uygulanan kuşevlerinin yanı sıra köşk, saray, camiye andıran, gösterişli ve insanların yaşadıkları binalara benzeyenleri de uygulanmıştır. İnsanlara ait yapıların cephelerinde bir cephe elemanı, estetik bir unsur olarak ele alınmışlardır.

Günümüzde burçlar, güvercinlikler, boranhaneler gibi kuşevleri de yapılmamaktadır. Daha düşündürücü olanı Türk kültüründe mimarinin bir unsuru olan söz konusu yapıların, günümüzde insanlar tarafından yeterince bilinmemesidir. Kuşlar için yapılmış yapılara ait envanter çalışması yapılmakla birlikte; söz konusu yapıların korunması, bakımlarının yapılması, restore edilmesi ve uygulamaların üzerinde yer aldıkları yapıları kapsayacak şekilde gerçekleşmesi uygundur. Ayrıca günümüz şartları içinde ele alınmaları ve yeni tasarımlar bağlamında uygulanmaları kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması açısından önem taşır.

Makale kapsamında öncelikle kuşevlerinin tarihsel zaman dilimi içinde uygulanmalarından; yapım tekniklerinden, yapılarında kullanılan malzemelerden, insanlara ait yapılarla ilişkilerinden, çeşitlerinden; Türk kültürü ve mimarisi açısından öneminden bahsedilecektir. Kuşevlerinin tarihsel ve yapısal özelliklerinin aktarılmasının ardından günümüzde uygulanabilecek bir öneri üzerinde durulacaktır. Sonuç bölümünde kuşevleri hakkında farkındalığı arttırmak ve günümüzde yapım ve kullanımlarını sağlamak için önerilere yer verilecektir.

## **2. Kuşevlerinin Tarihi**

Kuşevleri serçe, kumru, güvercin vb. gibi kuşların barınması için yapıların cephelerinde yer alan yapılardır (Barışta, t.y.; Hasol, 1998:284). Kuşevleri, Kuş Köşkleri, Serçe Saraylar vb. isimlerle de bilinirler (Barışta, 1994:133; Müderrisoğlu, 2009:149; Barışta, t.y.). Kuşevleri mimari ile bağlantılı olarak yapıların cephesindeki bir öge şeklinedirler (Müderrisoğlu, 2009:149). Kuşevlerini diğer yapılardan ayıran özelliklerden bir diğeri de hayvan sevgisinden kaynaklanan bir anlayışla yapılmış olmalarıdır (Barışta, 2011:131). Yapıldıkları dönem, yer, yapım şekilleri değerlendirildiğinde, tasarımlarındaki bakış açısına göre kuşevleri hayvan merkezli,



güvercinlikler insan merkezli şekilde ifade edilebilir (Özen, 2012:1079). Bektaş (2003:51), kuşevlerini “insanın almayı düşünmeden vermeyi amaçlayarak yaptıkları” yapılar şeklinde tanımlar.

Osmanlı döneminde yapılan kuşevlerinin, Türk toplumunun Orta Asya’dan getirdiği kültür ve İslamiyet’in senteziyle oluştuğu düşünülür (Atak, 2017:325). Müderrisoğlu (2009:153), ilk kuşevlerinin Anadolu Selçukluları Dönemi’nde 11. yüzyıl itibarıyla yapıldığını ifade eder. Aver (akt. Ürgüplü, 2013:76), ilk kuşevlerinin Sivas’ta yer alan İzzettin Keykavus Şifahanesi’nde görüldüğünü, bunların 13. yüzyıla ait örnekler olduğunu belirtir. Osmanlı Dönemi’nde ilk kuşevleri dönemin başkenti Bursa ile ikmal merkezi Edirne’de yapılmış olmalıdır (Müderrisoğlu, 2009:153). Çolak (2019), ilk örneklerin Bursa’da yer aldığını ifade eder.

Yapı ile aynı tarihli kuşevlerinin yanı sıra sonradan yapıya eklenenler de vardır (Bektaş, 2003:87). Yapıya sonradan eklenenlerin yapım tarihlerinin bina ile aynı olduğu kabul edilir (Bektaş, 2003:67). Çünkü kuşevlerini yapanların isimlerinin ön plana çıkması istenmediği için eserin yanında isim yer almadığı gibi (Müderrisoğlu, 2009:157), yapım tarihleri de yer almaz. Osmanlı Devleti’nin Kuruluş Dönemi (1299 – 1451) ve Klasik Dönemi’ne (1451 – 1703) ait yapılarda yer alan kuşevlerinin bir bölümü orijinal olmakla birlikte, diğerlerinin yapılar sonradan eklendikleri düşünülür. Erken tarihli olanlar doğal afetler, binaların yıkılması gibi nedenlerden yok olmuş olabilir. Ahşap kuşevlerinin de yangınlar nedeniyle yok olmaları muhtemeldir (Müderrisoğlu, 2009:151).

Klasik Osmanlı (1451 – 1699) Dönemi’nde yapılan kuşevleri sadedir, yapının cephesinde delikler şeklindedir ve mütevazi boyutlardadır (Müderrisoğlu, 2009:153). 15. yüzyılda Osmanlı mimarisinin gelişimine paralel olarak sayıca artmışlardır (Çolak, 2019). İstanbul’da bulunanların en eski olanları 16. yüzyıldan kalmadır ve Mimar Sinan’ın yapılarında yer almaktadır (Bektaş, 2003:67). İstanbul 16. yüzyıldan itibaren kuşevi çeşitliliği açısından önem kazanmıştır (Barışta, 1994:133). Osmanlı döneminin 17.-19. yüzyıllar arasındaki zaman diliminde kuşevleri ile ilgili önemli eserler verilmiştir (Barışta, 2011:131). Özellikle 18. yüzyılın başlarından itibaren yaygınlık kazanmışlardır (Atak, 2017:326). Kuşevleri, yapılarının tarihsel süreçteki dağılımları açısından Lâle Devri’nde (1718 – 1730) ve sonraki dönemlerde yoğunluk kazanmıştır. Kuşevlerinde uygulanan yuvarlak hatların ve kıvrımların Barok sanatının etkisi ile oluştuğu kabul edilir

(Müderrişoğlu, 2009:151, 153-154). Kuşevleri 16. ve 17. yüzyılda daha sade ve basit iken, 18. yüzyılda daha zarif ve estetik kaygılarla daha dikkat çekici hale gelmiştir (Müderrişoğlu, 2009:165, 167). Günümüze ulaşan kuşevlerinin çoğu 18. ve 19. yüzyıllardandır (Bektaş, 2003:67). Yapımları 19. yüzyıl sonlarına kadar devam etmiştir (Aver'den akt. Ürgüplü, 2013:76).

Kuşevlerinin en parlak devri olarak, 18. yüzyıl İstanbul'u gösterilir (Çolak, 2019). Çolak (2019)'ın ifadesiyle en büyüleyicileri; Akalın (2002)'ın ifadesiyle en güzelleri İstanbul'da yapılmıştır. Kuşevleri daha çok bir İstanbul kültürü şeklinde değerlendirilir (Müderrişoğlu, 2009:163). Başkent olduğu ve en çok yapı kentte gerçekleştirildiği için bu olağandır (Bektaş, 2003:51). Üsküdar, kuşevlerinin İstanbul'da en fazla bulunduğu ilçedir (Çolak, 2019). Kuşevleri ile ilgili yapılmış çalışmalarda İstanbul'da yer alanlarla ilgili, Anadolu ve Balkanlar'dakilere oranla daha fazla araştırma yapılmış ve yayınlanarak tanıtılmışlardır (Atak, 2017:330). Anadolu ve Rumeli'de birçok yerde yapılmışlardır (Atak, 2017:328; Akalın, 2002). Günümüze ulaşan örneklere göre kuşevi yapma geleneği Osmanlı coğrafyasında yaygındır. Türklere ait diğer medeniyetlerde de sınırlı sayıda olmakla birlikte yapılmışlardır. Kuşevlerine ait örnekler Türkistan'da Arslan Baba Türbesi, Babürlüler döneminden kalan Lahor Kalesi, Agra Kalesi, Delhi Kırmızı Kale ve Taj Mahal'de yer almaktadır (Barışta'dan akt. Atak, 2017:325).

Kuşevlerinin yapılmasında Türklerin doğa ve hayvan sevgisi önemli bir faktör olmuştur (Barışta, ty.). Türklere kuşa bakmanın "sevap", kuş yuvası dağıtmanın "günah" olduğu inaniş, kuşevlerinin yapılmasında etkili olmuş olmalıdır (Barışta, 2011:131; Thema Larousse, 1993:292). Kuşevleri Türk kültüründe güçsüzü koruma güdüsüyle yapılmıştır (Şölenay, Çelikoğlu, 2012:50). Osmanlı Toplumunun kuşlara sevgi ve ilgisi mimariye de yansımıştır (Neftçi, 2010:11). Kuşevleri gibi kuş sulukları ve kuş hastaneleri gibi yapılar hayvan severliğin göstergeleridir. Barışta (2011:131) söz konusu yapıları üst düzey bir uygarlığın göstergeleri şeklinde ifade eder.

### **3. Kuşevlerinin Yapım Teknikleri**

Kuşevleri insanların yaşamlarını sürdürdükleri, kullandıkları her tür yapıda uygulanmıştır (Bektaş, 2003:80). Kuşevleri camiler, mescitler, kiliseler, sinagoglar, çarşılar, hanlar, hamamlar, darphaneler, dükkanlar, evler, köşkler, hazireler, imarethaneler, köprüler, kütüphaneler, medreseler, sıbyan mektepleri, şifahaneler, saraylar, bedestenler, maksemeler, kahvehaneler,

mumhaneler, çeşmeler, sebiller, türbeler, gasilhaneler, su kemerleri gibi yapılarda yapılmıştır (Neftçi, 2010:11; AnaBritannica, 1989:100; Kurtuluş, 2012:108; Çolak, 2019; Thema Larousse, 1993:292; Barışta, 2011:131; Barışta, 1994:133; Bektaş, 2003:80). Kuşevleri daha fazla cami, türbe, mezarlarda; eğitim, ticaret, su, sosyal yardım yapıları ile konutlarda yapılmıştır (Müderrişoğlu, 2009:155). Kuşevleri, kuşların ve insanların gündelik yaşamdaki birlikteliğini yansıttıkları için önem taşır (Kurtuluş, 2012:108).

Kuşlar için güvenli bir barınma ortamı yaratma amacıyla yapıldıkları için yapım aşamasında birtakım kriterlere dikkat edilmiştir (Atak, 2017:325). Genel olarak yapıların en çok güneş alan, rüzgârdan korunan bu açıdan daha ziyade güney cephelerinde yer almışlardır. İnsan, kedi, köpek gibi canlıların tehlike yaratmaması için yerden yüksekte konumlandırılmışlardır (AnaBritannica, 1989:100; Atak, 2017:325; Çolak, 2019; Müderrişoğlu, 2009:156). Pencerelerin kemer altları; saçak altları gibi yağmur, kar ve esintiden korunmuş yerleri tercih edilmiştir (Bektaş, 2003:80, 87; Atak, 2017:325). Pencere ve kapı kemerlerinde, minarelerde, ağırlık kulelerinde; çıkmalarda, cumbalarda, bacalarda yapılmışlardır (Bektaş, 2003:80).

Kuşevleri üzerinde yer aldıkları yapının malzemesi olan taş, tuğla veya ahşaptan yapılmıştır (Neftçi, 2010:11). Küçük ölçekli ev veya köşk benzeri mimari yapı gibi tasarlanmış olanları tuğla, küfeki taşı, mermer, sıva veya karışık malzemeyle inşa edilmiştir (Thema Larousse, 1993:292). Seçilen malzemeye bağlı olarak oyma, çatma, delik işi, kaplama, sıvama vb. gibi teknikler uygulanmıştır (Barışta, 2011:131). Taş kemer biçiminde oyularak veya tuğlayla yapılmış olanlarla birlikte yapımlarında bazen pahlı köşeler ya da mukarnas dilimleri kullanılmıştır (Thema Larousse, 1993:292; Müderrişoğlu, 2009:156).

Bektaş (2003:86)'a göre yapımlarında "tutumluluk" isteği önemli bir faktördür. Taş ustası duvar örerken bir taşın köşesi kırıldığında bunu atmayıp değerlendirmektedir. Taşı ufalayıp kullanabildiği ya da kırılan köşeyi yontup bilinçli olarak bu hale getirilmiş izlenimi verebildiği gibi duvarda çevresindeki taşlarla birlikte bir oyuk oluşturarak, kuş yuvası da meydana getirebiliyordu (Bektaş, 2003:86). En çok kuşevi ahşaptan yapılmıştır (Bektaş, 2003:76). Sağlam durumda olanlar olmakla birlikte, çoğunun çürüdüğü (Bektaş, 2003:76) ya da

üzerinde yer aldıkları yapılarla birlikte yandıkları kabul edilir (AnaBritannica, 1989:100; Müderrisoğlu, 2009:156-157; Akalın, 2002).

Kuşevleri üzerinde yer aldıkları yapı cephesinden, çıkıntı yapmayan ya da az çıkıntı yapanlar ve cepheden çıkıntı yaparak daha fark edilebilir olanlar şekilde iki ana şema şeklinde gerçekleştirilmiştir (Müderrisoğlu, 2009:156; AnaBritannica, 1989:100). Birinci gruptakiler üzerinde yer aldıkları kâgir yapının cephesinde bilinçli olarak bırakılmış bir tane ya da bir arada yer alan küçük delikler şeklindedir. Genellikle yapı cephesinin yüzeyinden dışarı taşmazlar ya da çok az çıkıntı yaparlar (AnaBritannica, 1989:100). Dikdörtgen, üçgen, daire ve kemerli niş şeklinde olan kuşevlerinde, kuşların yuvaya girdikleri deliklerin çevresinde oyma ya da kabartma şeklinde motifler yer alabilmektedir. Zaman içinde deliklerin görünüşünü zenginleştirmek ve kuşların konması, yuvaya daha rahat girip çıkmaları için önlerine konsol şeklinde çıkıntılar yapılmıştır (Akalın, 2002), (Görsel 1-2).

İkinci grup kuşevleri buldukları yüzeyden çıkıntı yaparak, daha fark edilir, gösterişli ve görkemlidir (Müderrisoğlu, 2009:157; AnaBritannica, 1989:100). Konsollar üstünde cumba gibi yapının cephesinden çıkan, cepheleri kemerli, pencereleri kafesli, üzerlerinde çatı ya da kubbe yer alan köşkler gibidirler. Bazıları önlerinde yer alan revakları, balkonları ile sarayı andırır (AnaBritannica, 1989:100). Bir evi ya da köşk maketini çağrıştıran mimari yapılar şeklindedirler (Müderrisoğlu, 2009:156-157). Yapılar bir ya da daha fazla oda şeklinde biçimlenebilir; düz, kırma, tonoz, kubbe gibi farklı çatı sistemleri uygulanabilir. Önlerinde kuşların konabileceği düz bir alan yer alır (Müderrisoğlu, 2009:157). Bazılarında saka, serçe gibi kuşların beslenebilmeleri için yemlikler ve suluklar; inip çıkabilecekleri yollar, başlarını çıkartarak çevreyi denetleyebilecekleri balkonlar bulunur (Akay, 2004:112-113), (Görsel 3-6).

Kuşevleri kuşların yapının içine girmelerini engelleyerek, yapıların korunmasına yardımcı olmuştur. Kuşlar korunacak yer ararken yapıların içine girebilmektedir. Örneğin güvercinler ölmeyi bile göze alarak binaların içine girerek yuva yapmaya çalışmaktadır. Kuşevleri sayesinde kuşlar yapının içine girmek yerine söz konusu alternatifi değerlendirir. Kuşevleri kuşların dışkılarının yapıyı kirletmesini de engeller. Kuşevi duvar yüzeyinde bir oyuk olmanın ötesinde, altında bir çıkıntı yer aldığına dışkılar cepheye değmemektedir (Bektaş, 2003:86-87).

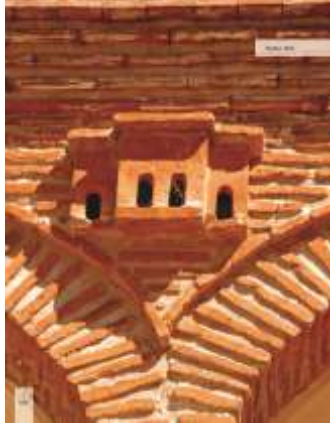
1.GRUP: CEPHEDEN ÇIKINTI YAPMAYAN  
YA DA AZ ÇIKINTI YAPAN KUŞEVLERİ



**Görsel 1.** Kuşevi, Yapının adı: Kervansaray, Yeri: Edirne (Aycı, 2009:57).



**Görsel 2.** Kuşevi, Yapının adı: Yeni Valide Camii, Yeri: İstanbul (Aycı, 2009:171).



**Görsel 3.** Kuşevi, Yapının adı: Taşhan, Yeri: Bolu (Aycı, 2009:164.)



**Görsel 4.** Kuşevi, Yapının adı: Ayazma Camii, Binanın yapım tarihi: 18. yüzyıl (1760-61), Yeri: Üsküdar, İstanbul (Aycı, 2009:241).

2.GRUP: CEPHEDEN ÇIKINTI YAPAN KUŞEVLERİ



**Görsel 5.** Kuşevi, Yapının adı: Taşhan, Yeri: İstanbul (Aycı, 2009:116).



**Görsel 6.** Kuşevi, Yapının adı: Topkapı Sarayı Darphane-i Amire, Binanın yapım tarihi: 18. yüzyıl (1727), Yeri: Topkapı Sarayı, İstanbul (Aycı, 2009:148).

#### 4. Kuşevlerinin Önemi

Kuşevleri kuşların barınması için yapılan yapılar olmakla birlikte zaman içinde çeşitli anlamlar kazanmışlardır. Estetik özellikleri, cami ya da konuta benzemeleri, yapıları yansıtan üslup özelliklerine sahip olmaları, Türk kültürünün bir unsuru haline gelmeleri ilgi çekici özellikleridir. Kuşevlerinin yer seçimlerinde yapı cephelerinin algılanma biçimi etkilidir (Müderrişoğlu, 2009:156). İşlevsel amaçlarının ötesinde dekoratif bir detay şeklinde de ele alınmışlardır (AnaBritannica, 1989:100). Plastik sanatlar açısından yapım biçimleri ve estetik değerleriyle önem taşırlar (Barışta, 2011:131). Müderrişoğlu (2009:157)'na göre kuşevlerinde Osmanlılarda görsel sanatlarda görülmeyen heykel sanatına öykünme söz konusudur. Barışta (1994:133) da kuşevlerinin heykel sanatına yaklaştığını ifade eder. Üst düzey taş işçiliğinin göstergesi olmalarının yanında estetikte ulaşılan düzeyi yansıtır (Barışta, 1994:133-134). Akay (2004:114), kuşevlerini “merhamet ve estetiğin sembolü” şeklinde tanımlar. Süslü bir konak ya da cami minyatürü şeklinde olanları zarif işçiliğe sahiptir (Kurtuluş, 2012:108). Çolak (2019), “yapıların dış cephelerine adeta dantel gibi işlenen bu zarif küçük kuş köşkleri, estetik bakımdan göz kamaştırıcıydı” şeklinde yapıların estetik değerini vurgular. Atak (2017:325), kuşevlerini ince bir zarafet göstergesi şeklinde nitelendirir. Neftçi (2010:11)'ye göre kuşevleri ustasının yeteneğini, becerisini, sanatının zarafetini ve işçilikte ulaştığı düzeyi gösterir. Çolak (2019), “kuş evleri, mimari özellikleri bakımından ince bir işçiliğin, mahir bir sanatın ve etkileyici bir göz zevkinin mahsulüydü” demektedir. Yapılar estetik bir bütünlüğe sahiptir (Çolak, 2019).

Cepheden çıkma yapan kuşevleri, mimari yapıları anımsatabilmektedir (Müderrişoğlu, 2009:156-157). Cepheden çıkıntı yapan minyatür yapılar (Akalın, 2002), mimari maketler gibidirler (Barışta, 2011:131; Barışta, 1994:133; Barışta, t.y.; Müderrişoğlu, 2009:157). Kuşların yapının içine girebilmesi için kapılar, hava almaları için pencereler yapılmıştır (Neftçi, 2010:11). Avlu, balkon, revak, şerefe, korkuluk, çardak gibi elemanlara sahip olabilmektedirler (Barışta, t.y.). Tek veya fazla katlı evlere ya da alemli kubbeler ve minareler ile camiye benzeyenleri vardır (Akalın, 2002). Kuşevlerinde farklı kemer çeşitleri kullanılmıştır. Kapılarda kalkık kemer, yuvarlak kemer vb. kemer biçimleri kullanılmıştır. Pencerelerde dört bölmeli, altı bölmeli dikdörtgen vb. pencere biçimleri kullanılmıştır (Barışta, t.y.). Kuşevlerinde belirli bir yapının tasvir edilmesi yerine, genel olarak yapı türleri taklit edilirdi. Midilli Yeni Camii (1825)

cephesindeki kuşevi, üzerinde yer aldığı caminin maketi şeklinde olarak, belli bir yapıyı tasvir etmesi açısından ender bir örnektir (Tanman'dan akt. Atak, 2017:326).

Kuşevlerinin diğer özelliği yapıldıkları dönemin özelliklerini yansıtma larıdır (Özen, 2012:1079). Osmanlı Sanatı açısından yapıları tasvir ederek, görsel bir belge niteliği taşıdıkları ve dönemin du ygu ve düşünce sistemini yansıttıkları için değerlidirler (Atak, 2017:330; Barışta, 2011:131). Osmanlı sanatında detaylara verilen önemi yansıtır lar (Atak, 2017:330). Kuşevleri, kullanılan malzeme; uygulama teknikleri; yapı türleri; cephe düzenleri; örtü sistemleri; pencere, kapı vb. elemanlarla mimarlık tarihi açısından önemlidirler. Barışta (t.y.; 2011:131) mimarlık tarihinin görsel belgeleri şeklinde tanımladığı kuşevlerinin görsel bir başvuru katalo ğu oluşturdu ğunu ifade eder. Özellikle 18. yüzyıldan sonra yapılan kuşevleri, dönemin cephe düzenini yansıtmışlardır. Mimari yapıların maketleri şeklinde ele alınmışlardır (Atak, 2017:326; Barışta, 1994:133; Barışta, 2011:131; Müderriso ğlu, 2009:151, 153-154). Atak (2017:328) ve Barışta (1994:133), kuşevlerini konut mimarisi ile aralarındaki ilişkiye dikkat çekerler. Dönemin konutlarının cephe düzenlerinin anlaşılması için, üç boyutlu yardımcı görsel belgeler olduklarını ifade ederler. Kuşevleri ayrıca klasik, barok, yeni klasik gibi geçirilen mimarlık evrelerine ba ğlı olarak da şekillenmiştir (Bektaş, 2003:88). İnşa edildikleri dönemlere ait üslup farklılıklarını yansıtır lar (Atak, 2017:326).

Osmanlı Toplumundaki sevgi ve merhameti yansıtma ları ile birlikte çağın mimari anlayışını, dönemin sanatkârlarının zevk, hayal gücü ve ayrıntılara verdikleri önemi gösterirler (Aver'den akt. Ürgüplü, 2013:76). Kuşevleri Türk sanatının kendine özgü niteliklerle geliştirdi ği mimari türlerinden biri (Barışta, t.y.) olarak Türk medeniyeti, kültürü, sanatı ve mimarisinde yer edinmişlerdir (Ülgen, 1994:58). Barışta (t.y.)'ya göre kuşevleri, esnafın çarşılardaki yuvalarda yaşayan kuşlara yem atarak dükkân açtığı, kuşların su içmesi için selsebillerin yapıldığı, hasta kuşların tedavisi için kuş hastanelerinin yapıldığı döneme ait manevi kültürün maddi ürünleridir. Hasol (1998:284) kuşevlerinin Türk Mimarisi'nin karakteristik bir ögesi oldu ğu görüşündedir. Barışta (t.y.) kuşevlerini Türk Sanatı'nın, dünya sanatına arma ğanı şeklinde nitelendirir. Atak (2017:328), yapıları tasvir eden örneklerin büyük bir uygarlığın sanat anlayışını ifade etti ğini belirtir.

Türkçede “Bir yerde kuş sesi azaldığında yaşam orada değerini yitiriyor” tabiri vardır. Kafeste kuş besleyen ile evinde kuşevi olanın kuşlara duydukları sevginin farklı olması olağandır (Sözen, 2009:202). Kuşevleri, UNESCO’nun “somut ve somut olmayan kültürel mirasın beraberliği” ifadesinin örneğidir. Toplumun önem verdiği şeyleri, insan ve doğa ilişkisinin seviyesini gösterir. İnsanlar gibi kuşlara da ev yapan bir toplumun inceliğini yansıtır. Bu yaklaşım sadece dinle ilgili değildir. Bazı kuşevleri üzerinde yer aldıkları yapıdan daha gösterişlidir. Kuşevlerinin, benzer kuruluşlar ve UNESCO’nun ifade ettiği “somut olmayan kültürel mirasın korunması” açısından ele alınmaları gerekir (Sözen, 2009:200). İnsanların kuşlara gösterdiği ufak duyarlılıklar çevreye ve insan yaşamına değer katacağından (Şölenay, Çelikoğlu, 2012:50) kuşevlerinin gündelik hayata tekrar kazandırılmaları ve eskiden olduğu gibi Türk mimarisinin parçası olmaları için yeni kuşevi tasarımlarının yapılması önemlidir (İnan, Azmanoğlu, 2016:608; Şölenay, Çelikoğlu, 2012:50).

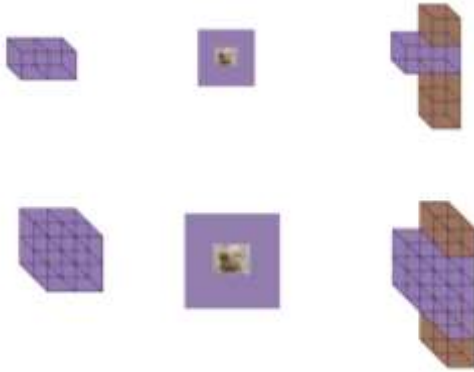
### **5. Kuşevleri İle İlgili Bir Öneri**

Kuşevleri ile ilgili bir önerinin aktarılacağı bölümde, Meltem Özçakı tarafından tasarlanan İtalya’da 2012 yılında gerçekleştirilen, Double Track, the Tenth International Trieste Contemporanea Design Contest (Onuncu Uluslararası Trieste Çağdaş Tasarım) Yarışması’nda, özel mansiyon (special mention) ödülü alan tasarım hakkında bilgi verilmektedir. Türkiye’den ödül almış ve yarışmaya katılan projelerin tanıtıldığı kitapta yer almıştır. 13 Temmuz - 13 Eylül 2012 tarihlerinde İtalya’nın Trieste kentinde Studio Tommaseo’da sergilenmiştir. Diğer sergilendiği yer 27 Eylül - 31 Ekim 2012 tarihlerinde Slovenya’nın Lübljana kentinde ZVKDS, Spomenisko Varstveni Center’dır. Buradaki Double Track sergisi 23th Biennial of Design BIO23 (23. Tasarım Bienali BIO23) kapsamında, MAO – Museum of Architecture and Design (Mimarlık ve Tasarım Müzesi) ortak yapımı olarak gerçekleşmiştir.

Yarışma kapsamında istenen eski dönemlerde kullanılıp günümüzde kullanılmayan geleneksel bir nesnenin günün şartlarına uygun olarak tekrar kullanılabilir hale getirilmesidir. Yarışma kapsamında amaçlanan Avrupa ülkelerinde yer alan isimsiz tasarımları kapsayan büyük bir bellek atlası (memory atlas) oluşturmaktır. Bu nedenle yarışmaya katılanlardan öncelikle tasarım becerisini gösteren, ortak belleğe ait bir nesneyi tanımlamaları istenmektedir. Söz konusu nesne bir ev aleti; profesyonel bir araç, gereç ya da binalara ait bir nesne olabilir.



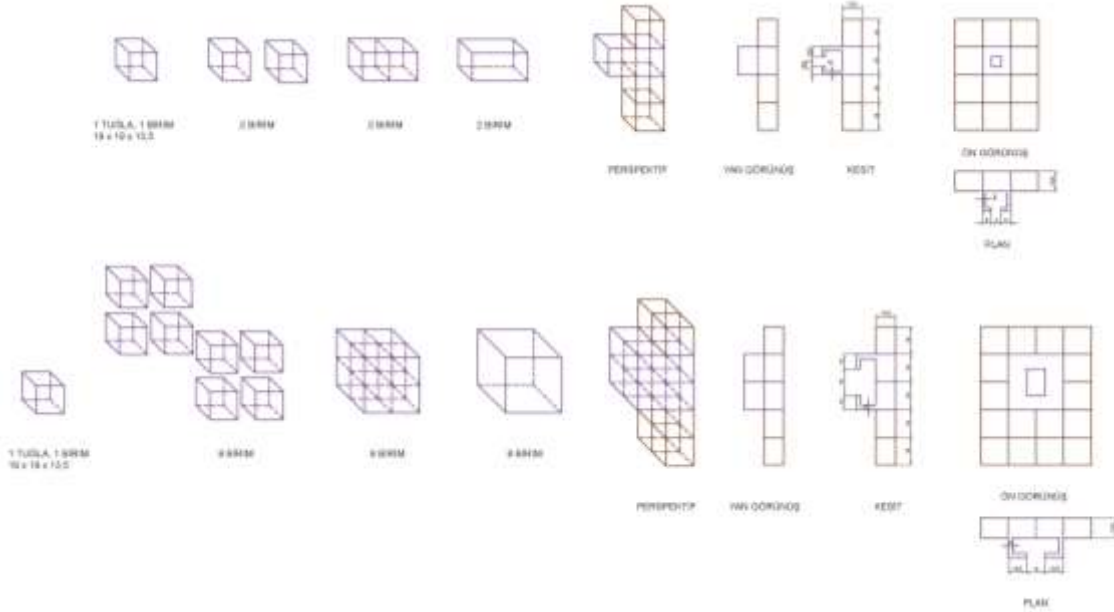
Gündelik hayatta kullanılan nesnelerin yarışma kapsamında ele alınması olasıdır. Yarışmaya katılanlardan nesneye ait fotoğraflar, nesne ile ilgili tarihi bilgi veren açıklayıcı metin istenmiştir. Nesneyi seçmelerinin ardındaki motivasyonlarını ifade etmeleri beklenmiştir. Nesnenin kullanılabilir olması için önerilerini sunmaları istenmiştir. Nesne ile ilgili işlev değişikliğinin önerilmesi de söz konusu olabilmektedir (Görsel 7-9).



**Görsel 7.** Kuşevlerinin oluşumu



**Görsel 8.** Apartman cephesinde yer alan kuşevleri



**Görsel 9.** Birimin çoğaltılması ile kuşevlerinin meydana gelmesi

Yarışma kapsamında kuşevlerinin seçilmesinin nedenleri: kuşevlerinin Türklerin doğaya ve hayvanlara verdiği önemi göstermesi; kuşevlerinin, Osmanlı dönemine ait bir uygulama olması; ekolojik olması; günümüzde de uygulanabilecek olması; sadece bir süs elemanı değil,

işlevsel özelliğe sahip olmasıdır. Yarışma kapsamında kuşevlerinin tanıtılması ve geleneksel bir nesnenin günün şartları bağlamında kullanılabilir olması değerli görülmüştür.

Objenin kullanımında, eskiden olduğu gibi yapının bir elemanı olması; inşaat süresini, maliyetini etkilememesi, özel bir işçilik gerektirmemesi; seri olarak üretilebilmesi; yüksek katlı yapılarda uygulanabilmesi ve Türkiye'deki en yaygın inşaat tekniği olan betonarme yapım tekniği ile uyumlu olması amaçlanmıştır. Bu yüzden proje kapsamında önerilen, kuşevlerinin bir tuğla ebadının katları şeklinde olmasıdır. Bir tuğla, bir birim olarak ifade edilmiş; tuğla birimleri iç ve dış mekân arasında bölücü işlevlerini yerine getirirken, dışarı taşan bir ya da dört birimin kuşların yaşaması için gereken alanı yaratması amaçlanmıştır. Kuşevlerinin tuğla ya da seramikten üretilmesi önerilmiştir. Üretim tesisinde üretilip yapının inşaat sürecine katılan bir yapı elemanı olması amaçlanmıştır. Dış yüzeyi sırlanmış olan seramik, istenen renkte üretilebilecek ve boya ya da sıva gerektirmeyecektir. Tuğla ise sıvanıp istendiği zaman boyanarak yapının cephesindeki bütünlüğün bozulmamasını sağlayacaktır.

Kuşevlerinin yapıların yüzeylerinde uygulanmasında geleneksel uygulamalardan elde edilen bilgiler yol gösterici olacaktır. İnsan ve hayvanların ulaşmayacağı yükseklikte olmaları, rüzgârdan korunaklı ve Türkiye'de en fazla güneş alan güney cephede uygulanmaları kuşlar tarafından tercih edilmelerini sağlayacaktır. Birbirleri ile ilişkileri ve uygulandıkları yapının cephesindeki görsel etkileri gözetilerek, istenen sayıda uygulanmaları mümkündür. Kuşlar bir arada yaşamayı tercih ettiklerinden, birden fazla uygulanmaları kullanılabilirliklerini arttıracaktır. Bununla birlikte inşa edilen yapının arazi içindeki konumu; yapının çevresindeki bahçe, yürüme alanı, araç park yeri gibi mekânsal unsurların kuşevlerinin yer seçiminde gözetilmesi gerekir. Kuş dışıklarının, altında bulunan yüzeylerdeki olumsuz etkisi göz önünde bulundurulmalıdır. Dışıkların toplanıp bahçe ve yeşil alanlarda kullanımı, ekolojik açıdan yararlı bir dönüşüm sağlaması da düşünülebilir.

Önerinin en önemli özelliği günün şartlarına uygun olarak seri üretilebilir olmasıdır. Bunun yanı sıra yapının maliyeti açısından ek bir yük getirmemesidir. Tuğla malzemeden üretileceğinden ya da seramikten yapıp kuşevinin çeperleri arasında boşluk olacağından yapıya ek yük getirmeyeceklerdir. Yüzeylerinin bakım gerektirmeyecek olması nedeniyle binanın bakım giderleri açısından yük teşkil etmeyecektir. Yapının istenen yerinde uygulanabilecektir.

İnsanların ve hayvanların erişemeyeceği yerlere yapılmaları ile kuşlar açısından güvenli bir ortam sağlayacaklardır. Binanın dışına çıkan yapıları nedeniyle kuşların gübresinin yapıya değil yapının zarar görmesi engellenecek, sürekli bakım gerektirmeyeceklerdir. Kuşların insanlarla birlikte yaşaması, toplumda hayvan sevgisi ve doğanın bir parçası olma duygularını güçlendirmesi ve bu konuda farkındalık yaratması amaçlanmıştır.

## 6. Sonuç ve Öneriler

Günümüzde kuşevleri ile ilgili yapılan çalışmalar yeterli değildir. Çalışmalar daha ziyade fotoğraflar aracılığı ile kuşevlerini kayıt altına alma şeklindedir. Cephe ve iç mekânları çizimlerle de belgelenebilir. Osmanlı konut mimarisini yansıtan kaynak belge oldukları için cephe özelliklerinin farklı çizim araçlarıyla iki ve üç boyutlu belgelenmesi sağlanabilir. Günümüzün teknolojik imkânları, tespitlerin yapılması ve çizime aktarılmasında belgeleme süresini kısaltacağından kullanılabilir. Kuşevlerinin korunmaları diğer önem verilmesi gereken konudur. Buldukları ortam, yapı malzemeleri, bozulma nedenlerine uygun çözümler üretilmelidir. Restore edilmeleri gerekenlere de küçük boyutlu, nadide olmaları ve bazılarının yoğun süs öğeleri içermesi gerekçesi ile titizlikle yaklaşılmalıdır. Üzerinde yer aldıkları yapıları bütünleyen elemanlar oldukları göz önünde bulundurularak, yapıların restorasyon çalışmalarında dikkat edilmeleri gerekir.

Kuşevleri ile ilgili diğer nokta, farkındalığın artırılmasının sağlanmasıdır. İnsanların kuşevlerinin varlığı ve amacı konusunda fikir sahibi olmalarına gayret edilmelidir. Bu şekilde eski dönemlerde yaşamış medeniyetlerin, kültürlerin kuşlar özelinde hayvanlara davranışlarındaki incelik görünür kılınacaktır. Farkındalığın artırılmasında, toplum geneline yayılması ve sürekliliğinin olması amaçlandığı en etkili yol eğitimle sağlanabilir. Üniversitelerin ilgili bölümleri ve ilköğretim öğrencilerinin eski dönemlerde ülkemizdeki, toplumumuzdaki farklı uygulamalar hakkında bilgi sahibi olmaları sağlanabilir. Bu uygulamalar gelecek nesillerin, hayvan sevgisi konusunda bilinçlenmeleri, geçmişi daha iyi kavramaları, eski ve unutulmaya yüz tutmuş değerlerin günün şartları altında değerlendirilmesi konusunda fikir sahibi olmalarına yardımcı olacaktır. Tarihi değerleri daha fazla benimseyecek, önemseyecek ve onları korumanın bilincine varacaklardır.

Eski dönemlerde olduğu gibi günümüzde de yeni kuşevlerinin yapılmasının sağlanması ise kültürel sürdürülebilirliğin sağlanması açısından önemlidir. Bunun için öncelikle günün şartlarının, özelliklerinin, sosyo-ekonomik durumunun kavranması önem taşır. Eski güzel günler söylemi, diğer bir deyişle eskiden her şey çok iyiydi ifadesi bu noktada yararlı değildir. Günümüzde yaşam biçiminin değişimi ile paralel insanların birbirleri, doğa ve diğer hayvanlarla ilişkilerinin bozulduğunun; doğanın tahrip edildiğinin; insanların bencilleştiğinin tekrarlanmasından fazlasına ihtiyaç vardır. Söz konusu yaklaşım, kuşevi ya da benzeri kültürel değerlerin tekrar ele alınmasına değil; geçmiş için üzölmek ile sınırlı kalınmasına sebebiyet vermektedir.

Günümüzde geleneksel üretim tekniklerinin geçerli olmadığı, maliyetin ve kâr etmenin önceliğı, hızlı üretimin önemi bilinmelidir. Günümüzdeki mimarların ya da üreticilerin yapıya ait tüm elemanları bireysel olarak tasarlamak gibi bir çaba içinde olmadığı, yapım malzemesinin değiştiğı ve bunun mimarideki üretim biçimlerini değiştirdiğı göz önünde bulundurulmalıdır. Günümüz estetik algısının değiştiğı ve yapılarda eskisi gibi süs öğelerine yer verilmediğı, süs öğelerinin fabrikasyon üretim olduğu, yapının taşıyıcı sistemi ile bir bütün olacak şekilde, inşaat aşamasında değil, cepheye sonradan eklenmekte olduğu unutulmamalıdır. Sürekli bir üretim süreci içinde apartmanların yapıldığı, sitelerde birbirinin benzeri konutların inşa edildiğı, camilerin birbirinin benzeri ve Osmanlı mimarisinin kopyaları oldukları, betonarme apartmanlardan meydana gelen kentlerin birbirine benzerliğı, kent kimliğı şeklindeki ifadenin günümüz kentleri için ayırt edici bir durumu ifade etmediğı gerçeğı anlaşılmalıdır. Yapı üretimde rol alanların eğitim sürecinin eski dönemlerden farklılaştığı ve usta çırak ilişkisi içinde eğitim alınmadığı ve teori ile uygulamanın birbirinden ayrılmış olduğu gerçeğı göz ardı edilmemelidir. Bilgisayar gibi üretim araçları çizim süresini kısaltmakla birlikte, yapıların yerinde hissedilerek biçimlenmesi uygulamasından tasarımcıları uzaklaştırdığı düşünölmelidir. Eski dönem yapılarının içerdiği fonksiyonların ve birimlerin arttırılması ya da yeni yapı biçimlerinin ortaya çıkması ile bazı binaların boyutsal açıdan büyüdüğü; bina ölçeğinin değiştiğı ve insanların yapıyı algılamalarının farklı olduğu bilinmelidir. Diğer bir ifadeyle yapıların büyük boyutlu hale geldiğı gerçeğı kavranmalıdır.

Günümüzde seri olarak üretilebilecek ve yapı maliyetinde artışa neden olmayacak kuşevi tasarımları önem kazanacaktır. Betonarme yapılar ile uyumlu; sıva ve boya açısından sorun yaratmayan; ek üretim, işçilik maliyeti gerektirmeyecek tasarımların tercih edilmesi kuşevlerinin artmasına imkân verecektir.

Eski dönemlerde yapılmış kuşevlerinin tabelalar ya da başka ekipmanlarla gösterilmesi noktasında ise dikkatli olunmalıdır. Çünkü kuşevlerinin ilk yapıldığı dönemden beri öncelikli amacı kuşların korumasını sağlamaktır. Hayvanların ya da insanların erişemeyeceği yükseklikte yapılmaları, belli cephelerde yer almaları bu amacı destekler. Kuşevlerini buldukları ortamda görünür kılmak için yapılan her girişim kuşların rahatsız olmasına neden olacak ilgiye sebebiyet verecektir. Görünür kılınmaya çalışılması, ilk yapılış amaçlarına ve doğalarına aykırı hareket edilmesine sebebiyet verecektir.

#### **Kaynakça**

Akalın, Ş. (2002). "Kuşevi", *İslâm Ansiklopedisi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, Cilt 26, s.472-473.

Akay, F. (2004). "Kuş Evleri", *Skylife*, Sayı 3, s.108-114.

AnaBritannica (1989). "Kuş Evi", İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş. ve Encyclopaedia Britannica INC., Cilt 14, s.100.

Atak, E. (2017). "Tokat Tarihi Yapılarındaki Kuşevleri", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Autumn I, Sayı 59, s.323-342.

Atalay Aktuğ, C. (2010). "Seramik Eserlerde Evin Anlamı", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 6, s.23-33.

Aycı, M. (ed.) (2009). *Şefkat Estetiği Kuşevleri*, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Barışta, H. Ö. (1994). "Kuş Evi", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, Cilt 5, s.133-134.

Barışta, H. Ö. (2011). "Osmanlı İmparatorluğu Dönemi İstanbul Camilerinden Kuşevleri", *Din ve Hayat*, Sayı 14, s.130-133.

Bekleyen, A. (2007). "Diyarbakır Kırsalındaki Güvercin Evleri: Boranhaneler, Karaçalı (Tilalo Köyü)", *Trakya Univ J Sci*, Sayı 8(2), s.99-107.

Bektaş, C. (2003). *Kuş Evleri (Bird - Houses)*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Çalışkan, C. İ. ve Koç, E. (2019). "Kuşevleri ve 3 Boyutlu Baskı Yöntemi ile Üretimi", *İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 13, s.167-185.

Çolak, İ. (2019). "Osmanlı Zamanının Mutlu Hayvanları", *Zafer Dergisi - Bilim Araştırma Kültür Sanat Dergisi*, Şubat, Sayı 506, s.40-44.

Çorağan Karakaya, N. (2014). "Kayseri'nin Gesi Beldesi, Küçük Bürüngüz (Subaşı) Köyü İle Ağırnas Vadisi'ndeki Bizans Dönemine Ait Sivil-Zirai Kaya Yapıları", *Turkish Studies*, Volume 9/10 Fall, s.335-358.

Ferri, M. (2018). "Ancient Artificial Nests to Attract Swifts, Sparrows and Starlings to Exploit them as Food", *Birds as Food: Anthropological and Cross-disciplinary Perspectives*, ed. Duhart F, Macbeth H., The International Commission on the Anthropology of Food and Nutrition (ICAF), p.217-239.

Hasol, D. (1998). "Kuş Evi, Kuş Köşkü", *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, s.284.

İmamoğlu, V.; Korumaz, M. ve İmamoğlu, Ç. (2005). "A Fantasy in Central Anatolian Architectural Heritage: Dove Cotes and Towers in Kayseri", *METU Journal of the Faculty of Architecture*, Sayı 22:2; p.79-90.

İnan, T. ve Azmanoğlu, R. (2016). "Belgesel Fotoğrafçılık Tekniğiyle Osmanlı Dönemi Kuş Saraylarının İncelenmesi", *Turkish Studies*, Volume 11/2 Winter 2016, s.583-610.

İşçen, Y. (2007). "Gesi Bağları Güvercinlikleri", *Peribacası Kapadokya Kültür ve Tanıtım Dergisi*, Sayı: Ekim.

İşçen, Y. (2009). "Kapadokya ve Güvercinlikler", *Peribacası Kapadokya Kültür ve Tanıtım Dergisi*, Sayı: Ağustos.

Müderrişoğlu, F. (2009). "Kuşevleri", *Şefkat Estetiği Kuşevleri*, ed. Mehmet Aycı, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, s.149-169.

Nasr, S. H. (2009). *Şefkat Estetiği Kuşevleri*, ed. Mehmet Aycı, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, s.253-259.

Neftçi, A. (2010). *İstanbul'un 100 Kuşevi*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.

Onur Erman, D. (2009). *Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Deneysel Uygulamalar*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eseri Çalışması Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı.

Onur Erman, D. (2014). "Bird Houses in Turkish Culture and Contemporary Applications", *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, Sayı 122, p.306-311.

Özen, R. (2012). "Bird Shelters in Turkey: Birdhouses and Dovecotes", *Journal of the Faculty of Veterinary Medicine*, Kafkas University, Sayı 18 (6), p.1079-1082.

Serim, Ö. R. (2016). *Anadolu Medeniyetinde Kuş Evleri ve Güvercinlikler*, Ankara: Eurasian House.

Sözen, M. (2009). *Şefkat Estetiği Kuşevleri*, ed.) Mehmet Aycı, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, s.195-202.

Şölenay, E. ve Çelikoğlu, Ö. (2012). "Bir Malzeme Olarak Seramiğin Kuşevlerinde Kullanılması", *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, Sayı 2, s.41-51.

Tanyeli, U. (2011). *Rüya, İnşa, İtiraz, Mimari Eleştiri Metinleri*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.  
Thema Larousse Tematik Ansiklopedi (1993-1994). "Kuş Evleri", Larousse, Milliyet, Cilt 6, s.292-293.

Ülgen, A. (1994). "Türk Mimarîsinin Minyatür Yapıları: Kuş evleri", *Tarih ve Medeniyet*, Eylül, Sayı: 7, s.55-58.

Ürgüplü, G. (2013). *Derin Ekoloji Bağlamında Kentte Sokak Hayvanlarıyla Birlikte Yaşamak Olgusunun İncelenmesi*, Hacıhasanoğlu, O. (danışman), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Disiplinlerarası Anabilim Dalı, Disiplinlerarası Kentsel Tasarım Programı.

### **İnternet Kaynakları**

Barışta, H. Ö. (t.y.). "Osmanlı İmparatorluğu Döneminden Kuşevleri", <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=384317>, Erişim tarihi: 09.07.2019.

Çolak, İ. (t.y.a). "Osmanlı'da Hayvan Sevgisi ve Hayvan Hakları 1", *Yenidünya Dergisi*, <https://yenidunyadergisi.com/osmanlida-hayvan-sevgisi-ve-hayvan-haklari-1/>, Erişim tarihi: 08.07.2019.

Çolak, İ. (t.y.b). "Osmanlı'da Hayvan Sevgisi ve Hayvan Hakları 2", *Yenidünya Dergisi*, <https://yenidunyadergisi.com/osmanlida-hayvan-sevgisi-ve-hayvan-haklari-2/>. Erişim tarihi: 08.07.2019.

Oruç, S. (2009). "Kuş Evleri", *Trakus*, [https://www.trakus.org/kods\\_bird/pdf/22856.pdf](https://www.trakus.org/kods_bird/pdf/22856.pdf). Erişim tarihi: 08.07.2019.

**Görsel Kaynakları**

Görsel 1 - 8. Aycı, M. (ed.) (2009). *Şefkat Estetiği Kuşevleri*, foto. Asiye Komut ve Umut Atakul, İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.

Görsel 4, 6. Binanın yapım tarihi: Ansiklopedi (1993-1994). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.



## BURDUR MÜZESİ'NDE YER ALAN DÜZ DOKUMA YAYGILAR\*

### FLAT WEAWINGS IN BURDUR MUSEUM

Doğan Demirci\*\*, Mesut Çelik\*\*\*

#### Öz

Bu araştırmanın amacı; Burdur Müzesi'nde bulunan düz dokuma yaygıların yöre, dokunduğu tarih, nitelik, malzeme, teknik, kalite, renk ve kullanılan motifler ile kompozisyon özelliklerinin belirlenmesi, eserlerin tahribata uğrayıp uğramadıkları, varsa onarımları, müzeye kazandırılma şeklinin tespit edilmesi, bilgilerin bilim alanına kazandırılmasıdır.

Bu kapsamda; düz dokuma yaygıların tarihçesi araştırılarak hali hazırda halen dokuma yapılan köylerdeki malzeme, malzemenin hazırlanışı, boyama süreci, motifler ve figürler hakkında bilgi alınmıştır. Bunun dışında müzedeki eserler dijital ortama aktarılarak, döküm numaraları, müzedeki durumu, onarım yapılıp yapılmadığı, malzeme türü, dokuma tekniği, kullanılan renkler, motifler ve motiflerin kompozisyonları hakkında bilgi verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca dokumaların hangi yöruk boyları tarafından dokunduğu ve karakteristik özellikleri ortaya koyulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Burdur, Dokumalar, Yörükler, Burdur Müzesi, Geleneksel El Sanatları.

#### Abstract

The purpose of this research is to determine the compositional characteristics of the rugs in the Burdur Museum, the history, the quality, the material, the technique, the quality, the color and the motifs used and the ruins of the works, the repairs and the way of getting them to the museum, to gain this knowledge in the field of science

In this context; the history of the flat-weavings has been researched and information has been obtained about the materials, the preparation of the material, the painting process, motifs and figures. Apart from this, the works in the museum have been transferred to digital media and tried to give information about casting numbers, status in the museum, whether or not repairs have been made, material type, weaving technique, colors used, motifs and composition of motifs.

**Keywords:** Burdur, Flat-Weavings, Yoruks, Burdur Museum, Traditional Turkish Art.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 04.02.2020 - Kabul tarihi: 18.05.2020.*

\* Bu makale aynı isimli Yüksek Lisans tezi çalışmasından alınmıştır.

\*\*Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, dogandemirci@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9402-1827>.

\*\*\*Uzman Sanat Tarihçi, mesutt.celikk@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8900-3803>.

## 1. Giriş

Bu araştırmanın konusu “Burdur Müzesi’nde Yer Alan Düz Dokuma Yaygıdır”, çalışma; müzeye satın alınma veya bağış yoluyla kazandırılmış eserlerden oluşmaktadır<sup>1</sup>. Araştırmadaki amaç, geleneksel el sanatlarından biri olan düz dokuma yaygılarının dönemini, gelişimini, teknik ve kompozisyon özellikleri bakımından sanat eserleri açısından önemini ortaya koymaktır. Çalışmada Burdur Müzesi’nde yer alan düz dokuma yaygılarının daha önce çalışılmamış olması ve bilimsel alanda, kültürel miras içerisindeki önemini artırılması ve katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Konu kapsamındaki eserlerin, sadece Burdur ve yöresine ait olmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenden dolayı Burdur ilinin tarihsel sürecine değindikten sonra, düz dokuma yaygılarının tarihçesi, kullanılan malzemeler, boyama ve kompozisyon özellikleri hakkında da bilgi verilmiştir. Çalışmanın kapsamındaki eserler Burdur Müzesi’ne kazandırılmış 28 adet düz dokuma yaygı örneklerinden oluşmaktadır. Düz dokuma yaygılar, tasnif edilerek; müzeye geliş şekli, müzedeki yeri, dokumada kullanılan teknik, boyut, malzeme, renk, motif ve kompozisyonları ile bugünkü durumu yönlerinden ele alınmıştır.

Müzedeki çok sayıda düz dokuma yer almaktadır. Bunlar; namazlağ (namazlık), duvar örtüsü, çuval, alaca dokuma, semer dokumasıdır. Çalışmanın konusu ise sadece düz dokuma yaygılar olarak seçilmiştir. Bu çalışma; müzede bulunan düz dokuma yaygılarının durumu ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından bir belgeleme niteliğindedir.

## 2. Yöntem

Çalışma kapsamında ilk olarak müzeden gerekli izinler alınmıştır. Müzede çalışmanın kapsamına girecek olan düz dokuma yaygılar olup olmadığı da öğrenilmiştir. Müzeden alınan izin çerçevesinde Burdur Müzesi’ne gidilerek düz dokumalar, ebat, teknik ve kompozisyon gibi yönlerden incelenmiş, fotoğraflanmıştır. Fotoğraflanan eserlerin, motif ve kompozisyon çizimleri yapılmış, döküm kayıtlarından müzeye kazandırılış biçimleri öğrenilmiştir.

---

<sup>1</sup> Burdur Müzesi’nin teşhirinde düz dokuma yaygılar sergilenmemektedir. Eserlerin tamamı depolarda bulunmaktadır. Bu nedenle çalışmada müze deposunda yer alan tüm yaygılar incelenmiştir.

Sonraki aşamada, oldukça geniş bir literatür taraması yapılarak Burdur Yörükler Kültür Araştırma ve Yaşatma Derneği yetkilileriyle sözlü olarak görüşülmüştür. Konunun içeriğiyle ilgili doğrudan bir yayın bulunmamaktadır. Burdur Tarihi, Dokuma Tarihi ile alakalı bilgiler bazı yayınlarda yer almaktadır. Bu nedenle konu bütünlüğünü sağlayabilmek için birçok farklı kaynaktan faydalanılmıştır.

Çalışma sonucunda elde edilen belge ve bilgiler doğrultusunda eserlerin kendi içerisinde değerlendirilmesi ile diğer bölgelerde dokunan bazı yaygılarla karşılaştırmaları yapılmıştır. Yörük boylarından Ayrıca Burdur'daki yörük yerleşimlerinden bahsedilmiş, dokunan yaygıların ölçü, motif, renk, kompozisyon gibi öğeleri dikkate alınarak aynı yöredeki yörük boylarıyla olabilecek ilgilerine değinilmiştir.

### 3. Teke Yöresi Tarihi ve Bu Bölgedeki Yerleşimler

Anadolu'nun güneyinde, Batı Akdeniz'de yer alan Antalya çevresinde "Teke Yöresi" bulunmaktadır (Özdemir, 1994:1369). Yöre, Kuzeyde Isparta, doğuda Manavgat, batıda Fethiye ile sınır komşusudur. Teke yöresinin merkezinde yer alan Antalya'nın 1207 yılında Selçuklular tarafından fethiyle birlikte yörede Türk hâkimiyeti başlamıştır. XIII. yüzyıldan itibaren Moğol baskısı sonucunda Anadolu'da Selçuklu hâkimiyetinin kaybolması ve Teke yöresinde de etkisini yitirmesi nedeniyle Hamidoğulları Beyliği'nin yönetimini Beyliğin kurucusu Hamid Bey torunu Yunus Bey'e vermiştir. Hamidoğulları'nın Antalya kolu, Emir Mübarizü'd-din Mehmet Bey zamanında Teke ili olarak anılmaya başlamıştır. Teke-İli'nin sınırları Anadolu'nun güneyinde Antalya, Finike, Kaş, Gömbe, Elmalı, Serik kuzeyde Gölbaşı, Bucak, Burdur olarak çizilmiştir (Uzunçarşılı, 1988:62,67). 1390 yılında Osmanlı Devleti'ne geçen Teke-İli'nde Ankara Savaşı'ndan sonra II. Murat zamanında kesin hâkimiyet sağlanmıştır. Osmanlı Devleti idari yapılanması içerisinde yer alan Teke sancağı, XVI. Yüzyılda Antalya, Elmalı, Burdur, Kaş kazalarından oluşmuştur. Bu idari yapılanma içerisine kısa bir süre sonra 1853'te İstanos nahiyesi de eklenirken Murtana, Gebizli, Sarıkaralı, Sarıkeçeli ve Karakoyunlu Yörükleri de teşkilatlandırılarak buraya dâhil edilmiştir (Ak, 2015:332). Türk hâkimiyetinin başlangıcından günümüze kadar yöreye yerleşen Afşar, Bayat, Bayındır, Büğdüz, Çavundur, Dodurga, Eymir, İğdir, Karkın, Kayı, Kınık, Salur, Yazır, Yüreğir ve Yıva gibi Oğuz boyları olmak üzere aşiret adları köy yanında kaza, nahiye ve mahalle isimleri olarak yörede yaygın olarak kullanılmıştır (Ünal,

1996:224).

### 3.1. Burdur'da Oğuz Boyları ve Yerleşimleri

XVI. yüzyılda Burdur ve çevresinde Oğuz boyu isimlerini taşıyan 18 yerleşim yeri bulunmaktadır. Bayındır Karyesi (Göl-hisar Kazası), Bayındır Karyesi (Yeşilova Kazası), Bayındır Karyesi (Ağlasun Kazası), Bayındır Karyesi (Burdur Kazası), Büğdüz Karyesi (Burdur Kazası), Aşağı-Çavdır/Çavundur Karyesi (Göl-hisar Kazası), Çavdur/Çavundur karyesi (Yeşilova Kazası), Düğer Karyesi (Burdur Kazası), İğdir Karyesi (Yeşilova Kazası), Kayı Karyesi (Göl-hisar Kazası), Salur Karyesi (Burdur Kazası), Yavılar/Yıva karyesi (Yeşilova Kazası), Yazır Karyesi (Ağlasun Kazası), Yüreğir Karyesi (Göl-hisar Kazası) adı geçen Oğuz boylarıdır (Sarı, 2008:46; Halaçoğlu, 2009:67).

Günümüzde, Bayındır Köyü (Yeşilova), Bayındır Köyü (Merkez), Büğdüz Köyü (Merkez), Düğer Köyü (Çavdır), İğdir Köyü (Yeşilova), Yazır Köyü (Ağlasun), Yazır Köyü (Çavdır), Yüreğil Köyü (Bucak), Yuva Köyü (Bucak), Yuva Köyü (Tefenni) isimlerini taşıyan 11 adet yerleşim yeri bulunmaktadır (Karaca, 2002:64).

### 3.2. Teke Yörükleri

Yörük kelimesi “yörümek” fiilinden -k ekiyle yapılmış bir ad olup “yürüyen” demektir. Sözlükte “göçebe, göçer-ev, göçer” anlamına gelmektedir. XIV. Yüzyıldan itibaren ortaya çıkmış ve yaygın biçimde kullanılmıştır (Sümer, 2013:570).

Teke Yörüklerinin yaşam biçimleri büyük oranda hayvan yetiştiriciliğine dayandığından mevsim farkına bağlı olarak, yaylak ve kışlak arasında göçerlerken kullanışlı ve hafif dokuma eşyalar üretmişlerdir. Dokumaları üreten yörük kadınları; hayvanlardan kırılan yün ve kılı işleyip, çeşitli motif, renk, dokuma teknikleriyle ile halı, kilim, zili, ihram, çul, çuval ve kolan gibi dokuma türlerini dokumuşlardır (Ak, 2015:346).

Kırklık adı verilen bir makas türüyle, besledikleri hayvanlardan kırtıkları yün ve kılı işlemek için ihtiyaç olan düzenekleri kendileri yapmışlardır. Yün ve kıl işleme alanında kullanılan aletlerden birisi özellikle kıl taramak üzere kullanılan tarak iken diğeri de atıcı yayı olup yarı yayvan hale getirilmiş ağaç aksam üzerine koyun bağırsağından yapılan kirişin gerilmesi ile elde

edilmiştir. Yayda yün ve kıl atmak için çırpı denilen bir metrelik ince ağaç çubuk ile iki ucu tokmaklı ahşap atacak kullanılmıştır (Özcan, 1996:45).

Teke Yörüklerinin günlük hayatta kullandıkları çadır, sitil, kilim, halı, çul ve çuval gibi birçok dokuma türü istar adı verilen düzenekte dokunmakla birlikte yaygın olarak kullanılmıştır. Yöredeki yörük kadınların dokudukları kilim türleri, tereke kayıtları içerisinde renk, desen ve dokuma tekniğine göre ala kilim, kara kilim, yoz kilim, güllü kilim ve zili kilim gibi farklı adlarla kaydedilmiştir. Bunun yanında, sandıklı, Hacısali, farda, güllü, akli Türkmen, boynuz, basma, çingene, çiçekli, kafalı, kara zili adıyla bilinen çeşitli kilimler ile külahlı, eli belinde, turna katarı, farda, eyer kaşı adıyla bilinen dokumaları da dokumuşlardır (Ak, 2015:356).

#### **4. Burdur Müzesi ve Müzede Kayıtlı Düz Dokuma Yayımlar**

##### **4.1. Burdur Müzesi**

1957 - 1960 yılları arasında dört sezon arkeolojik kazılar yapılan Hacılar Höyük 'ten çıkan buluntulardan dolayı 1963 yılında Burdur'da bir müze kurulmuştur. 1969 yılında ilk olarak Şeyh Mustafa veya Küçük Şeyh Bulgurzade Ağa Medresesi olarak bilinen kütüphane müze olarak kullanılmıştır. İlerleyen dönemde, yerleşim yeri ve sergileme imkânı yetersiz görülerek 1992 yılında müzenin batı kısmı kamulaştırılarak müzeye dâhil edilmiştir. Yeni teşhir salonları ve eski eser depoları temeli 2001'de atılmış ve 5 yıl süren yenileme çalışmaları sonunda şimdiki müze binası 2006 tarihinde açılmıştır<sup>2</sup>. 2008 yılında "Gezilip Görülmeye Değer Müze" ödülünü almıştır<sup>3</sup>.

Müzede Burdur'un tarihini, kronolojik bir sıra ile yansıtan ve bulunuş merkezlerine göre bir sergileme düzeni ile ziyaretçiye sunulmaktadır. Bu düzenleme başta Burdur'un ve Anadolu'nun prehistorya tarihine ışık tutan Hacılar Höyük vitrini ile başlayarak Demir- Çağı, Geometrik Dönem, Frig, Klasik Çağların malzemeleri, Helenistik, Roma, Bizans ve Selçuklu eserleri ile de sonlanmaktadır.

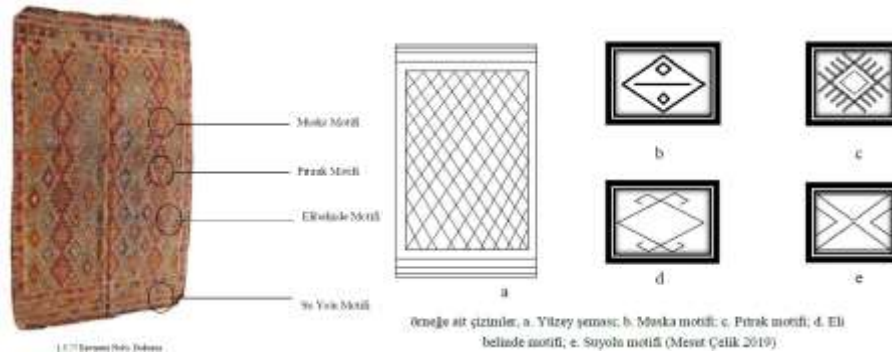
##### **4.2. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yayımlar**

Burdur Müzesi deposunda halı, kilim, düz dokuma yaygı ve diğer türlere ait birçok

<sup>2</sup> Bkz. <https://www.burdurmuzesi.gov.tr/TR,100739/muze-hakkinda.html>, Erişim tarihi: 15.06.2017.

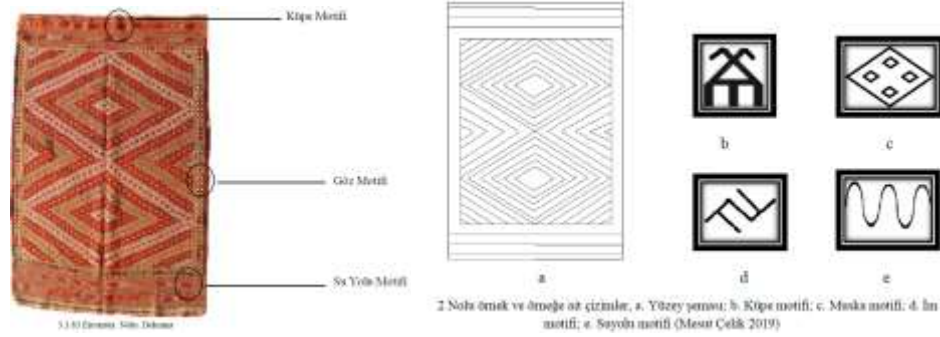
<sup>3</sup> Bkz. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/burdur/gezilecekyer/burdur-muzesi>, Erişim tarihi: 15.06.2017.

etnografik eser yer almaktadır. Düz dokuma yaygılara teşhirde yer verilmezken, hepsi müze deposunda yer almaktadır. Burdur Müzesi deposunda yer alan 28 düz dokuma yaygı kendi aralarında müzeye geliş biçimi, dokuma tekniği, motifleri, kompozisyonları ve malzeme özelliklerine göre tasnif edilmiştir. Çalışmalarda ayrı envantere kayıtlı düz dokuma yaygıları numaralandırılarak, yüzey şeması, düz dokuma yaygılarda kullanılan kompozisyon ve motiflerin çizimi yapılmıştır. Burdur Müzesi'nde yer alan düz dokuma yaygıların müzedeki yeri, müzeye geliş şekli, yöresi ve dönemi, kullanılan malzemeler ve dokuma teknikleri, renk, motif ve kompozisyonlar tablolarla işlenmiş, dokumanın günümüzdeki durumu hakkında da bilgi verilmiştir. Dokumanın üretim yeri, kompozisyonu ve motifleri belgeler ışığında belirlenmeye çalışılmıştır. Ancak yapılan kataloglama makale sınırını aşacağından aşağıda sunulan bu bölümde katalog kısmı hariç tutularak, tasnif edilen yaygılarla ilgili fotoğraf, çizim ve motifleri gibi genel bilgilere yer verilmiştir. Bunlara ait hazırlanan tablolardaki eserler bu numaralara göre yer almıştır. Müzede incelenen toplam 28 adet dokuma eser aşağıdaki gibidir (Görsel 1-28)<sup>4</sup>;

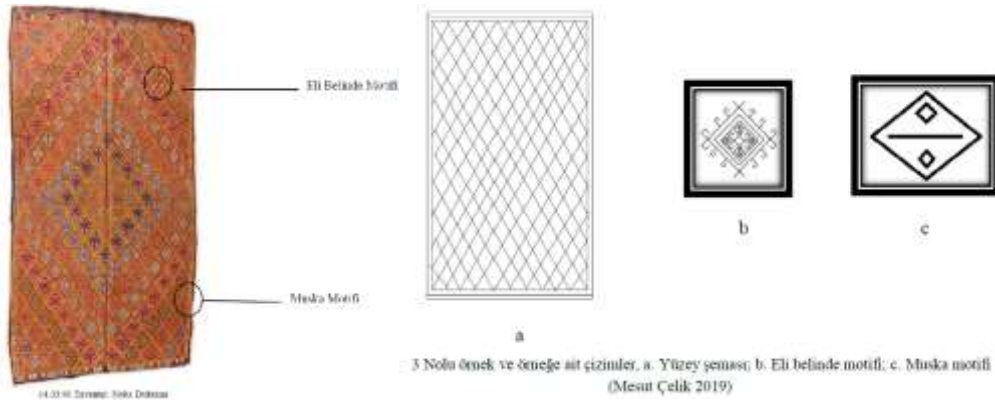


**Görsel 1.** 1.55.77 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.

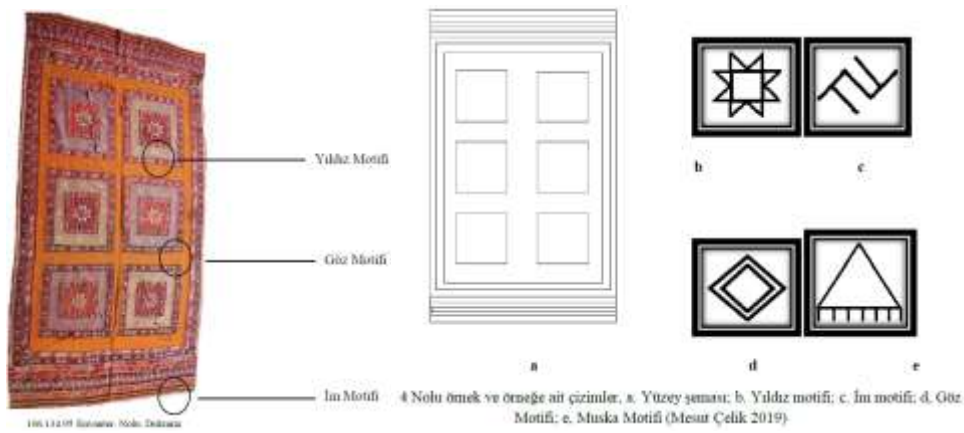
<sup>4</sup> Müzede yer alan tüm dokumaların fotoğrafları Mesut Çelik tarafından 2019 yılında çekilmiştir. Bunun dışında yer alan görsellerin alıntıları belirtilerek kaynakçada gösterilmiştir.



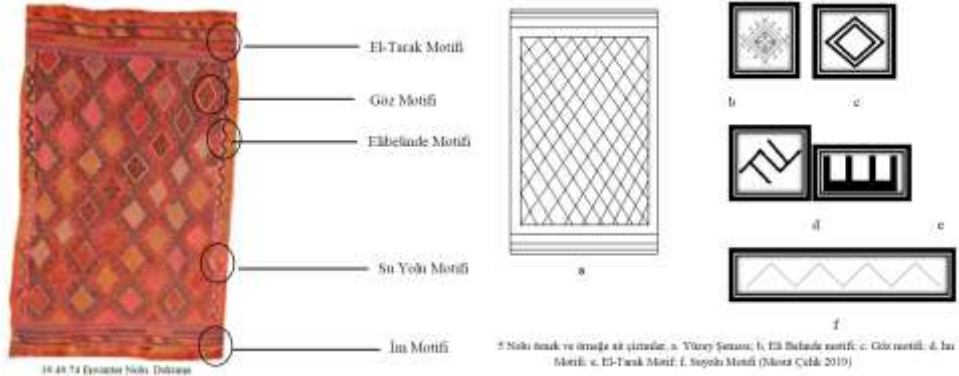
**Görsel 2.** 3.1.83 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



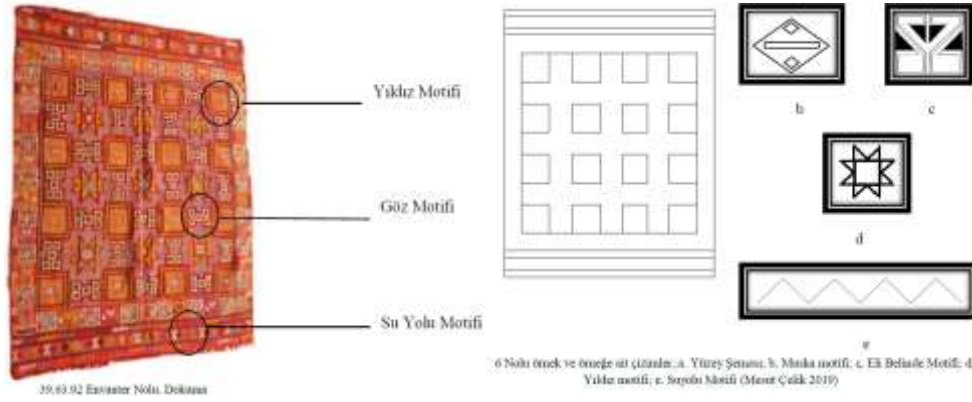
**Görsel 3.** 14.33.90 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



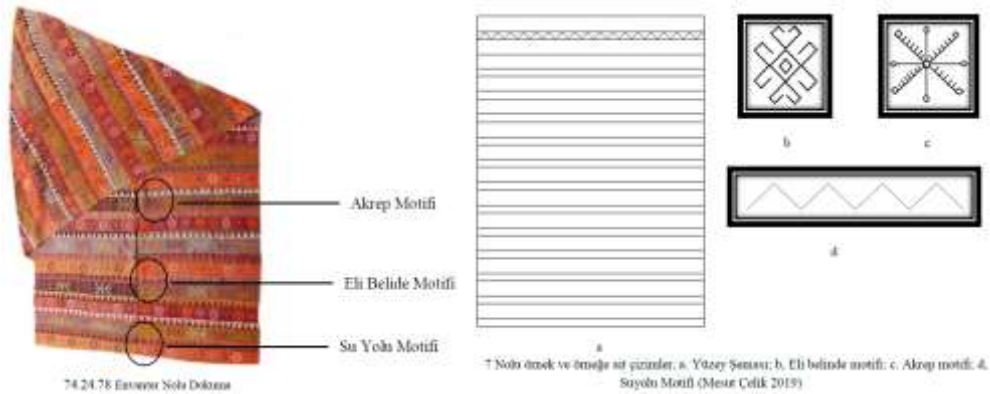
**Görsel 4.** 10.134.95 envanter nolu atkı yüzlü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler



**Görsel 5.** 39.49.74 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.

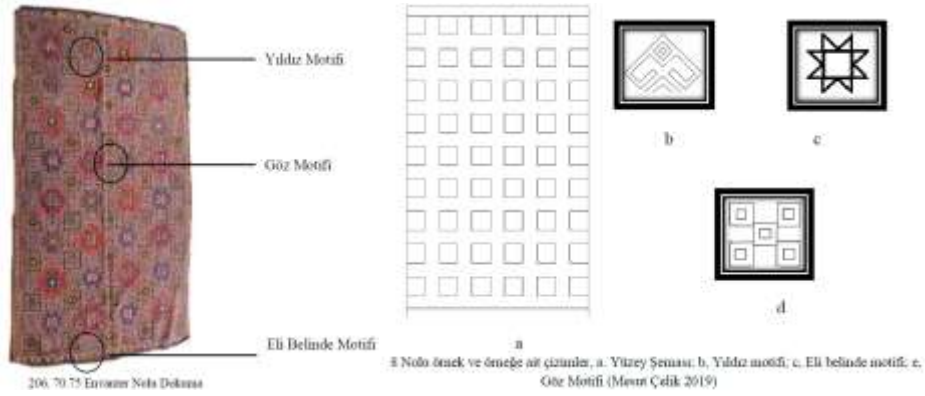


**Görsel 6.** 39.63.92 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.

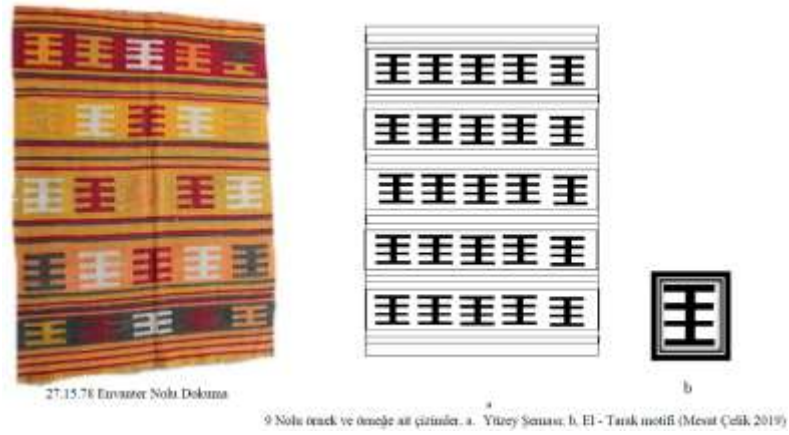


**Görsel 7.** 74.24.78 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.

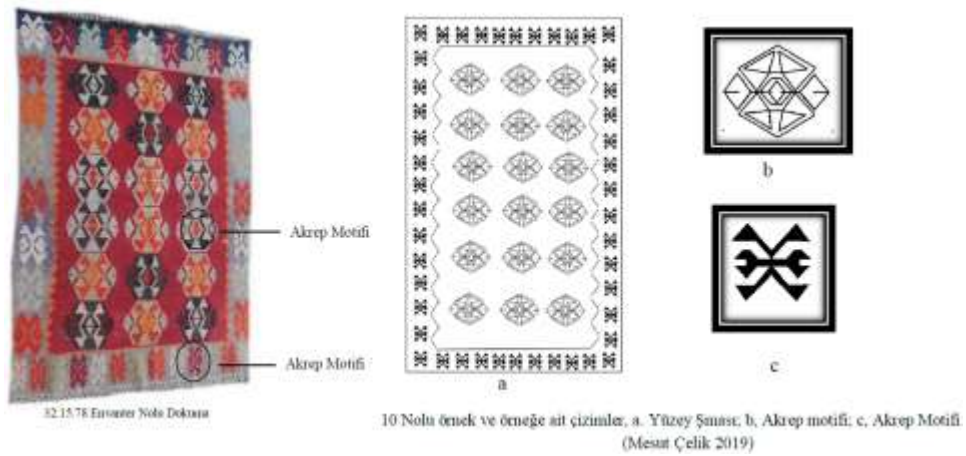




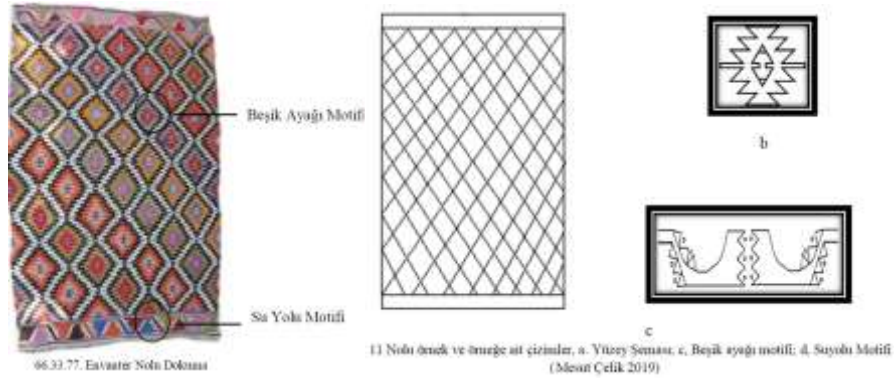
**Görsel 8.** 206.70.75 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



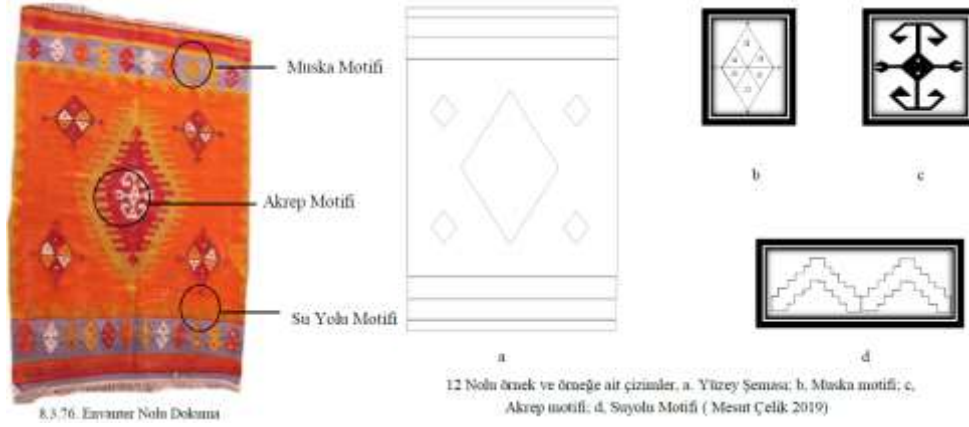
**Görsel 9.** 27.15.78 envanter nolu atkı yüzlü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



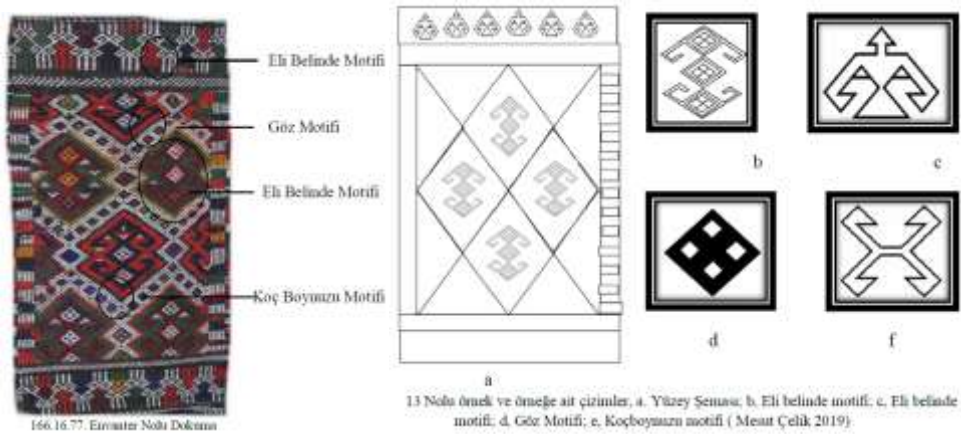
**Görsel 10.** 32.15.78 envanter nolu atkı yüzlü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



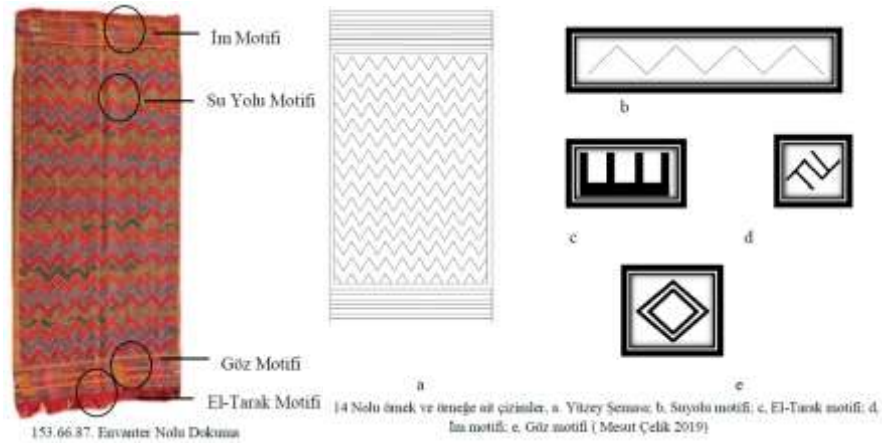
Görsel 11. 66.33.77 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



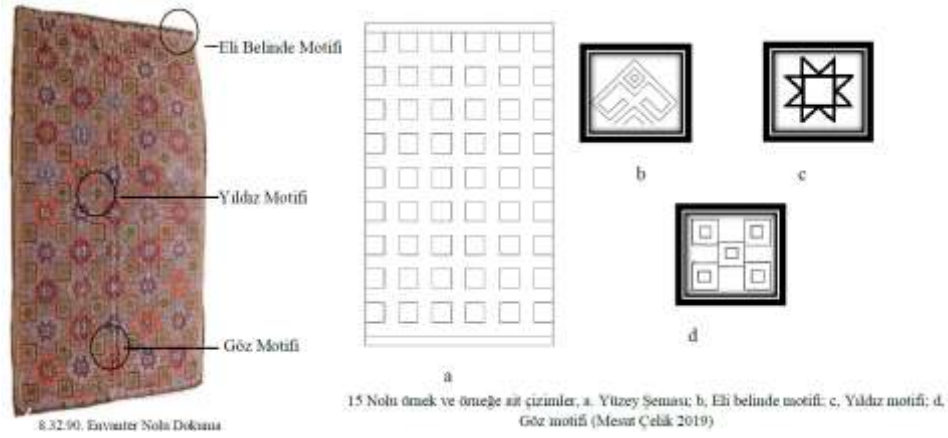
Görsel 12. 8.3.76 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



Görsel 13. 166.56.77 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



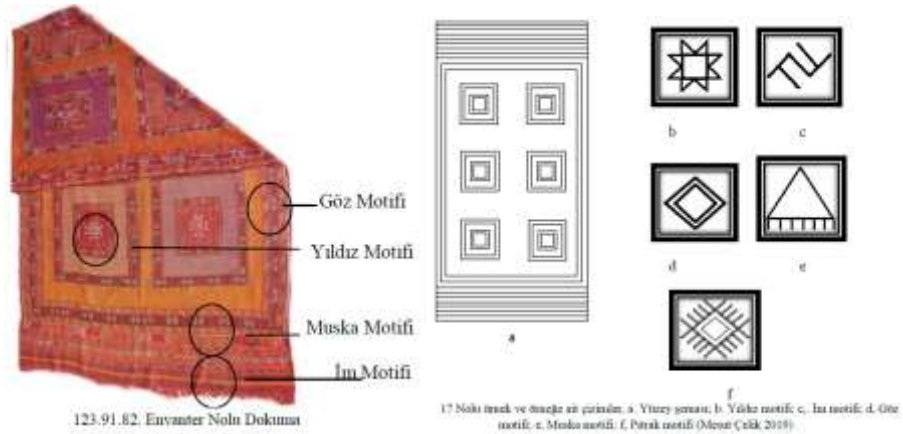
**Görsel 14.** 153.66.87 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



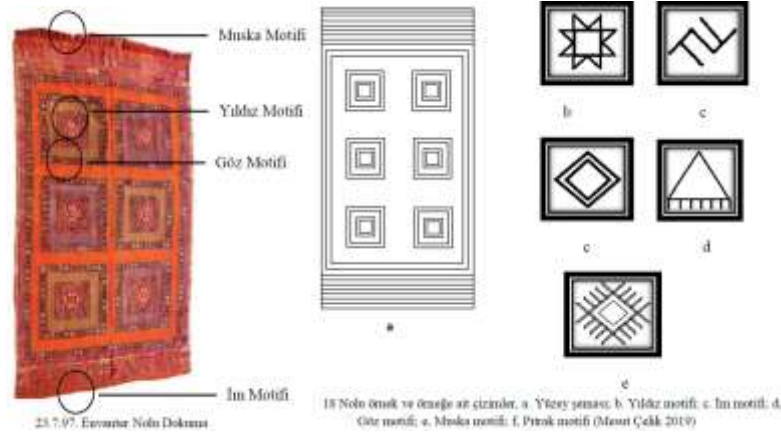
**Görsel 15.** 8.32.90 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



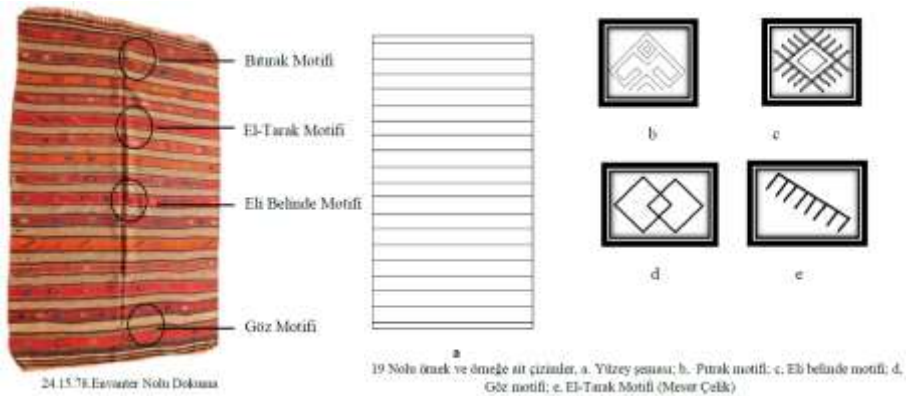
**Görsel 16.** 118.71.2018 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



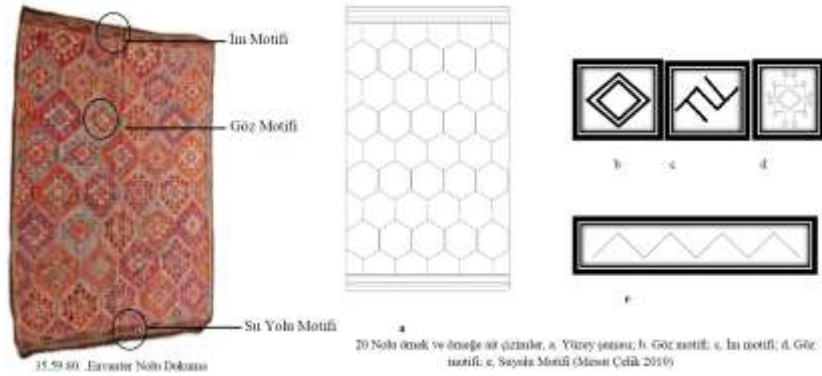
**Görsel 17.** 123.91.82 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



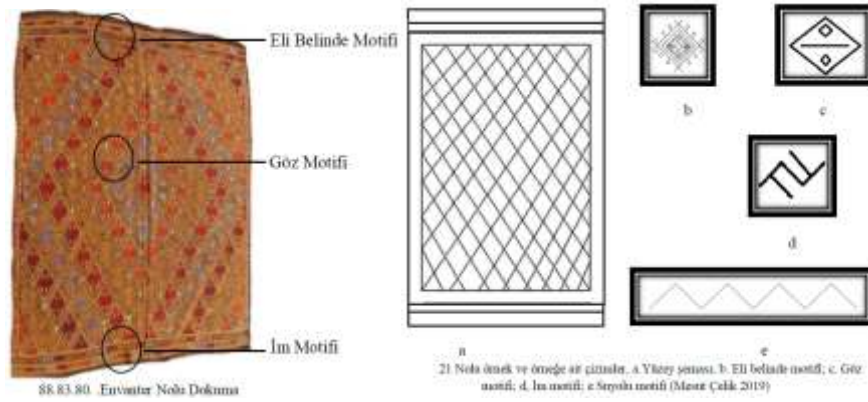
**Görsel 18.** 23.7.97 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



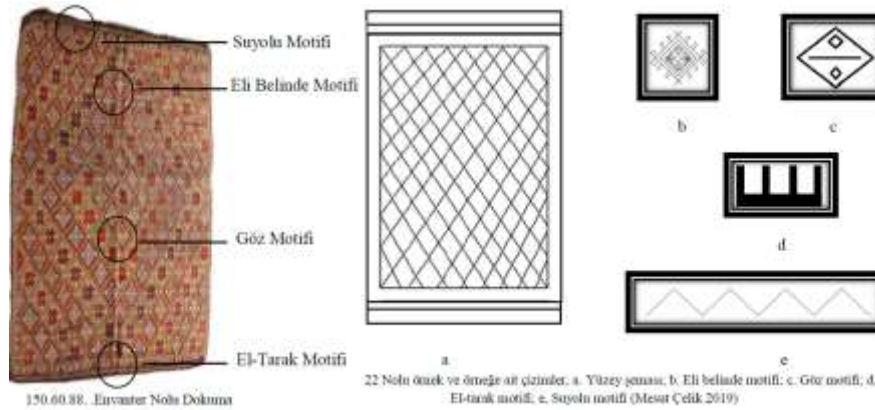
**Görsel 19.** 24.15.78 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



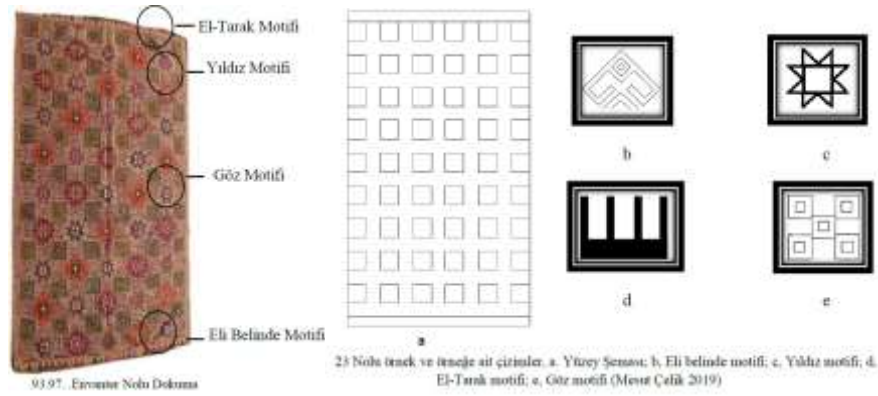
**Görsel 20.** 35.59.80 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



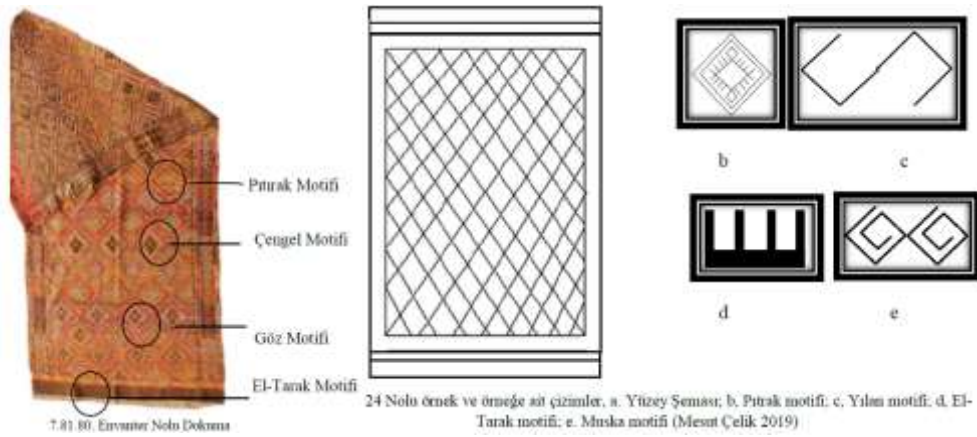
**Görsel 21.** 88.83.80 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



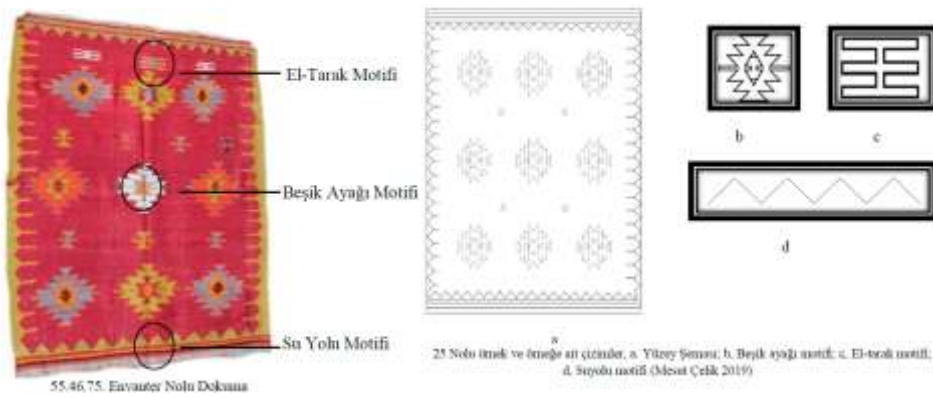
**Görsel 22.** 150.60.88 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



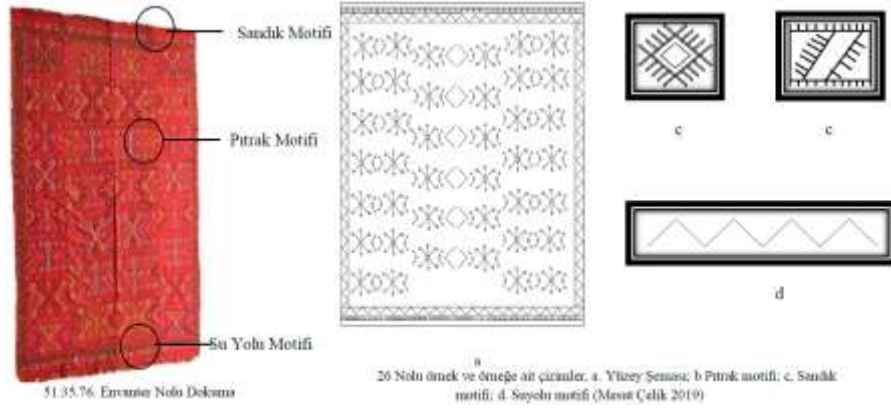
**Görsel 23.** 97.93.97 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



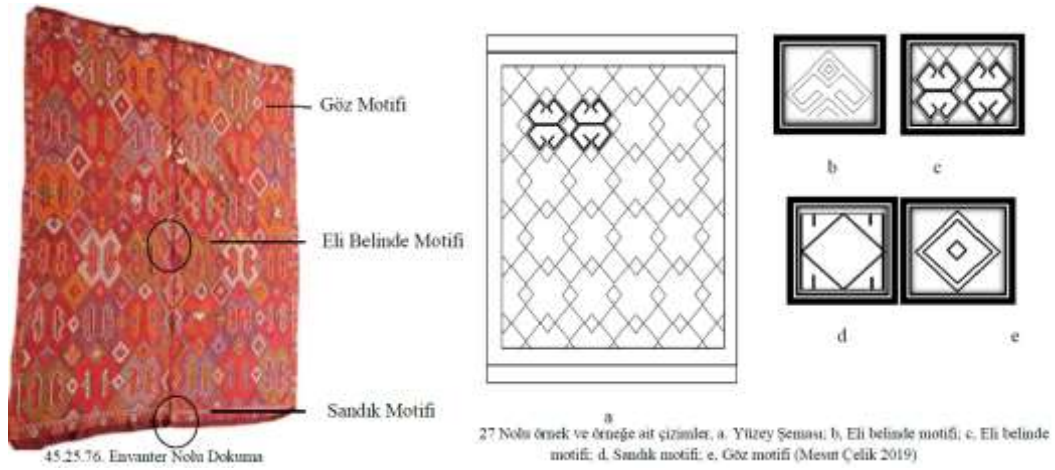
**Görsel 24.** 73.81.80 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



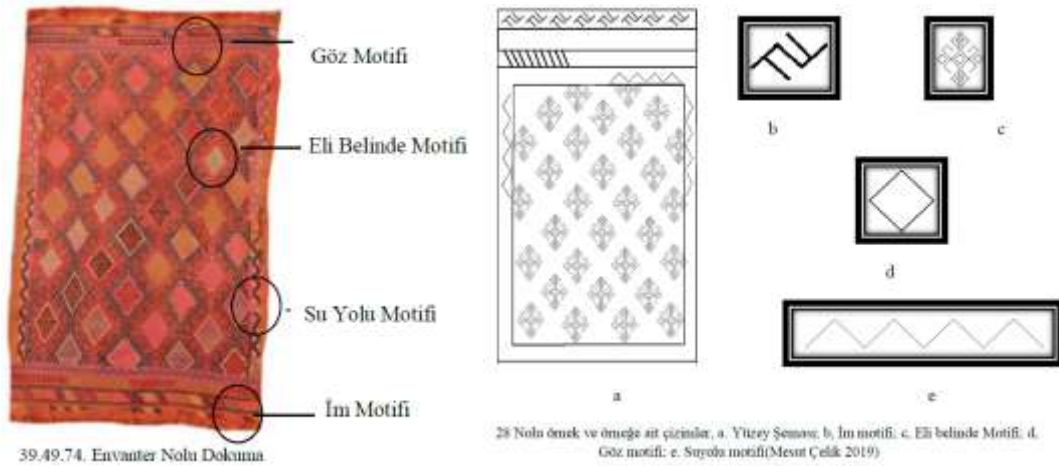
**Görsel 25.** 55.46.75 envanter nolu atkı yüzü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



**Görsel 26.** 51.35.76 envanter nolu atkı yüzlü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



**Görsel 27.** 45.25.76 envanter nolu zili dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.



**Görsel 28.** 39.49.74 envanter nolu atkı yüzlü kilim dokuma örneği eser ve buna ait çizimler.

#### 4.2.1. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yayılarının Müzedeki Yeri, Müzeye Geliş Şekli, Yöresi ve Dönemi

Daha önce belirtildiği üzere Burdur Müzesi'nde çalışılan düz dokuma yaygılarının tümü depodadır. Düz dokuma yaygılarının iki tanesi bağış, yirmi altı tanesi satın alınma yoluyla müzeye kazandırılmıştır. 1 adet dokuma yaygı Çivril yöresine, bir adet dokuma yaygı Karacasu yöresine yirmi altı tanesi Burdur yöresine aittir. Dönem olarak dokumalardan ikisi 19. yy'a aittir. 26 dokuma yaygı ise 20. yy'a aittir. Müzede bulunan düz dokuma yaygılarının muhafaza edildikleri yerleri, müzeye geliş şekilleri, yöresi ve tarihlendirmeleri tablo haline getirilerek aşağıda sunulmuştur. Burada yer alan bilgiler müze kayıtlarından alınmıştır (Tablo 1)<sup>5</sup>.

**Tablo 1.** Burdur Müzesi envanterine kayıtlı düz dokuma yaygılarının müzedeki yeri, müzeye geliş şekli, yöresi ve dönemi.

Örnek No	Envanter No	Müzedeki Yeri	Geliş Şekli	Yöresi	Dönemi
1	1.55.77	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
2	3.1.83	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
3	14.33.90	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
4	10.134.95	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
5	39.49.74	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
6	39.63.92	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
7	74.24.78	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	19.yy sonu
8	206.70.75	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
9	27.15.78	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
10	32.15.78	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
11	66.33.77	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
12	8.3.76	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
13	166.56.77	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
14	153.66.87	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
15	8.32.90	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
16	118.71.2018	Tavan Depo	Bağış	Çivril	20.yy
17	123.91.82	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
18	23.7.97	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
19	24.15.78	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
20	35.59.80	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
21	88.83.80	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
22	150.60.88	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
23	97.93.97	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
24	73.81.80	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	19.yy sonu
25	55.46.75	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
26	51.35.76	Tavan Depo	Bağış	Karacasu	20.yy
27	45.25.76	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy

<sup>5</sup> Tablolar oluşturulurken "Isparta Müzesi'ndeki Düz Dokuma Çuvallar" isimli makaleden yararlanılmış, tablolar benzer biçimde düzenlenmiştir (Demiral, Oyman, 2006:458-472).



28	39.49.74	Tavan Depo	Satın Alınma	Burdur	20.yy
----	----------	------------	--------------	--------	-------

#### 4.2.2. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yayılarında Kullanılan Dokuma

##### Teknikleri

Burdur Müzesi'ndeki düz dokuma yayınlarda atkı yüzlü kilim, cicim, zili ve sumak tekniklerinden biri veya birkaçı birlikte kullanılmıştır. Atkı yüzlü dokuma yanında cicim tekniği, cicim tekniği kullanılan düz dokuma yayınlarda da zili tekniği kullanılmıştır. 15 örnekte atkı yüzlü kilim, 11 örnekte cicim tekniği, 12 örnekte zili tekniği, 9 örnekte sumak tekniği kullanılmıştır. (Tablo 2).

**Tablo 2.** Burdur Müzesi envanterine kayıtlı düz dokuma yayınlarda kullanılan dokuma teknikleri.

Örnek No	Atkı Yüzlü Kilim	Cicim	Zili	Sumak
1			X	X
2		X	X	
3			X	
4	X			
5	X	X		
6			X	X
7	X	X		
8			X	
9	X			
10	X			
11	X			
12	X			
13	X	X		
14	X			X
15			X	X
16	X	X		
17	X	X		
18	X	X		
19	X	X		
20			X	X
21			X	X
22			X	X
23			X	X
24		X	X	
25	X			
26	X			
27			X	X
28	X	X		
Toplam	16	10	12	9

#### 4.2.3. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yayıgılarında Malzemeler

Burdur Müzesi'ndeki düz dokuma atkı ve çözgü ipliklerinde yün kullanılmıştır. 13 örnekte yünün yanında pamuk motif ipi olarak kullanılmıştır. 4 örnekte orlon ipi kullanılmıştır. Malzemeler yün, pamuk ve orlon olarak ayrılmışlardır. Düz dokumalarda kullanılan malzemelere ilişkin hazırlanan tablo aşağıdadır (Tablo 3).

**Tablo 3.** Burdur Müzesi envanterine kayıtlı düz dokuma yayıgılarında malzemeler.

Örnek No	Atkı İpi			Çözgü İpi			Motif İpi		
	Yün	Pamuk	Orlon	Yün	Pamuk	Orlon	Yün	Pamuk	Orlon
1	X			X			X		
2	X			X				X	
3	X			X				X	
4	X			X				X	
5	X			X			X		
6	X			X			X		
7	X			X			X		
8	X			X				X	
9	X			X			X		
10	X			X				X	
11	X			X				X	
12	X			X				X	
13	X			X			X		
14	X			X			X		X
15	X			X			X		X
16	X			X			X		X
17	X			X				X	
18	X			X				X	
19	X			X				X	
20	X			X				X	
21	X			X				X	
22	X			X				X	
23	X			X			X		
24	X			X			X		
25	X			X			X		
26	X			X			X		

27	X			X					
28	X			X			X		X
Toplam				28			14	13	4

#### 4.2.4. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yayılarında Kullanılan Renkler

Burdur Müzesi'ndeki düz dokuma yayılarında en fazla kullanılan renk turuncu ve kırmızıdır. Bu renklerden sonra en fazla kullanılan renkler sarı, yeşil ve beyazdır. Siyah, lacivert, kahverengi ise az kullanılan renklerdir (Tablo 4).

**Tablo 4.** Burdur Müzesi envanterine kayıtlı düz dokuma yayılarında malzemelerin renkleri.

Örnek No	Turuncu	Kırmızı	Sarı	Mor	Pembe	Yeşil	Mavi	Beyaz	Kahverengi	Lacivert	Siyah
1	X	X	X						X		
2	X	X	X			X		X			
3	X	X	X			X		X		X	
4	X	X		X				X			
5	X	X			X		X				
6	X	X		X	X			X			X
7	X	X						X			X
8	X	X			X	X					X
9		X	X			X		X			
10	X	X		X				X			X
11	X		X	X	X	X	X	X			
12	X	X	X	X				X			
13	X		X			X	X				
14	X	X	X			X	X				
15	X	X				X	X	X			X
16		X	X		X	X				X	
17	X	X	X	X				X			
18	X	X	X	X	X						
19	X	X	X				X		X		
20	X	X	X			X	X	X			
21	X	X	X				X		X		
22	X	X	X				X		X		
23	X	X	X	X		X				X	
24	X	X	X							X	

25	X	X	X			X						
26	X	X	X	X			X					X
27	X	X		X		X				X		
28	X	X	X	X						X		
Toplam	26	26	20	11	6	13	10	12	4	6		6

#### 4.2.5. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yayılarında Kullanılan Motifler

Tablo 5. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yayılarında Kullanılan Motifler.

Örnek No	Eli Belinde	Pıtrak	Göz	Su Yolu	Yıldız	Muska	İM	Sandık	Yılan	Eİ-Tarak	Akrep	Küpe	Beşik Ayağı	Çiçek	Koç Boynuzu
1	X	X		X		X									
2				X		X	X					X			
3	X					X									
4			X		X	X	X								
5	X		X	X			X			X					
6	X			X	X	X									
7	X			X						X					
8	X		X		X										
9										X					
10											X				
11				X									X		
12	X		X	X		X									
13				X		X					X				
14	X		X												X
15			X	X			X			X					
16	X		X		X									X	
17		X	X		X	X	X								
18		X	X		X	X	X			X					
19	X	X	X							X					
20			X	X			X								
21	X		X	X			X								
22	X		X	X						X					
23	X		X		X					X					
24		X				X			X	X					
25				X						X		X			
26		X		X				X							
27	X		X					X							
28	X		X	X			X								
Toplam	15	6	16	15	7	10	9	2	1	10	2	2	1	1	1

Burdur Müzesi'ndeki düz dokuma yaygılarında en fazla görülen motifler, eli belinde, su yolu ve göz motifidir. Daha sonra pıtrak, el-tarak, muska ve im motifleri kullanılmıştır. Çiçek ve koçboynuzu motiflerine sahip tek örnek bulunmaktadır. En az görülen motif, yılan, beşik ayağı ve sandık motifidir (Tablo 5).

#### 4.2.6. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yaygılarında Kullanılan Kompozisyonlar

**Tablo 6.** Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yaygılarında Kullanılan Kompozisyonlar.

Örnek No	Zeminin Yatay Bantlara Ayrılmasıyla Oluşturulan Kompozisyon	Zeminin Birbirini Tekrarlayan Motiflerle Oluşturulan Kompozisyonlar	Zemini Sonsuz Kaydırma İlkesine Göre Oluşturulan Kompozisyon
1			X
2			X
3			X
4		X	
5			X
6		X	
7	X		
8		X	
9	X		
10		X	
11			X
12	X		
13			X
14	X		
15		X	
16		X	
17		X	
18		X	
19	X		
20			X
21			X
22			X
23		X	
24			X
25		X	
26	X		
27			X
28			X
Toplam	6	10	12

Müzedede bulunan düz dokuma yaygılardan 12 adedinde, zemini sonsuz kaydırma ilkesine göre oluşturan kompozisyon, 12 adedinde zeminin birbirini tekrarlayan motiflerle oluşturulan kompozisyon ve diğer 6 adedinde de zeminin dikey bantlara ayrılmasıyla oluşturulan kompozisyon görülmektedir (Tablo 6).

#### 4.2.7. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yaygılarının Boyut Dökümleri

Tablo 7. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yaygılarının Boyut Dökümleri.

Örnek No	Kısa Kenar Uzunluğu						Uzun Kenar Uzunluğu												
	55-80 cm Arası	81-110 cm Arası	111-140 cm Arası	141-170 cm Arası	171-200 cm Arası	201-230 cm Arası	85-110 cm Arası	111-140 cm Arası	141-170 cm Arası	171-200 cm Arası	201-230 cm Arası	231-260 cm Arası	261-290 cm Arası	291-320 cm Arası	321-350 cm Arası	351-380 cm Arası	381-410 cm Arası	411-440 cm Arası	441-470 cm Arası
1		x						x											
2				x									x						
3			x													x			
4			x														x		
5			x															x	
6			x														x		
7				x														x	
8	x						x											x	
9				x													x		
10				x													x		
11		x													x				
12	x							x							x				
13						x									x				
14				x									x						
15				x															
16			x									x							
17	x							x											
18				x					x										
19					x														
20		x								x									
21		x								x									
22		x								x									
23			x												x				
24				x											x				
25				x											x				
26					x											x			
27						x													X
28				x									x						
Top.	3	5	6	9	3	2	1	3	2	2	1	1	2	3	3	1	2	1	1

Müzedede bulunan düz dokuma yaygılarının boyutları farklılıklar göstermektedir. Kısa kenar uzunlukları 55-230 cm arasında, uzun kenar uzunlukları ise 85-470 cm arasında değişen boyutlardadır (Tablo 7).

## 4.2.8. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yaygılarının Kalite Dökümleri

Tablo 8. Burdur Müzesi Envanterine Kayıtlı Düz Dokuma Yaygılarının Kalite Dökümleri.

Örnek No	Çözü 10 cm2 Tel Sayısı						Atkı 10 cm2 de Tel Sayısı									
	30-35 Tel	36-40 Tel	41-45 Tel	46-50 Tel	56-60 Tel	50-60 Tel	61-70 Tel	71-80 Tel	81-90 Tel	91-100 Tel	101-110 Tel	111-120 Tel	121-130 Tel	121-130 Tel	131-140 Tel	141-150 Tel
1			x						x							
2				x								x				
3			x					x								
4						x								x		
5			x						x							
6	x							x								
7					x								x			
8				x								x				
9				x								x				
10			x							x						
11					x										x	
12						x										x
13	x							x								
14	x						x									
15		x							x							
16			x							x						
17				x							x					
18			x							x						
19			x												x	
20					x								x			
21					x									x		
22						x										x
23		x						x								
24	x						x									
25			x									x				
26				x							x					
27					x								x			
28		x						x								
Toplam	4	3	8	6	5	2	2	5	3	3	2	4	3	2	2	2

Müzedeki bulunan düz dokuma yaygılarda uygulanan teknik dokuma yoğunluğu; dikey yönde (Çözü) 10 cm2 tel sayısı ve yatay yönde (Atkı) 10 cm2 tel sayısı olarak belirlenmiştir. Düz dokuma yaygılarda çözü tel sayısı 30-60, Atkı sayısı 50-150 olarak değişiklik göstermektedir (Tablo 8).

## 5. Değerlendirme ve Karşılaştırma

Araştırma konusu düz dokuma yaygılar, Burdur Müzesi'nde korunma altına alınmış ve karakteristik özelliklere sahip örneklerdir. Çalışılan örnekler müzenin deposunda bulunmaktadır. 2 düz dokuma yaygı bağış yoluyla, 26 düz dokuma yaygı da satın alınma yoluyla müzeye kazandırılmıştır. Yaygılardan iki adedi haricindeki örnekler Burdur yöresine aittir. Bu iki örnekten biri Aydın Karacasu, diğeri de Çivril yöresine aittir. Düz dokuma yaygılardan ikisi 19.yy'a tarihlendirilirken, diğeri 20. yy'a ait örnekler olarak değerlendirilmiştir.

Yöredeki geleneksel düz dokumalarıyla ilgili bilgiler salnamelerde görülmektedir. 1868 tarihli Konya Salnamesinde detaylı olarak Burdur'un sosyo-ekonomik durumu hakkında bilgi verilmiştir (Karaca, 2002:64). 1906 salnamesinde dokuma sanatının çok yaygın olduğu, 1200 tezgâhla üretim yapıldığı belirtilmiştir (Karaca, 2002:65). Burdur ilinde geleneksel dokumalar olarak kilimcilik, alaca dokumacılığı, halı, hasır ve çul dokumacılığı yapılmaktadır.

Günümüzde Burdur merkezine bağlı Karakent, Cinbilli, Yeşilova ilçesine bağlı Kocayaka, Gökçeyaka, Kırılı, Düden, Akçaköy köylerinde dokuma üretimi yapılmaktadır. Düz dokuma yaygı yansıra duvar örtüsü, çoban torbası, beşikörtüsü ve seccade yapıldığı da görülür.

Dokumalar yörede "yanış" adıyla anılmaktadır. Düz dokuma yaygı isimleri renk ve motiflerin oluşturmuş olduğu kompozisyona göre adlandırılır. Koçboynuzlu yanış, yıldızlı yanış, akrepli yanış dokuma örneklerine verilen isimlerdir.

Müzede bulunan düz dokuma yaygıları; düz atkı yüzlü dokuma, cicim, sumak ve zili teknikleri kullanılarak dokunmuştur. Atkı yüzlü kilim, cicim, sumak ve zili dokuma tekniklerinin birden fazla birlikte dokunduğu örnekler de bulunmaktadır. Sekiz örnekte atkı yüzlü kilim ve cicim, iki örnekte zili ve cicim, yedi örnekte zili ve sumak teknikleri bir arada kullanılmıştır. Yedi düz dokuma yaygıda atkı yüzlü kilim tekniği ile dokunmuştur.

Örneklere dokuma malzemesi olarak yün ve pamuk kullanılmıştır. Eski tarihli örneklerde doğal boya ve yün kullanılmasına karşın yeni tarihli örnekler pamuk ve orlon ipliklerle dokunmuştur. Bu tür malzeme kullanımının yaygınlaşması düz dokuma yaygı kalitesinin düşmesine ve geleneksellikten ayrıldıklarını göstermektedir.



Düz dokuma yaygılarda desen kompozisyonları, dikey ve yatay bantlara bölünerek ya da zemini sonsuz kaydırma ilkesine göre doldurularak yapılmıştır. Örneklerden altısında, zeminin dikey bantlara ayrılmasıyla oluşturulan kompozisyon görülmektedir. Motiflerin sıralanarak gerçekleştiği kompozisyona ait on altı örnek bulunmaktadır. Diğer on iki örnek de zemin sonsuz kaydırma ilkesine göre doldurularak oluşturulan kompozisyon kullanılmıştır. Dokumada zemin ana motifle süslenmiş, zemini saran bantlarla bordür kısmı oluşturulmuştur. Alta ve üste bantlar eklenerek dokumanın hacmi genişletilmiştir.

Müzedede bulunan düz dokuma yaygıların boyutları 450x150 cm arasında değişmektedir. Belli bir kalitesi yoktur. Bazen 10 cm'de 50-56 sıra tel bulunurken, 10 cm'de 120-130 sıra bulunabilmektedir. Müzedeki düz dokuma yaygılarda görülen motiflerin çoğunluğunu göz, suyolu ve eli belinde motiflerinden oluşturmaktadır. Muska, el-tarak ve im motifleri de yoğun olarak kullanılmıştır. Beşik ayağı, çiçek, yılan ve koçboynuzu motifleri birer örnekte karşımıza çıkmaktadır.

Eli belinde, pıtrak, yıldız motifleri zeminde ana motif olarak kullanılan ve tekrarlanan motiflerdir. Zemini saran bantlarda genellikle suyolu motifi görülmektedir. Zeminin altına ve üstüne eklenen diğer bantlarda, göz, muska, suyolu, im motifleri kullanılmıştır. Tülü tekniğiyle dokunan dokumada herhangi bir motife yer verilmemiştir. Kompozisyon renkli iplerle meydana getirilmiştir. Anadolu'nun diğer bölgelerindeki dokunan dokumalarda kullanılan im motifi, Burdur yöresi dokumalarında sığır sidiği, göz motifi, çingiraklı (cümbüşlü) olarak adlandırılmıştır.

Burdur Müzesi'ndeki düz dokuma yaygılarda en fazla turuncu ve kırmızı renk kullanılmıştır. Bu renklerden sonra en çok kullanılan renkler mavi, yeşil ve beyazdır. Kahverengi sadece dört örnekte kullanılmıştır. Lacivert ve siyah az kullanılan renklerdir. Örneklerde doğal boyalı olan yedi örnek bulunmaktadır. Diğer örnekler boyanmış hazır iplerle dokunmuştur.

Müzedede bulunan düz dokuma yaygılar, depoda katlanarak muhafaza edilmektedir. İncelenen örnekler müze envanter numarası ve depodaki yeri bilgileriyle birlikte işlenmiştir. Örneklerden üç adedinde yoğun yıpranma mevcuttur. Onarım geçiren örnekler de bulunmaktadır. Dokumalardan ikisinin rengi solmuştur. Genel itibariyle diğer düz dokuma yaygılar oldukça sağlam durumdadır. Araştırmada, farklı kaynakların taranması sonucunda, düz

dokuma yaygıların başka bölge ve yöre örnekleriyle benzerlik taşıdıkları görülmüştür.

Burdur Müzesi'ndeki düz dokuma yaygıları, kendi içerisinde motif ve kompozisyon gibi yönlerden karşılaştırılırsa; Müzedeki yaygılardan 1 nolu örnek, 5 ve 26 nolu örnekle; 2 nolu örnek, 23 ve 24 nolu örnekle; 3 nolu örnek, 19 ve 20 nolu örnekle; 4 nolu örnek 17 ve 18 nolu örnekle; 8 nolu örnek, 15 ve 23 nolu örnekle; 7 nolu örnek 21 nolu örnekle; 12 nolu örnek ile 13 nolu örnekle motif ve kompozisyon açısından benzerlik göstermektedir.

Müzedeki yer alan örneklere bakıldığında; envanter kaydında "Göhlisar" olarak belirtilen örneklerin, renk, motif, kompozisyon düzenlemesi açısından benzer özelliklere sahip olması; Göhlisar ilçesine yerleşmiş olan Bayındır Karyesi Yörükleri tarafından dokunmuş olduğu ihtimali göstermektedir. Yeşilova'da yaşayan diğer Bayındır Karyesi düz dokuma örneklerinin de karakteristik benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu düz dokuma yaygılarda pıtrak, yıldız ve su yolu motifleri sıkça kullanılmıştır (Görsel 29).



**Görsel 29.** Göhlisar örnekleri.

Yerleşim yerlerinin adları dokumaların yapıldığı yörük boyları konusunda oldukça yardımcı olmaktadır. Buna göre Müze envanterinde geldiği yerin "Yeşilova" olarak belirtildiği örneklerde, Yeşilova ilçesine yerleşmiş olan Çavdur-Çavundur Karyesi Yörükleri tarafından dokunmuş olması muhtemeldir (Görsel 30).



**Görsel 30.** Yeşilova örnekleri.

Yine aynı biçimde Müze envanterinde geldiği yerin “Çavdır” olarak belirtildiği örneklerde, Gölhisar ilçesine yerleşmiş olan Çavdur-Çavundur Karyesi Yörükleri tarafından dokunmuş olması muhtemeldir (Görsel 31).



**Görsel 31.** Çavdır örnekleri.

Burdur Müzesi envanterine kayıtlı, merkez köylerinde yer alan örnekler farklı kompozisyonlara sahiptir. Zeminin yatay kompozisyonlara ayrılmasıyla oluşturulan, zemini birbirini tekrarlayan motiflerle oluşturulan ve zemini sonsuz kaydırma ilkesine göre oluşturulan örnekler bulunmaktadır. Dokumalarda kullanılan motifler benzer özelliklere sahiptir. Kullanılan malzeme ve renkler de benzerlik göstermektedir (Görsel 32).



**Görsel 32.** Burdur merkez köyleri örnekleri.

Motif, renk ve kompozisyon bakımından farklılık gösteren, müze envanterine geldiği yer Ağlasun olarak kayıtlı örneklerde –burada her ne kadar Yazır Karyesi yörükleri bulunsada- farklı Yörük karyeleri tarafından dokunmuş olması muhtemel görünmektedir (Görsel 33).



Görsel 33. Ağlasun örnekleri.

Burdur Müzesi'ndeki 2, 11, 19 ve 21 nolu örnekler (Görsel 34) ile Isparta-Güneykent Kasabasında dokunan düz dokuma yaygı örnekleri arasında; 7 ve 21 nolu örnekler, Konya yöresi Çıbıklı kilimleri ve Yıldızeli (Sivas) yöresi kilimleri ile motif ve kompozisyon açısından benzerlik göstermektedir (Sökmen, 2009; Yerli, 1999). Zeminin yatay bantlara ayrılmasıyla oluşturulan kompozisyonlar ve kullanılan pıtrak, eli belinde, el-tarak, suyolu (sığır sidiği) motifleri birbirine benzemektedir. 1, 5 ve 26 nolu örneklerin; Fethiye yöresinde dokunan “Sarı Namazlağ” ve Konya yöresi “Atmalı Namazlağ” ile dokunuş yöntemi açısından benzerlikleri vardır (Hidayetoğlu, 2007) (Görsel 35). Düz dokuma yaygılarda atkı yüzlü kilim tekniği kullanılmıştır.



Görsel 34. 19 nolu örnek



Görsel 35. Konya örneği (Gümüş, 2005:110)



Görsel 36. Konya örneği (Hidayetoğlu, 2007:633)

Burdur Müzesi'nde yer alan düz dokuma yaygılardan 22 nolu örneğin Erdemli (Mersin) yöresinde "Gül Çul" olarak adlandırılan dokumalarla, 4 ve 5 nolu örneklerin Aksaray yöresinde dokunan kilimlerle motif ve kompozisyon bakımından benzerliklerin çok fazla olduğu gözlemlenmiştir (Gümüş, 2015), (Görsel 36).



**Görsel 37.** 11 nolu örnek.



**Görsel 38.** Antalya Barak kilimi (Yıldız, 2012:150).



**Görsel 39.** Çirpi kilim (Ürer, 1997:160).

2, 3 ve 24 nolu örneklerin Konya yöresi "Azatlı Namazlağ" ile Emirdağ (Afyon) yöresinde dokunan "Koçboynuzlu Kilim" ile motif ve kompozisyon açısından benzerlik göstermektedir. 11 nolu örnekte ise Antalya Barak Kilimi (Yıldız, 2012) ve Çirpi kilim ile benzerliklerin olduğu gözden kaçmamaktadır (Ürer, 1997) (Görsel 37, 38, 39). Düz dokuma yaygılarda zemin sonsuz kaydırma ilkesine göre oluşturulmuş, motif olarak suyolu, beşik ayağı motifleri kullanılmıştır.

Düz dokuma yaygılar Burdur'da merkeze bağlı Büğdüz ve Salur köyü, Yeşilova İlçesi Bayındır Köyü, Ağlasun İlçesi Bayındır Köyü, Çavdır, Gölhisar ve Bucak ilçelerinde yaşayan Yörükler tarafından dokunmuştur. Merkez köylerinde üretilen düz dokuma yaygılar; sonsuzluk prensibinde, benzer motif ve renklerle zili ve cicim tekniği birlikte kullanılarak dokunmuştur. Yeşilova'da dokunan düz dokumalar yaygılar da sonsuzluk prensibine göre dokunmuş, dokuma tekniği olarak cicim, zili ve sumak tekniği kullanılmıştır. Merkezde, atkı yüzlü kilim tekniğiyle dokunmuş düz dokuma örnekleri de bulunmaktadır. Motif, teknik ve kompozisyon özellikleri bakımından diğer dokumalarla arasında benzerlik bulunmamaktadır.

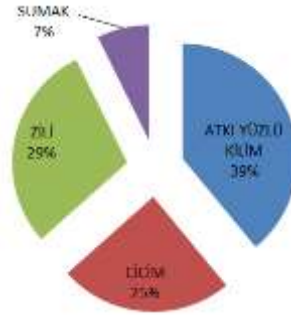
Burdur Müzesi'nde yer alan düz dokuma yaygılarda kullanılan teknik, malzeme, renk, motif ve kompozisyon oranlanarak şema haline getirilmiştir. Müzede bulunan 28 adet düz dokuma yaygıdan %39'unda atkı yüzlü kilim tekniği, %29'unda zili tekniği, %25'inde cicim tekniği ve %7'sinde sumak tekniği kullanılmıştır. Depoda bulunan örneklerde malzeme olarak

yarı yarıya pamuk ve yün kullanılmıştır. Düz dokumaların içerisinde %32 turuncu, % 31 kırmızı, %24 sarı, %13 mor renk, düz dokumada sıkça kullanılan renklerdir (Tablo 9). Çavdır ve Gölhisar yöresinde dokunan örneklerde her teknik kullanılmış, motif süslemesi bakımından farklı varyasyonlara yer verilmiştir (Tablo 10). Burdur'da üretilen ve müze deposunda muhafaza edilen düz dokuma yaygılarda malzeme olarak; yün ve pamuk kullanılmıştır.

**Tablo 9.** Sık kullanılan renkler.

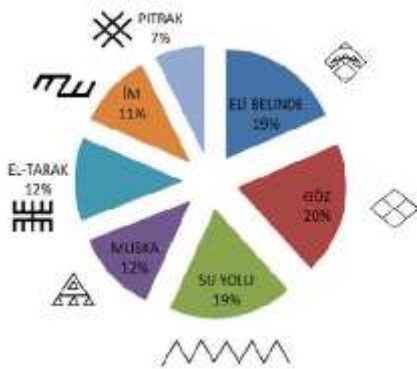


**Tablo 10.** Kullanılan teknikler.

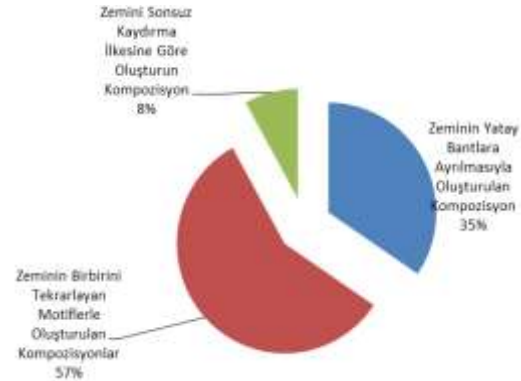


Burdur Müzesi'nde yer alan düz dokuma yaygılarının içerisinde göz motifi %20, eli belinde ve su yolu motifi %19, muska ve el-tarak motifi %12 pıtrak motifi %7 oranla sıkça kullanılan motifler olmuştur (Tablo 11). Zeminin, birbirini tekrarlayan motiflerle oluşturulduğu kompozisyon %57, zeminin yatay bantlarla ayrılmasıyla oluşturulan kompozisyon %35 ve zeminin sonsuz kaydırma ilkesine göre oluşturulan kompozisyonlar, düz dokuma yaygılarda %8 olarak belirlenmiştir (Tablo 12).

**Tablo 11.** Sık kullanılan motifler.



**Tablo 12.** Kullanılan kompozisyonlar.



## 6. Sonuç

“Burdur Müzesi’nde Yer Alan Düz Dokuma Yaygılar” adı altında yapılan bu çalışmayla konu kapsamındaki eserlerin ortaya çıkışı ve gelişimi hakkında genel bilgiler verilerek, müzede bulunan düz dokuma yaygıların katalogu oluşturulmuştur. Çalışma kapsamında ele alınan örnekler 1965-1998 yılları arasında müzeye kazandırılmış otuz düz dokuma yayğıdan oluşmaktadır. Genel itibariyle stilize edilmiş geometrik süslemelerin hâkim olduğu düz dokuma yaygılarda, sonsuzluk, mutluluk, aile birliği, değişim içinde olan evren, bireysel bütünlük, özlem, ölümsüzlük güç ve kahramanlık, mutluluk, sevgi ve muhabbet temaları motiflerle işlenmiştir.

Geçmişten günümüze kültürel miras olarak bırakılan düz dokuma yaygılar günümüzde gereken itibarı görmemektedir. Müzelerde, kişisel koleksiyonlar yerilen dokuma yaygılar bugün işlevinde kullanılmayıp, süs eşyası olarak kullanılmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte el dokumalarına gösterilen ilgi yerini seri üretim dokumalara bırakmıştır. Burdur’da geleneğin korunması adına Burdur Belediyesi dokuma atölyesi açmış ve geleneksel biçimde üretim yapmaktadır. Ancak bunun yanı sıra Burdur Müzesi’nde bulunan düz dokuma yayğı örneklerinin envanter kayıtlarında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Müze dışından bu örneklerle ulaşmak mümkün değildir. Müzede bulunan dokuma örnekleri ve diğer sergilenen eserler elektronik ortama aktarılmalıdır. Düz dokuma yaygıların envanter bilgilerinin ve fotoğraflarının yer aldığı elektronik bir arşiv oluşturulması gerekmektedir. Teknoloji çağı sayılan günümüzde bunlar sağlandığı takdirde zamandan tasarruf sağlaması bakımından önemlidir. Burdur Müzesi’nde bulunan düz dokumaların muhafaza edildiği depo koşullarının yetersiz olduğu söylenebilir. Depo ortamının elektronik koruma teknolojileri ile donatılması gerekmektedir. Aksi takdirde mevcut durumla dokumaların zarar görme ihtimali oldukça fazladır.

Türk-İslam sanatında önemli bir yere sahip olan dokuma sanatı, insanın ruh halini yansıtan, gelenekleri ve kültürel birikimleri yansıtan bir ayna olmuştur. Dokuma kültürünün korunması ve gelecek nesillere aktarılması için gerekli önlemlerin alınması gerekmektedir.

**Kaynakça**

- Ak, M. (2015). *Teke Yörükleri (1800-1900)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Demiral, B., Oyman, N. R. (2016). Isparta Müzesi'ndeki Düz Dokuma Çuvallar, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl 4, Sayı 26, Adıyaman, s.458-472.
- Gümüş, D. (2015). *Aksaray Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili)*, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Halaçoğlu, Y. (2009). *Anadolu'da Aşiretler, Cemaatler, Oymaklar (1453-1650)* Cilt 6, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Hidayetoğlu, H. M. (2007), *Konya Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili, Sumak)*, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Karaca, B. (2002). *XV.-XVI. Yüzyıllarda Teke Sancağı*, Fakülte Kitabevi, Isparta.
- Özcan, N. (1996). "Antalya Yöresi Kilimleri", *I. Halk Kültürü Araştırma Sonuçları Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.45-56.
- Özdemir, R. (1994). "Osmanlı Döneminde Antalya'nın Fiziki ve Demografik Yapısı (1800-1867)", *XI. Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, Cilt IV, Ankara: TTK Yayınları, s.1369.
- Sarı, S. (2008). *XV.-XVI. Yüzyıllarda Menteşe, Hamid ve Teke Sancağı Yörükleri*, Isparta: SDÜ Sos. Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Sökmen, S. (2009). *Isparta İli Güneykent Kasabası Düz Dokuma Yaygılarının Tarihi, Teknik ve Sanatsal Özellikleri*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel El Sanatları Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sümer, F. (2013). "Yörükler", *TDV Ansiklopedisi*, Cilt 4, s.570-578.
- Uzunçarşılı İ. H. (1988). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*, Ankara: TTK Yayınları.
- Ürer, H. (1997). *Emirdağ (Afyon) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları*, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk-İslam Sanatı Anabilim Dalı, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yerli, M. (1999). *Sivas Etnografya Müzesinde Bulunan Kilimler*, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Yıldız, A. (2012). "Teke Yöresinde Barak Kilimleri", *Arış Dergisi*, Sayı 8, Ankara, s.148-159.



**İnternet Kaynakları**

“Burdur Müzesi”, <https://www.burdurmuzesi.gov.tr/TR,100739/muze-hakkinda.html>, Erişim tarihi: 15.06.2017.

“Burdur Müzesi”, <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/burdur/gezilecekyer/burdur-muzesi> Erişim tarihi: 15.06.2017.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1.34. ve 37. çekim: M. Çelik, Çekim tarihi: 2019.

Görsel 35. Gümüş, D. (2015). Aksaray yöresi düz dokuması, Aksaray Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s.110.

Görsel 36. Konya yöresi düz dokuması, Hidayetoğlu, H. M. (2007), *Konya Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili, Sumak)*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya, s.633.

Görsel 38. Yıldız, A. (2012). Barak kilimi, “Teke Yöresinde Barak Kilimleri”, Arış Dergisi, Sayı 8, Ankara, s.150.

Görsel 39. Ürer, H. (1997). Çirpi kilim, *Emirdağ (Afyon) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk-İslam Sanatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

## İÇ MEKÂNDAN KULLANIM VE TEKNİK ÖZELLİKLER AÇISINDAN HEREKE HALISI

### TECHNICAL AND INTERIOR USE PROPERTIES OF HEREKE CARPET

Deniz Demirarslan\*

#### Öz

Dokumacılık Türkler tarafından Orta Asya'dan Anadolu'ya, geçmişten günümüze dek önem verilen bir sanat kolu olmuştur. Eşsiz sanat değeri ve zenginliği ile tanınan ipekli ve yünlü dokumalar zaman içinde olağanüstü bir şekilde gelişmiş ve yayılmıştır. Dokuma sanatında önemli bir yer tutan halı ise Türkler tarafından Dünyaya tanıtılmış ve kazandırılmıştır. Bilinen en eski Türk halıları günümüzde Dünyanın önde gelen müzelerinde sergilenmektedir. 11. yüzyıldan itibaren Selçuklular ile birlikte Doğudan Batıya doğru yayılmaya başlayan halı sanatı Anadolu'da halkın duygularını dışa vurduğu kültürel bir miras olmanın yanı sıra sanat kolu olmaktan ziyade üretime yönelmiş ve zamanla dokumacılık endüstrisi olarak gelişme göstermiştir. Saray halıları içinde Hereke halısı üretim açısından Türk halı tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Hereke halılarının teknik özellikleri ile ilgili yazılı akademik çalışmalar az sayıda olmakla beraber bu halıların iç mekânda kullanımına ve özellikle de yurtdışı örneklerde kullanımına ilişkin bilgiler yetersizdir. Bu çalışmada öncelikle Türk halı sanatı hakkında bilgi verilmiş ve Hereke halısının tarihsel süreçte ortaya çıkış öyküsüne değinilerek Türkiye ve Dünyada iç mekânda kullanımı örnekler üzerinden incelenmiş ve sonuçta Hereke halısının iç mekânın tasarımı ve halı sanatına etkileri ortaya konmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Hereke, Hereke Halısı, Türk Halı Sanatı, Dekorasyon, Saray.

#### Abstract

Weaving has been an art branch that has been given importance by Turks from Central Asia to Anatolia, from past to present. Silk and woollen fabrics, known for their unmatched artistic value and richness, have been extraordinarily developed and spread over time. Carpet, which has an important place in weaving art, was introduced and brought to the world by the Turks. The oldest known Turkish rugs are exhibited in the world's leading museums today. Carpet art, which started to spread from the East to the West with the Seljuks since the 11th century, has turned towards production rather than being an art branch as well as being a cultural heritage in which people express their feelings in Anatolia and developed as a weaving industry in time. Among the palace carpets, Hereke carpet has gained an important place in the Turkish carpet history in terms of production. Although there are few academic studies on the technical features of Hereke carpets, there is insufficient information about the use of these carpets indoors and especially in foreign examples. In this study, first of all information about Turkish rugs and Hereke it demonstrated the historical process in the emergence of a history reference and Turkey were examined through examples of the use of space inside the world and the resulting Hereke carpet interior design and its effects on carpet art of carpet.

**Keywords:** Hereke, Hereke Carpet, Turkish Carpet Art, Decoration, Palace.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 16.03.2020 - Kabul tarihi: 22.05.2020.*

\*\*Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü,  
demirarslandeniz@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7817-5893>.

## 1. Giriş

Halı, dokuma sanatında en üst teknik ve yaratıcılık isteyen bir sanat eseridir. Özellikle üzerlerinde yer alan renkler, motifler ve damgalar halıları dokuyan halkların kültürel özelliklerini yansıtımları açısından önemlidir. Halılar milli birliğin oluşmasında; kültürün ve kültürel değerlerin korunmasında, yaşatılmasında ve özellikle de anlaşılmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Dünyanın en eski halısı olarak bilinen M.Ö. 5 ve 4. yüzyıla ait olduğu kaynaklarda belirtilen bir Hun halısı, Pazırık vadisinde bulunmuştur (Pile Carpet, Hermitage Müzesi, 2020). Dünyada sanat tarihi açısından ilk halı ve Türk halısı olarak kabul edilen bu yün halının boyutları 1,83x2 metredir ve 1dm<sup>2</sup>'de 3600 ilmek bulunmaktadır. Günümüzde Gördes halılarında da aynı ilmek tekniğinin kullanıldığı bilinmektedir. Bu ilk Türk halısı halen Leningrad Hermitage Müzesi'nde teşhir edilmektedir. Bu halının motif, ölçü ve biçim açısından Türkmen halılarına benzediği söylenmektedir. Halının dokunmasında yün ipler kullanılmıştır, ince ve çok bükümlüdür. Motifler birbirleri ve halının bütünü ile uyum içindedir. Halının ortasında 24 adet dört yapraklı çiçek motifi ve kenarlarda İç Asya'da yaşadığı belirlenen 24 adet geyik motifi bulunmaktadır (Pile Carpet, Hermitage Müzesi, 2020), (Görsel 1).



**Görsel 1.** Pazırık Halısı- (Pile Carpet, Hermitage Müzesi, 2020).

Pazırık halısı bizlere düğümlü halının Orta Asya'da ortaya çıktığını ve buradan Türkler aracılığıyla tüm dünyaya yayıldığını göstermektedir. Türkler aynı dönemde halının yanı sıra kilim, cicim, zili gibi diğer dokuma ürünleri de yapmaktaydılar. Halı, Türk boyları tarafından mekânlarda yere serilmiş, duvar örtüsü olarak asılmış ve aynı zamanda hükümdarların resmî tören malzemesi olarak kullanılmıştır (Deniz, 2005:79-103).

Türkler diğer sanat dallarında olduğu gibi Orta Asya'dan getirdikleri dokumacılığı Anadolu'da da sürdürmüşler, Anadolu'da mevcut bulunan halklardan da etkilenecek desenlerini zenginleştirmişlerdir. Anadolu'da her yörenin kendine ait renk, desen ve kompozisyon özellikleri bulunmakta ve dokumalar o yörenin yaşam biçimini, değerlerini ve anlayışını yansıtmaktadır (Ergen, 2010). 13. yüzyılda Selçuklular ile Doğudan Batıya doğru yayılan halı sanatı bir sanat kolu olmaktan çok üretime yönelmiş ve dokumacılık endüstrisi olarak gelişme göstermiştir (Öney, 1992:155; Arslan, 2018:695-700). Selçuklular zamanında halı İslâm dünyasının her tarafına yayılmış; özellikle Anadolu'nun bazı şehir ve kasabaları bu hususta ün kazanmıştır. Anadolu'da Türk halıcılığına dair ilk bilgiler coğrafyacı İbn Saîd el-Mağribî (ö. 685/1286) tarafından verilir. Mağribî Kitâbü Basî'l-arz fi't-ţûl ve'l-'arz adlı eserinde Anadolu'yu anlatırken "Türkmenler Türk soyundan büyük bir kavim olup; Selçuklular devrinde Rum ülkesini fethetmişlerdir. Bunlar sık sık kıyılara kadar giderek akınlar yaparlar, esir aldıkları çocukları tüccarlara satarlar. Türkmen halılarını (el-büsûtü't-Türkmâniyye) dokuyan işte bu Türkmenlerdir. Bu halılar bütün ülkelere satılır" demekte, Aksaray münasebetiyle de buranın güzel yün halılarından söz etmektedir (Bozkurt, 1997:251-262). İbn Battûtâ da Aksaray'ı Anadolu'nun en güzel ve en muhteşem şehirlerinden biri olarak vasıflandırır ve şunları söyler: "Beldeye nisbetle koyun yününden imal olunan kalıçelerin bir yerde naziri yoktur. Bunlar Şam, Mısır, Irak, Hind, Sîn ve bilâd-i etrâke gönderilir" (Bozkurt, 1997:251-262).

Farklı ölçülerde dokunmuş kültürel öge olan halılar Türk yaşamında çadırdan eve, konaktan saraylara her iç mekânda yerde, duvarda ve sedirlerin üzerinde çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Ancak, iç mekânda bir dekorasyon ögesi olmanın yanı sıra bir prestij ögesi olarak da yer almıştır (Strzygowski, vd., 1974:30). Batı dünyasının ünlü gezgini Marco Polo da Anadolu'dan geçtiği dönemde 13. yüzyılın sonlarında Selçuklu halılarının eşsiz güzelliğinden söz

etmektedir: “Türk halısı Dünyanın en narin, geometrik ve stilize desenlerine sahip halısıdır.” (Banham, 1997:436).

O dönemden kalma birçok halı Orta Anadolu’daki camilerde keşfedilmiştir. Özellikle 14. yüzyıl halıları göz ve el uyumunun sergilendiği eserlerdir. Bu halılar 14. yüzyıldan itibaren Floransalı ve Cenevizli tüccarlar yardımıyla Avrupa saraylarına, kiliselerine ve şatolarına girmiştir.

16. yüzyıl, Türk halı sanatının en geliştiği dönem olarak kabul edilir. Uşak 16. yüzyılda Anadolu’nun en önemli halı pazarı iken diğer yandan saray halıları olarak literatüre geçen sine düğüm tekniği kullanılarak dokunan ve pastel renkler kullanılan son derece girift desenlerle bezeli bu halılarda önemli zenginleşme, gelişme ve değişimin izlendiği tamamen yeni bir üslup başlamıştır. Sarayın sanatla ilişkili teşkilatı olan Ehl-i Hiref-i hassa teşkilatında nakkaşan-ı hassa ve cemaat-i kaliçebafan-ı hassa (saray için halı dokuyanlar cemaati-kaliçebaflar) kurulmuştur. Tebriz, Kahire ve Anadolu’dan Sivas, Kayseri gibi bölgelerden ustalar getirilmiştir. Bu örgütlenme Osmanlı saray üslubunu oluşturmuş ve bu üslup kitap sanatları, tezhip, çini, ahşap, taş, kumaş ve halı desenlerinde paralellik göstermiştir (Arslan, 2018:696). Bu dönem İstanbul’da Osmanlı Hanedanı için halı dokuyan atölyelerin kurulmaya başladığı dönem olmuştur. Saray halıları Yavuz Sultan Selim Han’ın (1514) İran seferi dönüşünde Tebriz’den Türk asıllı halı ustaları getirerek İstanbul’da halı tezgâhları kurdurmasıyla başlamıştır (Ergene, 1992:26-27).

İstanbul’da 20. yüzyıla kadar üretimin devam ettiği ve saraylara halı dokunan Feshane, Kumkapı, Topkapı, Üsküdar ve İstinye’de halı atölyelerinin bulunduğu bilinmektedir (Arslan, 2018: 695-700). Bu halılar İran halılarına benzer gibi görünseler de farklı bir karaktere sahiptirler. İran halılarında motifler küçük ve sık işlenmiş iken; Osmanlı saray halılarında ana zeminin iri motifleri esas süsleme elemanı olarak öne çıkmıştır. Bu halıların bir özelliği de natüralist bir biçimde dokunmuş lâle, sümbül, karanfil, bahar dalı ve gül motifleriyle hançerî yapraklar ve rûmîler içermeleridir (Bozkurt, 1997:251-262).

Günümüzde saray halısı denilince ilk akla gelen Hereke halıcılığı ise saray halısı dokuma geleneğini halının toplumda bir güç sembolü olarak kabul edildiği dönemlerde canlı bir şekilde gündemde tutmuştur. İlk olarak saray ve çevresi için halı ve ipek dokumalar üreten bir fabrikada üretilen halılar zamanla çok geniş bir bölgeye yayılmış ve Anadolu’nun diğer geleneksel halıcılık

merkezlerinde de etkisini göstermiştir. Hereke halılarının teknik özellikleri ile ilgili yazılı akademik çalışmalar az sayıda olmakla beraber bu halıların iç mekânda kullanımına ve özellikle de yurtdışı örneklerde kullanımına ilişkin bilgiler yetersizdir. Bu çalışmada öncelikle Türk halı sanatı hakkında bilgi verilmiş ve Hereke halısının tarihsel süreçte ortaya çıkış öyküsüne değinilerek Türkiye ve Dünyada iç mekânda kullanımı örnekler üzerinden incelenmiş ve sonuçta Hereke halısının iç mekânın tasarımı ve halı sanatına etkileri ortaya konmuştur. Çalışma kapsamında öncelikle TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığına bağlı Hereke Halı Fabrikasında halının teknik özellikleri ile ilgili bilgilerin elde edilmesi amacıyla araştırma yapılmış; konuyla ilgili yazılı temel kaynaklar incelenmiştir. İç mekânlarda kullanım örnekleri için TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı ve yurt içi- yurt dışı müzelerden elde edilen bilgilerle incelenecek örnekler belirlenmiştir.

## **2. Hereke Halısının Tarihsel Gelişimi**

1843'de Sultan Abdülmecid zamanında Hereke Fabrika-i Hümayunu adı altında 50 pamuklu ve 25 ipekli canfes tezgâhından oluşan ilk fabrika Hereke'de açılmış olup; Osmanlı sanayi kuruluşları arasında önemli bir yere sahiptir. Hereke Halı Fabrikası, devlet yönetiminde işletilen fabrikaların aynı zamanda perakende ticaret girişimleri olmasıyla da dikkati çekmektedir. Saray için üretimi yapılan ürünlerin özellikle üretim fazlası olanların halka satışı için Kapalıçarşı'da fabrika adına bir satış mağazası açılmış; fabrika sipariş üzerine de üretim yapmıştır (Demirarslan, 2000:87). 1891'de II. Abdülhamid'in destekleriyle halıcılık bölümü 1000 dokuma tezgâhı ile üretime başlayan Hereke Fabrikası'nda 1905'de yünlü dokuma başlatılmış ve 1917'de yünlü dokuma tezgâhlarının sayısı artırılarak üretime hız verilmiştir. O dönemde beş tanesi Bursa, altıncısı ise Hereke'de olmak üzere toplam altı adet dokuma üretim kuruluşu bulunan Osmanlı Devleti'nde istatistiklerden elde edilen verilere göre fabrikalar dışında evlerde geleneksel yollarla çalışan 1400 dolayında tezgâh bulunduğu bilinmektedir (Demirarslan, 2000:88). Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesine Hereke Dokumahanesi adıyla Hereke'deki fabrikanın şubesi açılmış ve İmparatorluğun son zamanlarına dek burada halı dokunmuştur (Bozkurt, 1997:251-262).

Birinci Dünya Savaşı sırasında fabrikanın çalışmalarında bir kısıtlama olmuş, işçi sayısı 40'a düşmüş; ancak savaş sonrası üretim tekrar hızlanmıştır (Görsel 2). 1922'de Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesiyle, Hereke halılarının üretiminin devam ettiği, 20. yüzyılın ortalarına kadar Hereke'deki bazı usta dokumacıların Hereke halılarını dokumaya başladıkları ve

Osmanlı saray halılarının geleneğini sürdürdüğü görülmektedir. Cumhuriyet döneminde 1939 yılında 200 işçiden oluşan fabrikanın üretim hızı daha da artmıştır (Küçükerman, 1987:57). Hatta 1933'de Sümerbank'a bağlanan fabrika aldığı siparişleri karşılayamadığı için Sivas, Bor, Ürgüp ve Kütahya'da şubeler açılması dahi düşünülmüştür. Yıllar boyunca çok çeşitli aşamalardan geçen fabrika 1956'da Merinos Yünlü Sanayii Müessesesine katılmıştır. 1966'da Ankara'da Halıcılık Müessesesinin kurulması ile Hereke Halı Eğitim Merkezi Atölyesi kurulmuştur. 1982 yılına kadar Yünlü Sanayii Müessesesi İşletme Müdürlüğü'ne bağlı çalışan bir şeflik olarak Hereke Halı Fabrikası faaliyete devam etmiştir. 1982 yılından sonra Isparta Halı Müessesesine bağlanmıştır. 1995'de Sümerbank'tan ayrılmış ve TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığına bağlanarak TBMM Milli Saraylar İpekli Dokuma ve Halı Fabrikası adı altında faaliyetine devam etmiştir. Günümüzde ise Müze- Fabrika olarak çalışmalarına devam etmekte ve özel sipariş halılar dokunmaktadır (Küçükerman, 1987:40-49; Demirarslan, 2000:88). Bugün, Hereke halıları hala Sultan I. Abdülmecid'in geleneksel desenlerinin yanı sıra hem geleneksel Anadolu hem de çağdaş figüratif desenlerle dokunmaktadır (Görsel 3). Ne yazık ki, Hereke kasabası yetersiz nüfus nedeniyle 2008 yılında belediye statüsünü kaybettiği için özel halı üretimi de zor koşullarla devam ettirilmektedir. Hindistan ve Çin Halk Cumhuriyeti'nde dokunmakta olan ve Hereke halısı markası ile Dünyaya satışa sunulan fabrika ürünü ve ucuz taklit halılar ise Hereke halı sanatını olumsuz yönde etkilemektedir (Demirarslan, 2000: 91; Ör, 2012).



**Görsel 2.** Hereke Halı Fabrikası, 1914.



**Görsel 3.** Günümüzde Hereke Fabrikasında Halı Dokuma (Hürriyet Daily News, 2019).

### 3. Hereke Halısının Teknik Özellikleri

Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında Isparta, Uşak, Lâdik, Hereke halısı gibi halıların bir kısmı fuar ve sergi katılımları sonucunda ihraç edilmiş, bir kısmı da saray için ipek ve yünden üretilmiştir. Bu amaçla yurdun her bölgesinden desinatörler, çiniciler, tezhipçiler gibi sanatkârlar Saraya çağırılarak halı üzerine çalışmaya başlamışlardır. Böylece Hereke halısının temeli atılmıştır. Yukarıda da değinildiği üzere; Hereke Fabrika-i Hümayunu kurulmuştur. Fabrikanın halı bölümünde genç kızlar günde 11 saat dokumacı olarak görev yapmıştır. Fabrika, çalışanları için aynı zamanda bünyesinde bir okul ve hastane de barındırmaktaydı. Çalışan dokumacı kızlar Rum ve Türk kızlarından oluşmaktaydı (İnalçık, 1994:918), (Görsel 2).

İlk dokunan halıların genellikle kaba halı oldukları söylenebilir. Kaba halı m<sup>2</sup>deki ilme sayısı düşük halı olarak tanımlanmaktadır. Bu halıların desenleri çeşitli bölgelerden gelen desinatörler tarafından yapıldıklarından desenler farklı yörelerin desen özelliklerini taşımaktadır (Görsel 4). Bu halılarda çoğunlukla geometrik ve köşeli desenler ve büyük motifler kullanılmıştır. İlk dönem halılarında görülen bir başka önemli özellik de desenlerin tamamen Türk halı sanatına özgü çeşitli çiçeklerden oluşan kompozisyonlardan meydana gelmesidir. Hereke halılarının desen ve renk açısından saraydaki eşya ve mekân öğeleri ile uyumu da düşünüldüğünden iç mekân ile



bütünlüğün düşünüldüğü ilk halılar olmaları açısından önem kazanmaktadır. İlk dönem halıları ile günümüz Hereke halıları arasında bizzat desen özellikleri açısından karakteristik farklılıklar bulunmaktadır.



**Görsel 4.** 1890 yılında Müdür Akif Bey ve Hereke Fabrika-i Hümayununda Desinatörler Çalışırken görülmektedir (Alantar, 2018:6-17).

Sonraki dönemlerde halıların daha çekici ve cezbedici olması için halının desen ve üretimine yönelik çalışmalar artmış ve ince halı üretimi yapılmaya başlanmıştır. İnce halı m<sup>2</sup>'deki ilme sayısı yüksek halıyı tanımlamaktadır. İnce halının dayanıklılığını artırmak için atkı çözümleri pamuktan yapılmıştır. Desinatörler Hereke halısına özgü olmak üzere ayrı bir üslup geliştirmişlerdir.

Hereke Fabrikası, kuruluşundan itibaren çok geçmeden Avrupa'da da bir marka haline gelmiştir. Fabrika uluslararası sergi ve fuarlara katılarak ürünlerini sergilemiş ve çeşitli ödüller almıştır. 1855 Paris Uluslararası Sergisi'nde (1855) kurdele ve şeritler için mansiyon, Londra II. Uluslararası Sergisi'nde (1862) ipekli dokumalar için madalya, Viyana (1892), Lyon (1894), Brüksel (1910) ve Torino (1911) sergilerinde ise büyük ödüle layık görülmüştür (Görsel 5). Bu sanayi sergileri sayesinde halının Dünyaya tanıtımı gerçekleşmiştir. Hatta 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda Osmanlı Pavyonunun iç duvarları Hereke kumaşları ile kaplanmıştır (Ergüney ve Pilehvarian, 2015:224-240). Öte yandan yurt içindeki sergilerde de Hereke halısı ve dokumaları sergilenerek

tanıtımı sağlanmıştır. Örneğin 1909 Bursa Sergisi'nde Hereke Fabrikası'nın ürünleri özel bir dairede sergilenmiştir.



**Görsel 5.** 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda Osmanlı Sergisinde Hereke Halıları (The Anatolia Post, 2018), 1909 Bursa Sergisi Hereke Halıları ve Dokumaları (Işıklı, 2012).

Günümüzde dokunan Hereke yün halılarının m<sup>2</sup>'sinde 360.000 düğüm, ipek halıların m<sup>2</sup>'sinde ise 1.000.000 düğüm bulunmaktadır. Özellikle ipek halıların bu düğüm özelliği Hereke halısının Dünyada bir marka olmasına yol açmış ve yöresel diğer halılardan farklılaştırmıştır. Bu halıda "Türk Düğümü" olarak tabir edilen kapalı düğüm uygulanmaktadır (Tablo 1). Bir halının dm<sup>2</sup>'indeki düğüm sayısının fazla olması desen özelliğini önemli ölçüde etkilemektedir ve kıvrımlı motiflerin rahatlıkla işlenebilmesine de olanak sağlamaktadır. Bundan dolayı Hereke halısında organik formlardan oluşan motifler rahatlıkla işlenebilmektedir. Dolayısıyla dm<sup>2</sup>'deki düğümlerin artması ile motifler kıvrım kazanmış, çiçek motifleri bir resim gibi halıya aktarılabilmektedir (Demirarslan, 2000:89). Halının değerli olmasında motiflerin resmedilişindeki incelik ve zarafet yanı sıra desenleri de önem taşımaktadır.

**Tablo 1.** Hereke Halısının Genel Özellikleri (Hereke Halı Kataloğu, Sümer Halı, 1993).

ÖZELLİK	İPEK HALI	YÜN HALI
Kalite	100x100/dm	60x60/dm
Çözü	100/dm	60/dm
Atkı	100/dm	60/dm
İlme sayısı	10.000/dm <sup>2</sup>	3600/dm <sup>2</sup>
Düğüm sayısı	1.000.000/dm <sup>2</sup>	360.000/dm <sup>2</sup>
Düğüm tarzı	Türk (Gördes)	Türk (Gördes)
İlme ipliği	30/50 Denye ipek	3.5 Nm Yün
Çözü ipliği	30/68 Denye ipek	20/12 Ne Pamuk
Kalın atkı	30/24 Denye ipek	20/12 Ne Pamuk
İnce atkı	30/12 Denye ipek	20/6 Ne Pamuk

Tasavvuf kültürünü simgeleyen sonsuzluk teması Hereke halılarının önemli bir özelliğidir. Sonsuzluktan gelmeyi ifade edercesine desenler bordürden halıya doğru girmektedir ve sonra yine bordürden sonsuza doğru çıkmaktadır. Motiflerin halı üzerinde düzenlenmesinde bu ilkeye dikkat edilmiştir. Sonsuzluğu sağlayabilmek amaçlı rapor desenler uygulanmıştır. Diğer Anadolu halılarında bu özellik görülmemektedir.

700 adet desen bulunan Hereke Fabrika-i Hümayununda Hereke halısına ait ortalama 500 adet motif bulunmaktadır. Fabrika tarafından bu desenler dijital ortama aktarılarak bir arşiv oluşturulmaktadır (T.C. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı, 2019). Bu başlıca motifler sırasıyla lale, gül, gonca gül, karanfil, yaprak, sümbül, badem ve çiçek buketleridir. Çiçekler yöresel halılarda stilize kullanılırken, Hereke halılarında hem stilize hem de doğal haliyle kullanılmıştır. 19. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Fransız mozaikçisi ve ressamı Pretextat Lecomte bazı sanat eserlerinin dekorasyonu ve restorasyonu için İstanbul'a gelmiş olduğu dönemde Türk halılarını da incelemiş ve Batı ile Doğu'nun desen anlayışlarındaki farkları belirtirken şunları söylemiştir:

Avrupa'da ideal çiçeklerden müteşekkil demetler çizilmektedir; ama bunların silueti o kadar gerçekçidir ki göz onları görüyor; halbuki Şark'ta göz onları tahmin ediyor. Bu demektir ki Şarklı hakiki çiçek figürleriyle taban halısı yapılabileceğini tasavvur edememektedir. Kırar soldurur düşüncesiyle üstüne basmaktan çekinir; öbür yandan hayvanların üstüne basılabileceğini de düşünemez: Üstelik aslan, kaplan, geyik gibi hayvanlar taban halısında ufki durmaktadır ki buna hiç tahammülü yoktur. Bu şahsî kanaatimdir sanılmasın; birçok Şarklının ağzından duyduklarımı ifade etmekteyim (Bozkurt, 1997:251-262).

Hereke halısını motif yönünden etkileyen bir diğer önemli etken de çini sanatıdır. Çini desinatörlerinin de Sarayda halı çalışmalarında görevlendirilmesi sonucunda Osmanlı Çini sanatından bordür ve ince sularda hatailer ve rûmîler de motif olarak kullanılmıştır. Hereke halılarında kullanılan desenlerin çeşitli isimleri bulunmaktadır.

Bu desenler Yedi Dağın Çiçeği, Bin Bir Çiçek, Erik Dalı, Asmalı Lale, Kır Çiçeği, Zümrüt-ü Anka, Lalezar, Sultanahmed, Has Bahçe, Bindallı, Kristal, Gülendamlar, Polonez, Gülseri, Makber, Kuşlu, Dağistan, Bahçesaray, Badegül, Firuze, Kır Çiçeği, Köşk, Şölen, Dolmabahçe, Buket ve Kafkas'dır. Bütün motiflerin kendilerine has bir simgesi bulunmaktadır. Örneğin; tasavvuf kültüründen gelen bir özellik ile alışılmış desenlerin dışında desenler olarak ejderha deseni nefsi, tavus kuşu deseni ise ruhu temsil etmektedir. Yedi Dağın Çiçeği yedi tepe üzerine kurulmuş İstanbul şehrinin sembolüdür. Aynı halı içinde birden fazla değişik lale motifleri yer alabilmektedir ve lale sevgi ile barışın simgesidir. Aşk simgesi olarak sümbül kullanılmıştır. Beyaz gül sevgiyi, yine kırmızı gül aşkı, yabani gül ise özlemi simgelemiştir. Sevgi ve sadakat, cennet bahçesi simgesi olarak ise karanfil kullanılmıştır (Demirarslan, 2000:89). Avrupa'nın estetik anlayışına uyumlu olarak Barok, Rokoko ve Natüralizm etkileri de desenlerde görülmektedir. Hereke seccadeleri desen açısından oldukça ilgi çekicidir. Hayat Ağacı, Nar, Çeşm-i Bülbül, Zümrüt-ü Anka, Çinili Bahçe, Bahar Dalı, Kufili, Sultanahmed seccadelerde kullanılan başlıca desenlerdir. Hayat ağacı Orta Asya Türk inanışlarında da en temel öğelerden biridir. Yedi Dağın Çiçeği, Erik Dalı, Lalezar, Has Bahçe, Polonez, Kır Çiçeği, Bindallı, Kafkas taban halılarında sık kullanılan desenlerdir. En yaygın olarak kullanılan Yedi Dağın Çiçeği desenidir (Görsel 6,7).



**Görsel 6.** Hereke Halısı Yedi Dağın Çiçeği Deseni.



**Görsel 7.** Hereke Halısında Solda Kır çiçeği, Sağda Kafkas Deseni Görülmektedir.

Halılardaki kompozisyon düzenleri ise madalyonlu (göbekli), mihraplı desenli, yarı simetrik desenli, birim, yekpare, yollu, geometrik desenli olmak üzere yedi ana grupta toplanmaktadır. Saraylarda yer alan halılar ile ilk yapılan Hereke halılarında madalyonlu kompozisyon kullanılmıştır. Yarı simetrik desenli halılar küçük boyutlu halı ve seccadelerde, mihrap desenliler ise seccadelerde kullanılmıştır. Halının zemin rengi için genellikle kırmızı ve lacivert kullanılmıştır. Zemin rengi kırmızı olduğunda bordür rengi lacivert, zemin rengi lacivert alındığında bordür rengi kırmızı kullanılmıştır. Desen içindeki motif renkleri olarak genellikle beyaz, sarı, mavi, pembe ve turuncu renkler kullanılmıştır (Özel, 1989:40-47).

Farklı üslupların özelliklerini bünyesinde barındıran Hereke halısı sanayi tarzı üretimiyle geçmişe ait desenlerin Dünyaya yayılmasında öncülük etmiştir. Günümüzde dünyanın en ince halısı cm<sup>2</sup>'sinde 1024 ilmek bulunan bir Hereke halısıdır (Yavuz, 2013:115).

Son yıllarda 15 usta tarafından dokunan Yayla Çiçeği desenli 52 m<sup>2</sup>'lik halı ise Cumhuriyet döneminde Hereke Halı ve İpekli Dokuma Fabrikası'nda dokunan en büyük tek parça halı olma özelliğini taşımaktadır. Hereke Halı ve İpekli Dokuma Fabrikası'nda şu anda Milli Saraylar bünyesindeki saray, köşk ve kasrın ihtiyaçlarına yönelik gereksinimler karşılanmaktadır (Anadolu Ajansı, 2017). Halen daha Hereke, Çanakkale, Karabük, Diyarbakır, Kars, Erzurum, Siirt, Bingöl ve Malatya'da Hereke halısı atölyelerde üretilmektedir (Demirarslan, 2000:91).

#### **4. Hereke Halısının İç Mekânda Kullanımı**

Hereke Fabrikası'nın en seçkin ürünleri; saray, köşk ve kasırların dekorasyonunda kullanılmıştır. Yıldız ve Dolmabahçe sarayları halılarının çoğu Hereke halısıdır. Hereke halılarının en önemli özelliği içine yerleştirilecekleri salonun boyutlarına uygun bir şekilde özel olarak üretilmeleridir. Halı desenleri de çoğunlukla saray ressamı Emil Mainz, bir kısmı da Padişah II. Abdülhamid tarafından hazırlanmıştır (Milli Saraylar, 2019).

Bu halılar arasında en ünlüsü Yıldız Sarayı Şale Salonu'ndaki 406 m<sup>2</sup>'lik halıdır. Yıldız Sarayı'nın en görkemli mekânı olan ve Avrupa mimarisinin özelliklerini yansıtan Şale Köşkü 60 odadan oluşmaktadır. Sarayın baş odası ise Tören Salonu olup; içinde yer alan bu büyük Hereke halısının ağırlığının yaklaşık 4 ton olduğu bilinmektedir. Halıyı iç mekâna sokmak mümkün olmadığı için dış cephe duvarı yıkılarak içeri alındığına ilişkin bilgiler mevcuttur. Hereke Fabrika-i Hümayununda dokunan bu halıda 3 adet göbek vardır. Bu göbekler, tavanda görkemli olarak asılan avizenin izdüşümüne denk gelecek şekilde ayarlanmıştır. Bu üç madalyonun ortada büyük olanı oval şekilli halının simetri ekseninde yer almaktadır ve her iki yanında dairesel şekilli madalyon vardır. Gördeskari döşeme tekniğinde dokuma tekniğiyle üretilmiştir (Görsel 8). 120 yıl kullanımdan sonra 2018 yılında halı mekânından çıkarılarak restore edilmeye başlanmıştır. Restorasyonun 2,5 -3 yıl gibi uzun bir süre alması tahmin edilmiştir (Görsel 9) (Sabah Gazetesi, 2018).



**Görsel 8.** Yıldız Şale Köşkü Tören Salonu'nda Hereke Halısı.



**Görsel 9.** Yıldız Şale Köşkü Tören Salonu Halısının Restorasyonu (Sabah Gazetesi, 2018).

Dolmabahçe Sarayı'nda Muayede Salonu, Süfera Salonu, Atatürk'ün Çalışma Odası gibi mekânlar Hereke halılarının incelenebildiği mekânlardır. 124 m<sup>2</sup>'lik Muayede Salonu'nda yer alan Hereke halısı Avrupa halılarına benzer bir şekildedir. Halı salonun duvarlarında yer alan kalem işi bezemeler, Barok tarzı süslemeler ve pastel renkli dekorasyon ile uyum içindedir (Görsel 10,11).



**Görsel 10.** Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonunda Hereke Halısı.



**Görsel 11.** Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda Cumhurbaşkanlığı Tarafından Düzenlenen Bir Toplantıda Bir Başka Hereke Halısı Mekândaki Yerini Almış Halde Görülmektedir ( T.C. Cumhurbaşkanlığı, 2019).





**Görsel 12.** Dolmabahçe Sarayı Atatürk'ün Çalışma Odasında Hereke Halısı  
(Dolmabahçe Sarayı Hakkında Bilgi ve Resimler, 2009).

Beylerbeyi Sarayı ve Küçüksu Kasrı yine Hereke halılarının kullanıldığı saraylardır. Beylerbeyi Sarayı'ndaki 136 m<sup>2</sup>'lik Hereke halısı hatai, penç, rûmî, iri helezonik kıvrımlar ve dallarla bezelidir. Açık ve koyu ile bordonun tonları, sarı, mor ve siyah renkler ağırlıkta olmak üzere toplam 18 renk iplik kullanılarak dokunmuştur. Halının desenleri ile bizzat II. Abdülhamid'in ilgilendiği bilinmektedir (Anadolu Ajansı, 2017). Beylerbeyi Sarayı'nda bulunan diğer geniş boyutlu halılar, koltuk döşemelikleri ve perdeler yine Hereke'deki fabrikada dokunmuştur. Çırağan Sarayı'nda da 13 oda ve bir sofanın Hereke kumaş ve halılarıyla döşendiği kaynaklarda yazmaktadır (Görsel 12).



**Görsel 13.** Beylerbeyi Sarayı Hereke Halısı (Anadolu Ajansı,2017).

Dekorasyonu dekoratör Sechan tarafından yapılan Küçükü Kası'nın iç mekânları, alçı kabartmalı kalem işi süslemeli tavanlarının yanı sıra özenle döşenmiş parkeleri, Batılı tarzdaki mobilyaları, duvarları süsleyen sanat eserleri ve değerli İtalyan mermerlerinden yapılmış şömineleriyle göz alıcı bir görünüme sahiptir. Bu dekorasyonun tamamlayıcısı ise Hereke halıdır (Görsel 14).



**Görsel 14.** Küçükü Kası ve Hereke Halısı Kullanımı ("Küçükü Kası", Milli Saraylar, 2020).

Osmanlı saraylarındaki kullanımı dışında Hereke halıları yabancı hanedan mensuplarına verilen hediyeler yoluyla Avrupa saraylarında da kendilerine yer bulmuştur. Hollanda Postdam Neues Palais, Huis Doorn Sarayı/ Müzesi, Lahey'deki Barış Sarayı kabul salonları Hereke halıları ile öne çıkmaktadır. Barış Sarayı'nın dekoratörü Herman Rosse Uzak Doğu sanatından etkilenerek kabul salonunun iç dekorasyonunu oluşturmuştur. Ancak mekânın en önemli dekorasyon unsuru zeminde kullanılan Hereke halısıdır. Barış Sarayı'nın salonundaki perdeler de Hereke Fabrikası'nda dokunmuştur (LA HAYE - Palais de la Paix - Salle du Conseil Administratif, 2020). Barış Sarayı'nın temeli şenlikli bir törenle atıldığında, Daimî Tahkim Mahkemesi'nin üyesi bulunan ülkeler, binayı süslemek için özel yapı malzemeleri ve sanat eserleri bağışlamaya çağırılmıştır. Bu şekilde barışı sağlamanın bu yeni yolundaki destek ve inançlarını ifade edebilmişlerdir. Vazolar Çin ve Macaristan'dan gelirken, Türkiye ve İran da halıları ile katkıda bulunmuştur. Ahşap ve taş İskandinavya ve Brezilya'dan, mermer ise İtalya'dan gelmiştir. Bu, şaşırtıcı şekil ve renk çeşitliliği ile benzeri görülmemiş uluslararası bir mekân oluşturulmuştur (Mortel, 2018). Bir grup sanatçı el sanatlarına öncelik vererek el yapımı mobilyalar, duvar ve tavan resimleri, vitraylar yaparken el işçiliği Hereke halıları dekorasyonu tamamlamıştır (Görsel 15). 1763'de yapımı tamamlanan Prusya Baroğu tarzında yapılmış Postdam Neues Palais'ın Neoklasik ve Rokoko tarzlarından da etkilendiği görülmektedir. Mozaik ve mermer döşemeleri ile ünlü sarayın yatak odalarından birinde Hereke halısı yer almaktadır (Görsel 16).



**Görsel 15.** Barış Sarayı Kabul Salonu ve Hereke Halısının Kullanımı (LA HAYE - Palais de la Paix - Salle du Conseil Administratif, 2020).



**Görsel 16.** Postdam Neues Palais İç Mekânı ve Hereke Halısı (Mortel, 2018).

Günümüzde müze olarak kullanılan Huis Doorn Sarayı ise eski Alman İmparatoru II. Huis Doorn tarafından 9. yüzyılda inşa edilmiş; 19. yüzyılda ise bugünkü biçiminde yeniden inşa edilmiştir. Sarayın orijinal iç mekânı korunmaktadır. 12 odalı sarayın odalarında Hereke halıları görülmektedir. Halılar farklı dönemlere ait mobilyalar, goblen duvar halıları, perdeler ve diğer tekstil ürünleri ile uyum halindedir (Görsel 17) (Huis Doorn Müzesi, 2020). Buckingham Sarayı ve diğer İngiliz Saraylarında ve Versay Sarayı başta olmak üzere Fransız Saraylarında Hereke halısı kullanıldığına ilişkin bilgiler olmakla birlikte; özellikle bu saraylarda Hereke halısının teknik ve sanatsal özelliklerinden faydalanılarak Abusson, Savonerie ve Axminster halıları geliştirilerek kullanılmıştır. Günümüzde de Buckingham Sarayı'nın halıları ve diğer Avrupa saraylarının halıları Türkiye'de Aksaray Sultanhanı'nda ve Milli Saraylar Daire Başkanlığı Halı -Kilim Restorasyon Atölyelerinde restore edilmektedir (Anon, 2019).



**Görsel 17.** Huis Doorn Müzesi Salonunda ve Kaiser'in Yatak Odasında Yer Alan Hereke Halıları  
(Huis Doorn Müzesi, 2020)

Hereke halısının kullanıldığı bir diğer önemli mekân Beyaz Saray Vermeil Odası'dır. Odadaki halı 1860 yılına tarihlenmektedir. İngiliz Rejans dönemi mobilyaları ile dekore edilen 55m<sup>2</sup>'lik odada farklı Başkanlık dönemlerinde değişik Hereke halıları ya da farklı halılar da kullanılmıştır (Beyaz Saray Müzesi, 2020).



**Görsel 18.** Beyaz Saray Vermeil Odası ve Zeminde Hereke Halısı (Beyaz Saray Müzesi, 2020).

Ayrıca Japonya, Rusya, Almanya, İngiltere gibi ülkelere hediye Hereke halısı gönderildiğinden bu ülkelerdeki saraylarda ve devlet adamlarının konutlarında da kullanılmıştır. 19. yüzyılda giderek zenginleşen Avrupa ve Amerika'da iç mekânlarda Türk halılarının kullanımına karşı olan istek artmıştı. 1840'lı yıllarda özellikle el dokumaları, kilimler ve halılar büyük rağbet görmekteydi. Kök boyalı zengin ve canlı renklere sahip Türk halıları Batı'nın kimyasal boyalı makine dokuması halılarına tercih ediliyordu. Batıda öncelikle saraylarda daha sonra ise soylu ve tüccarların evlerinde bu doğal boyalı el dokuması halılar görülmüştür. Osmanlı Devleti'nin desteği ile Türk iç mekânlarını yerinde görmek ve halı almak üzere demiryolu seferleri düzenlenmeye başlamıştır (Stearns, 2013). Böylece Batı Dünyasının soylu ve zenginlerinin konutlarında iç mekânlarda Hereke halıları görülmeye başlanmıştır.

## 5. Sonuç

Halılar milli birliğin oluşmasında; kültürün ve kültürel değerlerin korunmasında, yaşatılmasında ve özellikle de anlaşılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Dokumacılık Türkler tarafından Orta Asya'dan Anadolu'ya, geçmişten günümüze dek önem verilen bir sanat kolu olmuştur. 11. yüzyıldan itibaren Selçuklular ile birlikte Doğudan Batıya doğru yayılmaya başlayan halı sanatı Anadolu'da halkın duygularını dışa vurduğu kültürel bir miras olmanın yanı sıra sanat kolu olmaktan ziyade üretime yönelmiş ve zamanla dokumacılık endüstrisi olarak gelişme göstermiştir. Saray halıları içinde Hereke halısı üretim açısından Türk halı tarihinde önemli bir yer edinmiştir. 16. yüzyılda İstanbul'da Osmanlı sarayları için halı dokuyan atölyeler kurulmuş ve 20. yüzyıla kadar üretimin devam ettiği Feshane, Kumkapı, Topkapı, Üsküdar ve İstinye'de halı atölyeleri Türk halı sanatına isimlerini yazdırmıştır. Hereke halıcılığı ise saray halısı dokuma geleneğini halının toplumda bir güç sembolü olarak kabul edildiği dönemlerde canlı bir şekilde gündemde tutmuştur. İlk olarak saray ve çevresi için halı ve ipek dokumalar üreten bir fabrikada üretilen halılar zamanla çok geniş bir bölgeye yayılmış ve Anadolu'nun diğer geleneksel halıcılık merkezlerinde de etkisini göstermiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saraylara halı üreten Hereke Halı Fabrikası Cumhuriyetin ilk dönemlerinde de büyük bir hızla üretimine devam etmiştir. Ancak günümüzde çeşitli etkiler dolayısıyla üretim miktarı azalmıştır. Saray halısı üretimi için başlayan üretim öyküsü zamanla halkın da kullanacağı halıların üretilmesine olanak sağlamıştır.

Uluslararası sergi ve fuarlar, ihracat, devlet adamlarına hediye edilme suretiyle tüm dünyaya tanıtılan ve kullanımı yayılan Hereke halısı dokuma tekniği açısından özel bir halıdır. Düğüm tekniği ve dm<sup>2</sup> başına düşen düğüm sayısının özelliklerinden dolayı çok ince detaylı ve kıvrımlı desenlerin yapılabilmesine olanak tanıdığından desen ve renk açısından zengindir. Ülkenin farklı bölgelerinden gelen desinatörler, saray ressamaları ve hatta Padişah II. Abdülhamid tarafından desen çalışmalarının yapılması desen zenginliğinin oluşmasında bir diğer etkidir. Çini motiflerinden de etkilenen Hereke halısının önemli bir özelliği rapor desen oluşturulabilmesidir.

Farklı üslupların özelliklerini bünyesinde barındıran Hereke halısı sanayi tarzı üretimiyle geçmişe ait desenlerin Dünyaya yayılmasında öncülük etmiştir. İncelenen örneklerde de görüldüğü üzere Hereke halılarının en önemli özelliği içine yerleştirilecekleri salonun boyutlarına ve mekânı oluşturan elemanlara uygun bir şekilde özel olarak üretilmeleridir. Hereke halılarının büyük boyutlarda dokunması mümkündür. Bu özelliği mekânların dekorasyonunda eşsiz tasarımların oluşturulmasına olanak sağlamaktadır. Halıların genelde mekânı ortalayacak şekilde kullanıldıkları görülmektedir.

Hereke Fabrikası'nın en seçkin ürünleri; saray, köşk ve kasırların dekorasyonunda kullanılmıştır. Kullanıldıkları sarayların önemli mekânlarında mekânın dekorasyonuna uyum sağlamışlar, Barok, Neoklasik, İngiliz Rejans tarzındaki mobilyalar ile uyum içinde dekorasyonun zenginleşmesini sağlamışlardır. Avrupa ve Amerika'da da öncelikle saraylarda ve soylular ile zenginlerin konutlarında kullanılan Hereke halıları kullanıldıkları mekânda kullanıcıya statü kazandırmış, zenginlik, güç ve asaletin temsilcisi olmuştur. Halen daha iç mekânlarda bu özelliği açısından tercih edilmektedir. Hereke halısı kullanılan mekânlarda perde ve döşemeliklerin de Hereke Fabrikası'nda dokunması ya da Hereke tarzında dokunması söz konusudur. Hereke halısı Avrupa saraylarında Aubusson, Axminster ve Savonnerie halılarının doğmasına, Fransa ve İngiltere'de halı dokuma sanatının gelişmesine, dekorasyonda halının önem kazanmasına neden olmuştur. Günümüzde Hereke halı fabrikası ve atölyeleri Dünyanın gereksinimini karşılayan önemli halı restorasyon görevlerini de üstlenmiş; Türk halı sanatı onarım konusunda da Dünyada söz sahibi olmuştur.

### **Kaynakça**

Alantar. (2018). *Hermeneutics of Carpets, Alive*, , Ocak, 6-17.

Arslan, S. (2018). "Kumkapı Halılarında Desen ve Teknik Özellikler", *İdil*, Vol.7, s.695- 700.

Banham, J. (1997). *Encyclopedia Interior Design.*, Published by Routledge Taylor & Francis Group, London and New York. [https://books.google.com.tr/books?id=MIKhCAAQBAJ&pg=PT3&hl=tr&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=MIKhCAAQBAJ&pg=PT3&hl=tr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)

Deniz, B. (2005). "Anadolu Türk Halı Sanatının Kaynakları", *Sanat Tarihi Dergisi*, Nisan, s.79-103.



Demirarslan, D. (2000). "Hereke Halısının Tarihi Gelişimi Dünü ve Bugünü", *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu, Isparta*: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları, s.87-92.

Ergene, C. (1992). "Türk Saray Halıları", *Kültür ve Sanat Dergisi*, Yıl, 4 Sayı 13, Mart, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s.26-27.

Ergüney, Y., Pilehvarian, N. K. (2015). "Ondokuzuncu Yüzyıl Dünya Fuarlarında Osmanlı Temsiliyeti", *Megaron*, Cilt 10, Sayı 2, s. 224-240.

*Hereke Halı Kataloğu*, (1993). Sümer Halı, <https://www.nadirkitap.com/hereke-hali-katalogu-kitap8353581.html>.

İnalçık, H. (1994). *Quataert, An Economic and Social History of Ottoman Empire*, Vol. 21600-1914, Cambridge University Press.

Küçükerman, Ö. (1987). *Hereke Fabrikası*, Sümerbank, İstanbul, 1987.

Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Genel Yayın No 185, Sanat Dizisi:33.

Özel, A. (1989). *Halıcılık*, Devlet Bakanlığı, Yayın No.44.

Stearns, P. (2013). *The Industrial Revolution in World History*, Westview Press.

Strzygowski, H., Glück, F., Köprülü, A. C. (1974). *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, çev. A. C. Köprülü, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları:152.

Yavuz, F. (2013). "Başkaları Görsün Diye Ustalarını Kör Eden Antika Halılar", *El Sanatları Dergisi* S.16, s.110-115.

### İnternet Kaynakları

----, (2020). "Pile Carpet", Hermitage Müzesi, [https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20Archaeological%20Artifacts/879870/!ut/p/z1/jZBLT8MwEIT\\_Cj3kiL15OEI7s4xEKS1BFY\\_gC3ljxzFK4sgxjcSvxyAulAjd20gz98u5rjEvBdHrYTTphet1088fS4oTcOYwaZg5AJosb8le3ZzCWGCHz8N8MdQwPyU\\_lyBz9dv\\_lvgL4jsjuOU5oNwzbnua4PLiKAzaqtGSNMapSvReulOLSo34jLPlnkGno3\\_al-6znz7HVkXxQOLWPJlmoFThw5NVYcAkYhAGC8B8izKkjz9gKP9Ic49nJW1tNKiV-u\\_3jg3jKsAApimCSlJVctRZboAfos0ZnS4\\_O7EQ3dfvm3X8ELa45YuFu-lgnaH/dz/d5/L2dBISevZ0FBIS9nQSEh/?lng=t](https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20Archaeological%20Artifacts/879870/!ut/p/z1/jZBLT8MwEIT_Cj3kiL15OEI7s4xEKS1BFY_gC3ljxzFK4sgxjcSvxyAulAjd20gz98u5rjEvBdHrYTTphet1088fS4oTcOYwaZg5AJosb8le3ZzCWGCHz8N8MdQwPyU_lyBz9dv_lvgL4jsjuOU5oNwzbnua4PLiKAzaqtGSNMapSvReulOLSo34jLPlnkGno3_al-6znz7HVkXxQOLWPJlmoFThw5NVYcAkYhAGC8B8izKkjz9gKP9Ic49nJW1tNKiV-u_3jg3jKsAApimCSlJVctRZboAfos0ZnS4_O7EQ3dfvm3X8ELa45YuFu-lgnaH/dz/d5/L2dBISevZ0FBIS9nQSEh/?lng=t), Erişim tarihi: 15.03.2020.

Ör, E., (2012). "Çinden çakma Hereke harekâtı", 12.01.2012, <https://www.haberturk.com/ekonomi/haber/haber/705447-cinden-cakma-hereke-harekati>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

----, (2019). "Home of world-famous Hereke carpets", 10.01.2019, <https://www.hurriyetdailynews.com/home-of-world-famous-hereke-carpets-140383>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

----, (2018). "Osmanlılar Şikago'da", 13.01.2018, <https://theanatoliapost.com/2018/01/13/osmanlilar-sikagoda/>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

Işıklı, A. (2012). "Türkiye Fuar Albümü/ Osmanlı Dönemi", [https://www.idtm.com.tr/kutuphane/fuar\\_albumu/turkiye-fuar-albumu-201-256.pdf](https://www.idtm.com.tr/kutuphane/fuar_albumu/turkiye-fuar-albumu-201-256.pdf), Erişim tarihi: 15.03.2020.

----, (2019). "Asırlık halı desenleri hafızalardan silinmeyecek", 12.01.2019, T.C. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı, [https://www.iletisim.gov.tr/turkce/yerel\\_basin/detay/asirlik-hali-desenleri-hafizalardan-silinmeyecek](https://www.iletisim.gov.tr/turkce/yerel_basin/detay/asirlik-hali-desenleri-hafizalardan-silinmeyecek), Erişim tarihi: 15.03.2020.

----, (2017). "52 metrekairelik Hereke halısı tezgahtan indirildi", 13.07.2017, <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/52-metrekairelik-hereke-halisi-tezgahtan-indirildi/860585>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

----, (2019). "Dokumanın Saltanatı; Hereke Halıları", 10,10,2019, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, <https://www.millisaraylar.gov.tr/blog/dokumanin-saltanati-hereke-halilari>, Erişim tarihi: 15.3.2020.

----, (2018). "Yıldız Şale Köşkü'nden 120 yıl sonra çıkarılan halı yıkandı", 27.12.2018, <https://www.sabah.com.tr/galeri/kultursanat/yildiz-sale-koskunden-120-yil-sonra-cikarilan-hali-yikandi>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

----, (2019). "Cumhurbaşkanı Erdoğan, Dolmabahçe Sarayı'nda gençlerin sorularını cevapladı", 18.05.2019, T.C. Cumhurbaşkanlığı, <https://www.tccb.gov.tr/haberler/410/105414/cumhurbaskani-erdogan-dolmabahce-sarayi-nda-genclerin-sorularini-cevapladi>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

----, (2009). "Dolmabahçe Sarayı Hakkında Bilgi ve Resimler", <https://www.delineticiler.net/showthread.php?t=76067>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

----, (2017). "Beylerbeyi Sarayı'ndaki 136 metrekairelik halı restore edildi", 21 Şubat, 2017, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/beylerbeyi-sarayindaki-136-metrekairelik-hali-restore-edildi/754813>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

"Küçüksu Kasrı", Milli Saraylar, <https://www.millisaraylar.gov.tr/kasirlar/kucuksu-kasri>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

-----, (2020). "LA HAYE- Palais de la Paix - Salle du Conseil Administratif", <https://www.ebay.fr/itm/Pays-Bas-LA-HAYE-Palais-de-la-Paix-Salle-du-Conseil-Administratif-i-4240/332616705135>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

Mortel, R. (2018), "Neues Palais, Potsdam", [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neues\\_Palais,\\_Potsdam\\_\(42\)\\_\(39307785565\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neues_Palais,_Potsdam_(42)_(39307785565).jpg), Erişim tarihi: 15.03.2020.

Huis Doorn Müzesi (2020). <https://www.huisdoorn.nl/en/museum/museum-huis-doorn/>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

-----, (2019). "Carpets Of Buckingham Palace Are Restored In Turkey", 07.09. 2019, <http://www.maremontrealestate.com/tr/general/carpets-of-buckingham-palace-are-restored-in-turkey/>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

"Vermeil Room", Beyaz Saray Müzesi, <http://www.whitehousemuseum.org/floor0/vermeil-room.htm>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Pazırık Halısı, -----, (2020). "Pile Carpet", Hermitage Müzesi, [https://www.heritagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20Archaeological%20Artifacts/879870!/ut/p/z1/jZBLT8MwEIT\\_Cj3kiL15OEI7s4xEKS1BFY\\_gC3IjxzFK4sgxjcSvxyAulAjd20gz98u5rjEvBdHrYTTphet1088fS4oTcOYwaZg5AJosb8le3ZzCWGChz8N8MdQwPyU\\_lyBz9dv\\_lvgL4jsju0U5oNwzbnua4PLiKAzaqtGSNMapSvReul0LSo34jLPInkGno3\\_aL-6zrz7HVkXxQOLWPJlMOfThw5NVYcAkYhAGC8B8izKkz9gKP9Ic49nJW1tNKiV-u\\_3jg3jKsAApimCSlJVctRzboAfos0ZnS4\\_07EQ3dfvm3X8ELa45YuFu-IgnaH/dz/d5/L2dBISvZ0FBIS9nQSEH/?lng=t](https://www.heritagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20Archaeological%20Artifacts/879870!/ut/p/z1/jZBLT8MwEIT_Cj3kiL15OEI7s4xEKS1BFY_gC3IjxzFK4sgxjcSvxyAulAjd20gz98u5rjEvBdHrYTTphet1088fS4oTcOYwaZg5AJosb8le3ZzCWGChz8N8MdQwPyU_lyBz9dv_lvgL4jsju0U5oNwzbnua4PLiKAzaqtGSNMapSvReul0LSo34jLPInkGno3_aL-6zrz7HVkXxQOLWPJlMOfThw5NVYcAkYhAGC8B8izKkz9gKP9Ic49nJW1tNKiV-u_3jg3jKsAApimCSlJVctRzboAfos0ZnS4_07EQ3dfvm3X8ELa45YuFu-IgnaH/dz/d5/L2dBISvZ0FBIS9nQSEH/?lng=t), Erişim tarihi: 15.03.2020.

Görsel 2. Hereke Halı Fabrikası, 1914, Yazar Arşivi.

Görsel 3. Günümüzde Hereke Fabrikasında Halı Dokuma, -----, (2019). "Home of world-famous Hereke carpets", 10.01.2019, <https://www.hurriyetdailynews.com/home-of-world-famous-hereke-carpets-140383>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

Görsel 4. 1890 yılında Müdür Akif Bey ve Hereke Fabrika-i Hümayununda Desinatörler Çalışır Halde Görülmektedir, Alantar H. (2018). "Hermeneutics of Carpets", Alive, Ocak, 6-17.

Görsel 5. 1893 Chicago Dünya Fuarı'nda Osmanlı Sergisinde Hereke Halıları, 1909 Bursa Sergisi Hereke Halıları ve Dokumaları, -----, (2018). "Osmanlılar Şikago'da", 13.01.2018, <https://theanatoliapost.com/2018/01/13/osmanlilar-sikagoda/>, Erişim tarihi: 15.3.2020; Işıklı, A. (2012). "Türkiye Fuar Albümü/ Osmanlı Dönemi", [https://www.idtm.com.tr/kutuphane/fuar\\_albumu/turkiye-fuar-albümü-201-256.pdf](https://www.idtm.com.tr/kutuphane/fuar_albumu/turkiye-fuar-albümü-201-256.pdf), Erişim tarihi: 15.03.2020.

Görsel 6. Hereke Halısı Yedi Dağın Çiçeği Deseni, (Yazar Arşivi).

Görsel 7. Hereke Halısında Solda Kır çiçeği, Sağda Kafkas Deseni Görülmektedir, (Yazar Arşivi).

Görsel 8. Yıldız Şale Köşkü Tören Salonu'nda Hereke Halısı, (Yazar Arşivi).

Görsel 9. Yıldız Şale Köşkü Tören Salonu Halısının Restorasyonu, (Yazar Arşivi).

Görsel 10. Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonunda Hereke Halısı, (Yazar Arşivi).

Görsel 11. Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda Cumhurbaşkanlığı Tarafından Düzenlenen Bir Toplantıda Bir Başka Hereke Halısı Mekândaki Yerini Almış Halde Görülmektedir. ----, (2019). "Cumhurbaşkanı Erdoğan, Dolmabahçe Sarayı'nda gençlerin sorularını cevapladı", 18.05.2019, T.C. Cumhurbaşkanlığı, <https://www.tccb.gov.tr/haberler/410/105414/cumhurbaskani-erdogan-dolmabahce-sarayi-nda-genclerin-sorularini-cevapladi>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

Görsel 12. Dolmabahçe Sarayı Atatürk'ün Çalışma Odasında Hereke Halısı, ----, (2009). "Dolmabahçe Sarayı Hakkında Bilgi ve Resimler", <https://www.delinetciler.net/showthread.php?t=76067>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

Görsel 13. Beylerbeyi Sarayı Hereke Halısı, Beylerbeyi Sarayı'ndaki 136 metrekarelik halı restore edildi", ----, (2017). "Beylerbeyi Sarayı'ndaki 136 metrekarelik halı restore edildi", 21 Şubat, 2017, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/beylerbeyi-sarayindaki-136-metrekarelik-hali-restore-edildi/754813>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

Görsel 14. Küçüksu Kasrı ve Hereke Halısı Kullanımı, "Küçüksu Kasrı", Milli Saraylar, <https://www.millisaraylar.gov.tr/kasirlar/kucuksu-kasri>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

Görsel 15. Barış Sarayı Kabul Salonu ve Hereke Halısının Kullanımı, ----, (2020). "LA HAYE- Palais de la Paix - Salle du Conseil Administratif", <https://www.ebay.fr/itm/Pays-Bas-LA-HAYE-Palais-de-la-Paix-Salle-du-Conseil-Administratif-i-4240/332616705135>, Erişim tarihi: 15.3.2020.

Görsel 16. Postdam Neues Palais İç Mekânı ve Hereke Halısı, Mortel, R. (2018), "Neues Palais, Potsdam", [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neues\\_Palais,\\_Potsdam\\_\(42\)\\_\(39307785565\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neues_Palais,_Potsdam_(42)_(39307785565).jpg), Erişim tarihi: 15.3.2020.

Görsel 17. Huis Doorn Müzesi Salonunda ve Kaiser'in Yatak Odasında Yer Alan Hereke Halıları, Huis Doorn Müzesi (2020). <https://www.huisdoorn.nl/en/museum/museum-huis-doorn/>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

Görsel 18. Beyaz Saray Vermeil Odası ve Zeminde Hereke Halısı, "Vermeil Room", Beyaz Saray Müzesi, <http://www.whitehousemuseum.org/floor0/vermeil-room.htm>, Erişim tarihi: 15.03.2020.

## MAYSA VE BULUT ÇİZGİ DİZİSİ YAPICI ELEŞTİRİ BÖLÜMÜNÜN GELENEKSEL DOKUMA KÜLTÜRÜ AÇISINDAN İNCELENMESİ

### INVESTIGATION OF CONSTRUCTIVE CRITISISM EPISODE OF MAYSA AND BULUT ANIMATION SERIES IN TERMS OF TRADITIONAL HAND CRAFTS

Filiz İslim\*, Hande Kılıçarslan\*\*

#### Öz

Yaklaşık olarak bin yıldır Anadolu'daki varlığını sürdüren Türk milleti Anadolu kültür mozaiğine son derece önemli katkılarda bulunmuştur. Ancak, özellikle televizyon ve internet gibi araçların hayatımıza girmesiyle birlikte küreselleşen dünyada pek çok kültür birbiri ile iç içe girmekte ve kendine ait özelliklerinden bazılarını kaybetmektedir. Bu durum ülkemiz için de geçerli olup son yıllarda pek çok kültürel öğe kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu çalışmada Yörük kültürünü anlatan Maysa ve Bulut çizgi dizisinin kilim dokumanın anlatıldığı "Yapıcı Eleştiri" bölümü incelenmiştir. Doküman incelemesi şeklinde gerçekleştirilen bu çalışmada çizgi dizide kullanılan öğeler ve dokuma motifleri belirlenerek alanyazında yer alan motifler ile tutarlılığı incelenmiştir. Çalışma sonuçları kullanılan öğe ve motiflerin genel anlamda alanyazın ile tutarlı olduğu, ancak bazı motiflerin çizimlerinin alanyazında kullanımından farklı olduğu görülmüştür. Buna rağmen, çizgi dizinin kültürümüzün aktarılması açısından büyük rol oynadığı düşünülmektedir. Benzer çalışmaların kültürümüzü gelecek nesillere aktarılmasını sağlamak açısından desteklenmesi ve sayısının artırılması gerektiği düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Maysa ve Bulut, Çizgi Dizi, Animasyon, Dokumacılık, Motifleri.

#### Abstract

The Turkish nation, which has been in existence in Anatolia for nearly a thousand years, has made significant contributions to the Anatolian cultural mosaic. However, especially in the globalized world with the introduction of tools such as television and the Internet, many cultures intertwine with each other and lose some of their own characteristics. This situation is also valid for our country and in recent years many cultural elements have started to disappear. In this study, the "Constructive Criticism" episode of Maysa and Bulut animation series, which describes the "Yörük" culture, is discussed. In this study carried out in the form of document analysis, the elements and motifs used in animation series were determined and their consistency with the motifs in the literature was examined. The results of the study showed that the elements and motifs used were generally consistent with the literature, but some of the motifs were different from the use of the drawings in the literature. Nevertheless, the animation series is thought to play a major role in transferring our culture. It is thought that similar studies should be supported and increased in order to transfer our culture to future generations.

**Keywords:** Maysa and Bulut, Animation Series, Animation, Weaving, Motifs.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 05.02.2020 - Kabul tarihi: 18.05.2020*

\*Yüksek Lisans Öğrencisi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı, flizlim@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4938-6050>.

\*\*Doç., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, handearsan@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9332-4730>.

## 1. Giriş

Anadolu'daki varlığını uzun süre sürdüren Türk milleti Anadolu kültür mozaiğine son derece önemli katkılarda bulunmuştur. Anadolu, kıtalar arasında bir köprü vazifesi görerek çok farklı kültürlerin ticaret ve ulaşım yolları üzerinde yer almış ve tarihin bilinen en eski medeniyetlerinden bazılarının ev sahipliği yapmıştır. Gerek Anadolu'da yerleşik olarak yaşayan, gerekse de Anadolu'yu bir köprü olarak kullanıp göç eden uygarlıkların hepsi kendi kültürlerinden bir parçayı burada bırakmışlardır. Uygarlık, kendisinden önce o bölgede kurulan onlarca topluluğun kültürünün bileşiminden oluşan bir sentezdir. Geçmişten günümüze bu kültürel mirasın hepsine sahip çıkan Anadolu tam bir kültür mozaiğidir (Erbek, 2002:6).

Türk milletini diğer milletlerden ayıran en önemli özelliklerden bir tanesi de örf, adet, gelenek ve göreneklerine son derece bağlı olmalarıdır. Toplumun kültürünü oluşturan bu kurallar yazılı değil sözlü şeklindedir. Türk toplumuna ait pek çok bilgi, yaylak kışlak arasında geçen yaşamın da bir sonucu olarak kalıcı eserlerden halı, kilim vb. dokumalar ve bu dokumalar üzerindeki motifler ile ifade edilmişlerdir (Karakuş, 2016:135).

Kültür ve medeniyetlerin beşiği olarak kabul edilen ve bugüne kadar onlarca farklı kültüre ev sahipliği yaparak kendi zengin kültürünü oluşturmuş olan Anadolu (Kaynak ve Karabulut, 2016:186), tüm insanlık tarihi ve evrensel kültürün çok önemli bir parçasıdır. Bu kültürün korunması ve gelecek kuşaklara doğru aktarılması son derece önem arz etmekte olup, bunun sağlanması tüm toplumun sorumluluğundadır (Karakuş, 2016:137; Erbek, 2002:6).

Televizyon ortaya çıktığı günden bu yana hayatımıza dahil olmuş ve vaz geçilmez bir parçası haline gelmiştir. Televizyon ve internet gibi araçların hayatımıza girmesiyle birlikte küreselleşen dünyada pek çok kültür birbiri ile iç içe girmekte ve kendine ait özelliklerinden bazılarını kaybetmektedir. Bu durum ülkemiz için de geçerli olup son yıllarda pek çok kültürel öge kaybolmaya yüz tutmuştur. Televizyonlar, görüntü, ses ve ışık gibi birden fazla ögeyi birleştirerek farklı duyu organlarına aynı anda hitap ettiğinden dolayı daha da ilgi çekici ve etkili olmaktadır. Toplumumuzun en küçük bireyleri olan çocuklarımızın da günümüzün en yaygın kitle iletişim araçlarından biri olan televizyondan etkilenmekte olup bu etkilenme düzeyi

çocukların yaşına, gelişimine, içinde yaşadıkları topluma ve izledikleri yayına göre farklılaşabilmektedir (Büyükbaykal, 2007:32).

Televizyon, bilgisayar ve özellikle internet gibi teknolojilerin hayatımıza girmesiyle küreselleşen dünyada kültürler birbirine girmekte ve bazı öğeler zamanla ortadan kaybolmaktadır. Yapılan bir araştırmaya göre Türkiye’de günlük ortalama televizyon izleme süresi 2 saat 14 dakika iken, internet kullanım süresi 7 saat 09 dakikadır (WeAreSocial, 2019). Ekran karşısında günlük olarak bu kadar vakit geçiren bir toplumda kültür aktarımı için bu ekranların kullanılmaması düşünülemez. Özellikle geleceğimizi oluşturacak olan çocuklara erişmek için çizgi dizi ve animasyonlar son derece etkili bir yoldur. Ancak unutulmamalıdır ki çizgi film ve animasyonlar çocukların gelişiminde büyük rol oynamakta ve çok dikkatli olmak gerekmektedir (Karakuş, 2016:146).

Yönetmen, film, seyirci ve hepsinin içinde yaşadığı toplumsal yapı arasında dinamik bir ilişki vardır. Sinema toplum bilimi, kapsamı ve konuları açısından bu dört temel öge arasındaki ilişkilerin birini ya da birkaçını bazen de hepsini çözmeye yönelik çalışmaların bütünüdür. Yönetmen, deneyimlerini bir değerlendirme süzgecinden geçirerek, onlara kendi dünya görüşünü, fikirlerini, düşüncelerini ekleyerek sanatsal bir biçimde izleyiciye aktarır (Güçhan, 1993:52).

Ülkemizde televizyon yayını 1968 yılında Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu’nun (TRT) yayın hayatına girmesiyle başlamış ve günümüzde tüm evlerde yerini almıştır (Duyan Çamurdan, 2007:25). Türk televizyonculuğu 1990’lı yıllarda özel televizyon kanallarının açılmasıyla birlikte çok kanallı yayın hayatına başlamıştır. Özellikle son yıllarda belirli kategorilerde yayın yapan tematik kanallar açılmıştır. Bu kanalların arasında pek çok çocuk ya da çizgi film kanalları da yer almaktadır. Televizyon doğru kullanım sağlandığında çocuk gelişimine katkı sağlarken, yanlış kullanımı ya da yaşa uygun olmayan yayınların izlenmesi durumunda çeşitli zararlara neden olabilmektedir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri kökenli olup ülkemizde de 1990’lı yıllarda uyarlaması yayınlanan Susam Sokağı programının çocukların dil ve zekâ gelişimine olumlu katkıları olduğu görülmüştür (Bar-on’dan akt. Duyan Çamurdan, 2007:25).

Bu çizgi filmlerden Türk yapımı olan “Maysa ve Bulut” çizgi dizisi bu araştırma kapsamında doküman incelemesi şeklinde incelenecektir. Türk kültürünün bir parçası olan yaylak kışlak arasında geçen yaşam ve "Yörük" kültürü kaybolmaya yüz tutan öğelerden bir tanesidir. Bu çalışma kapsamında çocuklarımıza Türk kültürünü anlatan “Maysa ve Bulut” çizgi dizisinin kilim dokuma konusunun işlendiği "Yapıcı Eleştiri" bölümünün senaryosu incelenmiştir. "Maysa ve Bulut" isimli çizgi dizi 2013-2014 yılları arasında TRT Çocuk kanalında yayınlanan, Resimli Film Animasyon Stüdyosu tarafından üretilen, yönetmenliğini Osman Çubukçu, yapımcılığını Mustafa Yavuz Gül'ün üstlendiği ve yörük yaşam biçiminin işlendiği bir çizgi dizidir. Bu çizgi dizide Toros Dağlarında yaşamlarını sürdüren iki ailenin zaman zaman “konarak”, zaman zaman “göçerek” yaşadıkları hikayeler anlatılmaktadır.

Bu çalışmada çizgi dizide kullanılan öğeler ve kullanılan dokuma motifleri belirlenerek gerçek hayatta kullanılan motifler ile tutarlılığı incelenmiştir. Çalışma sonuçları kullanılan öğe ve motiflerin genel anlamda gerçek hayattakiler ile tutarlı olarak kullanılmış olmakla birlikte farklı yörelerin bir arada kullanılması gibi bazı hatalar ile karşılaşmış olsa da genel anlamda kültürümüzün aktarılması açısından büyük rol oynadığı düşünülmektedir. Benzer çalışmaların Türk kültürünü gelecek nesillere aktarılmasını sağlamak açısından desteklenmesi ve sayısının artırılması gerekmektedir.

## **2. Materyal ve Yöntem**

Bu çalışma “Maysa ve Bulut” isimli çizgi dizinin kilim dokuma konusunun işlendiği “Yapıcı Eleştiri” bölümünün senaryosu betimsel açıdan incelenmiştir.

### **2.1. Materyal**

Çizgi diziye isimlerini veren küçük yörük kızı Maysa ile koyun çobanı Bulut çizgi dizinin ana karakterleridir. Ayrıca, çevrelerindeki insanların akıl danıştıkları, eğitici ve öğretici hikâyeler anlatan “Yaman Dede”, yörük yaşam biçimini genç nesillere anlatmaya çalışan “Güneş Ana”, Maysa'nın anne ve babası Perçin ve Devran gibi pek çok karakter yer almaktadır.



## 2.2. Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemleri içerisinde yer alan doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Yapıcı eleştiri bölümünde görülen tüm sahneler tek tek izlenip, senaryodaki kültürel öğeler incelenmiştir. Dizi bölümünde kullanılan motifler, alanyazında yer alan motifler ile karşılaştırılmıştır. Karşılaştırılan motiflerin gerçek anlamları verilerek, benzerlik ve farklılıkları açısından ortaya koyulmuş ve motiflerin gerçeğe uygunluğu belirlenmeye çalışılmıştır.

## 3. Bulgular

Maysa ve Bulut çizgi dizisinde Geleneksel Türk El Sanatlarının en önemlilerinden biri olan dokumacılığın konu edildiği “Yapıcı Eleştiri” bölümü incelenmiştir. Bu bölümde akıllı, çalışkan, öğrenmeye meraklı ve yardımsever çocuk karakterler yer almaktadır. Yaşça en büyük kız çocuğu olan Günsel’inin kırdan açan çiçekleri izlediği bir sahne ile başlamaktadır. Günsel’inin kır çiçeklerini izlediği esnada yanına obanın bilge, bitkisel ilaçlar yapan, sözü dinlenen kişisi Güneş Ana gelmektedir (Görsel 1). Güneş Ana, Günseli’ye bu çiçeklerin “kırmızı çiçekleri” olduğunu ve bu çiçekleri kilim dokumak için kullandıklarını söylemektedir. Kırmızı renkli iplikleri boyamada kullandıkları çiçekler olduğunu ve kilimlerin onlar sayesinde böyle parlak ve güzel olduklarını belirtmektedir. Doğal boyamacılıkta boyar madde olarak kullanılan malzemelere ilişkin akademik çalışmalar incelendiğinde “kırmızı çiçeği” olarak adlandırılan herhangi bir malzemeye rastlanamamış; ancak, “Kırmızı (Koşinil) Böceği” olarak adlandırılan ve kırmızı renkli boyar madde olarak kullanılan bir malzemeye rastlanmıştır (İpek, 2017:17). Konu ile ilgili alanyazın taramasına göre Anadolu’da doğal boyama işleminde kırmızı boyar madde olarak kök bitkisi, Polonya kermesi, lak böceği gibi çeşitli malzemelerin de kullanıldığı görülmüştür (Karadağ, 2007:8). Çizgi dizide adı geçen çiçekler iplik boyamada kırmızı renkli boyar madde olarak kullanılmasıyla kırmızı çiçeği olarak adlandırılmıştır. Bu çiçeğin farklı yörük toplulukları tarafından kullanılıyor olabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 1.** Günseli ve Güneş Ana kırmızı çiçekleriyle.

Aynı sahnenin devamında, Günseli ve Güneş Ana kilim dokuma üzerine konuşmaya devam etmektedirler. Bu esnada Günseli, Güneş Ana ile daha önce kilim dokuduklarını hatırlatarak, yeniden birlikte kilim dokumak istediğini söylemektedir. Bunun üzerine Güneş Ana artık kendisinin çok yaşlandığını, ancak Günseli'nin kendi başına kilim dokuma vaktinin geldiğini belirtir. Kilim dokuma işinin altından tek başına kalkamayacağından endişelenen Günseli'ye merak etmemesi gerektiğini, hatta Maysa ve Kiraz'ın da ona yardım edebileceklerini, böylece onların da kilim dokumayı öğrenebileceklerini söyler. Bunun üzerine Günseli de ertesi gün ip boyamak için kırmızı çiçekleri toplayacağını belirtir ve bu söylemle sahne biter. Günseli ve Güneş Ana arasında geçen bu diyalogdan kız çocuklarının küçük yaşlardan itibaren dokuma işleriyle uğraştıkları, ailenin kadınlarına yardım ettikleri ve belli bir yaşa geldiklerinde ise kendilerinin de kilim dokumayı öğrenmeleri beklendiği anlaşılmaktadır.

Bir sonraki sahnede çizgi diziye adını da veren ve hikâyenin ana karakterlerinden biri olan Maysa koşarak babası Devran ve Yaman Dedesinin yanına gelir. Bu esnada obanın en yaşlı ve bilge kişisi olan, insanların akıl danıştıkları kişi olan Yaman Dede, göç yolunda o gece konaklayabilecekleri bir yer olduğunu ve oraya gitmeleri gerektiğini belirtir. Oba hep beraber Yaman Dede'nin belirttiği yere doğru yola çıkar.

Sonraki sahnede sabah olmuştur ve Günseli ile kardeşi Bulut, kırmızı çiçekleri toplamak için yola koyulmuşlardır. Hikâyenin ana kahramanlarından biri olan Bulut, Maysa'nın en yakın arkadaşıdır ve obanın çobanıdır. İki kardeş koyun sürüsünü otlatarak bir gün önce yolda gördükleri kırmızı çiçeklerinin bulunduğu bölgeye gelirler. Bulut koyunları otlatırken, Günseli de kırmızı çiçekleri toplamaya başlar (Görsel 2).



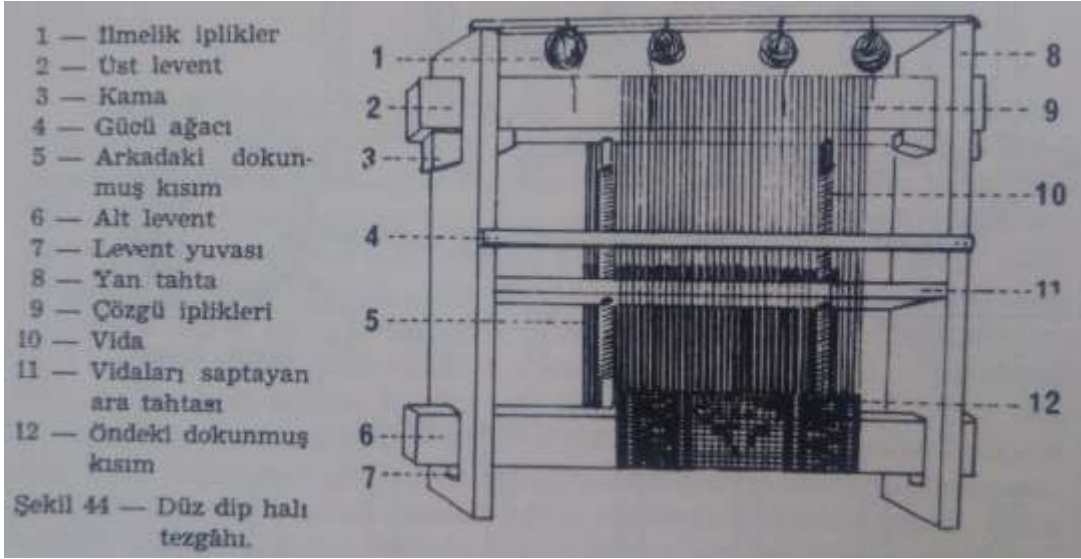
**Görsel 2.** Günseli kırmızı çiçeklerini toplarken.

Maysa, annesi Perçem, arkadaşı ve Günselinin kardeşi Kiraz dereden obaya su taşımaktadırlar. Taşıdıkları suyu Güneş Ana'nın altına odun vurduğu büyük bir kazana boşaltmakta ve suyu kaynatmaktadırlar (Görsel 3). Bu esnada Günseli topladığı çiçekler ile yanlarına gelmektedir (Görsel 4). Perçem, Günseli'nin topladığı çiçeklerin adını söylediğinde Maysa gülerken çiçeklerin adının aynı kırmızıya benzediğini belirtir. Bunun üzerine Güneş Ana, zaten çiçekleri bu isimle çağırmasının nedeninin kilimlere kırmızı rengi vermesinden dolayı olduğunu söylemektedir. Buradan anlaşılacağı üzere bu çiçeklerin isimleri kırmızı renkli ip boyası olarak kullanılmaktadır. Alanyazın incelendiğinde doğrudan "kırmızı çiçeği" olarak geçen ve ip boyama için kullanılan herhangi bir bilgiye ulaşılamamış olup, bu ismin halk arasında, yerel olarak kullanılan bir isim olduğu düşünülmektedir.



Görsel 3. Doğal ip boyama sahnesi.

Günseli getirdiği çiçekleri kazanın yanına koyarak ne kadar yorulduğunu anlatır. Güneş Ana, Günseli'ye teşekkür eder ve Maysa'yı dokuma tezgâhını almak üzere Yaman Dede'ye gönderir. Dokuma tezgâhını almak üzere çadıra giden Maysa, Yaman Dede'yi dokuma tezgâhının başında uğraşırken bulur (Görsel 5). Dedesine tezgâhı istediklerini söylediğinde Yaman Dede tahtaları sıkıştırıp ipleri gerdikten sonra tezgâhı beraber götürebileceklerini belirtir. Tahtaları sıkıştırma ve ipleri germe işlemi germe tezgâhlarda yapılmaktadır ki burada gösterilen tezgâhın "Germeli Tip (Hereke Tipi) Tezgâh" olduğu görülmektedir (Görsel 6). Germeli Tip tezgahlar taşınması ve kurulması kolay, kullanımını pratik dikey çözümlü tezgahlardır. Çoğunlukla Hereke ve Kayseri yöresinde üretilmektedir. Bu tezgâhlar genel olarak ahşap malzemeden üretilmiş olup dikdörtgen yapıdadırlar. Genellikle El Dokusu halıların üretiminde kullanılırlar. Ülkemizde yaygın olarak kullanılmayan bir tezgâh tipidir. Bu yapının yan kısımlarına "dikeç", üst ve altta yer alan yatay kısımlarına ise "mazi ya da merdane" denilmektedir. Germe işlemi alt ve üst merdaneleri birbirinden iterek sağlanır. Ayrıca orta kısımda yatay olarak yer alan elemana "gücü" ve üstünde yer alarak atkının geçirileceği ağızlıklar için yapılmış parçaya ise "varangelen" denilmektedir. Germeli tip tezgâhlarda dokunan halı alt merdanelerin altından kaydırılarak arka kısma geçirilir. Sürekli olarak düzgün bir biçimde durur (Yazıcıoğlu, 1992:62).



Görsel 4. Germeli tip halı tezgâhı (Aytaç, 1982:134).



Görsel 5. Doğal ip boyama sahnesi.



Görsel 6. Yaman Dede tezgâhı hazırlarken.

Yaman Dede tezgâhın ayarlama işlemlerini yaparken Maysa'dan "Kirkit"i almasını rica etmektedir. Kirkit (Görsel 7), atkılarının yerleşmesini, ilmelerin kaliteye göre yerlerini almalarını sağlayan alettir (Aytaç, 1982:128). Atkı işlemi süzme ve basma olarak iki sıra halinde geçirilir. Her sıradan sonra kirkit kullanılarak atkı sıkıştırılır. Kirkitler halıda çözümlük ipliklerinin arasına kolayca girebilecek aralıkları bulunan bir tarak gibidir, hatta bazı yörelerde Tarak ismiyle de anılmaktadır (Yazıcıoğlu, 1992:65). Maysa, Yaman Dedenin gösterdiği aleti alırken niye bu şekilde isimlendirildiğini sorar. Yaman Dede de kilim dokuma esnasında kullanırken iplere sürttükçe böyle bir ses çıkardığı için bu şekilde isimlendirildiğini belirtir. Burada hem kirkitin ne olduğu ve nasıl kullanıldığı yeni nesillere anlatılırken hem de adının nereden geldiği konusunda fikir verilmektedir.



Görsel 7. Halı dokumasında kullanılan aletler (Aytaç, 1982:129).



Görsel 8. Kiraz kırmızı çiçekleri ile.

Bir sonraki sahnede Günseli kaynamakta olan ip boyama kazanının yanında durmakta iken yanına elinde kırmızı çiçekleri ile Kiraz gelir (Görsel 3, 6). Kiraz, boyama işlemi için hazırlanmış olan çiçekleri kazana atarak hepsinin tamamlandığını ve işinin bittiğini belirtir. Günseli ise kendisine daha kazanı karıştıracaklarını, boyanın kıvamını ayarlayacaklarını ve

sonrasında kilim dokuyacaklarını belirtir. Ancak Kiraz kardeşine bakması gerektiğini belirterek yanından ayrılır. Kiraz ayrıldıktan kısa bir süre sonra Güneş Ana ve Maysa Günseli'nin yanına gelirler. Güneş Ana, Kirazı sorar. Günseli, Kiraz'ın kardeşine bakmaya gittiğini belirtir. Güneş Ana bu sefer de Günseliye dokuyacağı desenlere karar verip vermediğini sorar. Günseli aklında bazı fikirlerin olduğunu ancak tam emin olmadığını belirtir. Bunun üzerine Güneş Ana orada asılı duran bir halıdan örnekler alarak hayat ağacı, yıldız ve elibeline motiflerini göstererek anlamlarını anlatır ve Türk toplumunun yıllardır duyularını ve hikâyelerini bu motifler aracılığıyla kilimler üzerinde anlattığını vurgular (Görsel 8). Burada dokumada kullanılan motiflerden örnekler verilmiş ve Yörük yaşam biçiminde hikâyenin kilimler aracılığıyla anlatıldığını söylemiştir. Halı ve kilim dokuma kültürü Yörükler için çok önemlidir. Kuşaktan kuşağa anlatılarak yeni nesillerin dokumayı öğrenip kendi hikâyesini anlatması sağlanmaktadır.



Görsel 9. Güneş Ana motifleri anlatırken.

Burada anlatılan motiflerden biri olan hayat ağacı, yerden göğe yükselirken güçlü kökleri aracılığıyla topraktan aldığı suyu dallarına ve yapraklarına ileterek cennet ve yeryüzü arasında iletişimi sağlamaktadır (Görsel 10). Kökleri yeraltını, dalları ve gövdesi yeryüzünü, en üst dalları da cenneti simgelemektedir. Dikey sembolizmde evrenin üç elementine değinirken değişim ve gelişimin sürekliliğini anlatmaktadır. Hayat yani can ağacı olarak da bilinen bu motif,



aynı zamanda şamanın gökyüzü ve yeryüzü seyahatinde onun ruhuna merdiven olur. Hayat ağacının dallarında bulunan kuşlar da şamanın ruhunu temsil etmektedir (Erbek, 2002:64-65; Deniz, 2000:86). Elibelinde motifi ise dişiliğin simgesidir. Yalnızca dişilik ya da doğurganlığı değil uğur, bereket, kısmet, mutluluk ve neşe gibi anlamlar da taşımaktadır (Erbek, 2002:12). Yıldızlar ise Anadolu'da kullanılan en eski motiflerden biridir. Hatta bilinen en eski halı örneği olan "Pazırık Halısı"nda bile yıldız motifine rastlanmaktadır. Anadolu inanışında yıldızlar ve insanların bir bağlantısı olduğuna inanılmakta olup bunun kökeni Gök Tanrı inanışına kadar gitmektedir (Erbek, 2002:86).



**Görsel 10.** Çizgi Dizide Kullanılan Hayat Ağacı Motifi.



**Görsel 11.** Çizgi Dizide Kullanılan Yıldız Motifi ve Alanyazında Kullanımı (Erbek, 2002:98).



**Görsel 12.** Çizgi Dizide Kullanılan Yıldız Motifi ve Alanyazında Kullanımı (Erbek, 2002:98).



**Görsel 13.** Çizgi Dizide Kullanılan Bereket Motifi.



**Görsel 14.** Çizgi Dizide Kullanılan Kız Çocuk Motifi.

Ayrıca Güneş Ana anlatmasa da kilimde saç bağı (Görsel 15) ve suyolu (Görsel 16) motiflerinin de kullanıldığı görülmektedir. Saç bağlama şekilleri Anadolu kadınlarının sözlü olarak dile getiremedikleri isteklerini ifade etme yöntemlerinden bir tanesidir. Buna bağlı olarak dokunan saç bağı motifi de halıyı ya da kilimi dokuyan kişinin evlilik isteğinin bir göstergesi olarak kullanılmaktadır (Erbek, 2002:66). Suyolu motifi ise yeniden doğuşun, bedensel ve ruhsal yenilenmenin, yaşamın akışkanlığının ve sürekliliğinin, bereket, soyluluk, bilgelik, saflık ve erdemin simgesidir (Erbek, 2002:104).



**Görsel 15.** Çizgi Dizide Kullanılan Saç Bağı Motifi.



**Görsel 16.** Çizgi Dizide Kullanılan Suyolu Motifi ve Alanyazında Kullanımı (Erbek, 2002:107).

Güneş Ana'nın açıklamalarından sonra Günseli tezgâhın başına geçerek kilimini dokumaya başlar (Görsel 17). Bu esnada yanında oturmakta olan Maysa da uyuklamaya başlar. Günseli Maysa'yı uyararak uyumaması ve kilim dokumayı öğrenmesi gerektiğini belirtir. Ancak uykunun ağırlığına dayanamayan Maysa rüyalar ile dolu bir uykuya dalar.



Görsel 17. Günseli kilim dokurken.

Maysa uyandığında Günseli kilimini dokumayı bitirmiştir. Günseli ile Maysa kilim dokuduğu sırada içeriye Kiraz girer. Günseli, Kiraz ve Maysa'nın kilimi hakkında ne düşündüklerini merak eder. Kiraz Günseli'nin kiliminin güzel olduğunu ancak kendisi yapacak olsa daha süslü yapacağını belirtir. Benzer şekilde Maysa da rüyasında gördüğü kilimlerin daha güzel olduğunu ve eğer kendi dokumuş olsaydı araya boncuklar da koyacağını belirtir. Bu yorumlara üzülen Günseli kilimini toplayarak çadırdan dışarı çıkar. Çadırın dışında ise Güneş Ana ile karşılaşır. Günselinin üzgün halini fark eden Güneş Ana elindeki kilimi görür ve kilime bakmak istediğini söyler. Kilime bakan Güneş Ana kilim üzerindeki desenleri yorumlayarak obanın kadınlarını, kurdukları çadırlarını, sürülerini ve develerini gördüğü söyleyerek, obalarının hikâyesini kilimine çok güzel işlediğini belirtir ve Günseliyi tebrik eder.

Bir sonraki sahnede Yaman Dede, Günseli, Kiraz, Güneş Ana ve Maysa otururlarken Perçem içeri girer. Günselinin dokuduğu kilimi görünce çok beğendiğini ifade eder. Bunun üzerine Yaman Dede Maysa ve Kiraz'ın da artık birer kilim dokuyacaklarını düşündüğünü söyler. Ancak Kiraz ve Maysa Kilim dokumayı bilmediklerini ifade ederler. Yaman Dede de onlara bir hikâye anlatmaya başlar. Anlattığı hikâyede uzak bir diyarda çok yetenekli bir ressam ve onun çırığı yaşamaktadırlar. Çırak bir gün yeni bitirdiği ve çok sevdiği bir resmi ustasına getirir.

Ressam resmi bir süre inceledikten sonra çırağına resmi bir kalem ile götürüp kalabalık bir meydana koymasını ve insanlardan beğenmedikleri yerleri işaretlemelerini istemesini söylemiş. Ressamın çırağı ustasının dediğini yapmış. Geri döndüğünde resminin işaretlerden görünmediğini fark etmiş, çok üzülen çırak elinde resimle ustasına gelmiş. Ustası bu sefer aynı resmi yapmasını ve onu da çarşının en kalabalık yerine bırakmasını yalnız bu sefer kalem yerine resmin yanına bir fırça ve boya koymasını, insanlara da beğenmedikleri yerleri düzeltmelerini istemesini salık vermiş. Genç çırak tekrardan ustasının verdiği görevi yerine getirmiş. Bir süre sonra resmini almak için geri dönmüş, birde ne görsün resmin üzerinde tek bir çizik bile yokmuş. Yaman Dede'nin anlattığı hikâyedeki mesajın kendilerine verildiğini anlayan Maysa ve Kiraz, Günseli'den özür dileyerek kilimini çok beğendiklerini belirtirler.



Görsel 17. Günseli'nin dokuduğu kilim.

Günseli'nin dokuduğu kilim incelendiğinde (Görsel 17) hayat ağacı (Görsel 18), bereket (Görsel 19-20), muska-nazarlık (Görsel 21), çadır, deve, koyun sürüsü (Görsel 22) ve kurt/köpek (Görsel 23) motifleri görülmektedir. Bereket motifi çeşitli meyve ya da hayvan figürleri şeklinde tasvir edilmiştir. Ayrıca Anadolu dokumalarında genellikle koçboynuzu ve elibelinde motifleri ile birlikte kullanılmakta olup evlilik, çiftleşme ve üreme gibi anlamlar taşımaktadır (Erbek, 2002:47). Dokumada kullanılan muska motifi de nazarı uzak tutmak için gerçek hayatta da

kullanılan muskayı temsil etmektedir (Erbek, 2002:120). Ayrıca kilim üzerinde Yörüklerin geçimlerini sağlamak için yetiştirdikleri koyunlar, bu koyunları otlatmak için yazlık ve kışlık yerleri arasında göç ederken kullandıkları ana binek olan develer (Koyuncu Okca ve Genç, 2017:225), yaşamlarını sürdürdükleri evleri olan çadırları da işlenmiştir. Ayrıca kilim üzerinde işlenmiş olan bir kurt motifi de görülmektedir. Dokumalarda kurt izi ya da kurt motifi kullanılması yörük kültüründe saldırılarından korkulan canlılara karşı savunma amacıyla kullanılan motiflerdir. Ayrıca, Türk kültüründe kurt motifinin koruma, bereket, uğur ve sağlığa kavuşma gibi anlamlar da taşıdığı görülmektedir (Gülşen, 2013:21).



**Görsel 18.** Çizgi Dizide Kullanılan Hayat Ağacı Motifi.



**Görsel 19.** Çizgi Dizide Kullanılan Bereket Motifi ve Alanyazında Kullanımı (Erbek, 2002:58).



**Görsel 20.** Çizgi Dizide Kullanılan Bereket Motifi ve Alanyazında Kullanımı (Erbek, 2002:55).



**Görsel 21.** Çizgi Dizide Kullanılan Muska-Nazarlık Motifi ve Alanyazında Kullanımı (Erbek, 2002:127).



**Görsel 22.** Çizgi Dizide Kullanılan Çadır ve Deve Motifi.



**Görsel 23.** Çizgi Dizide Kullanılan Kurt Motifi.

#### 4. Sonuç ve Tartışma

Yapılan bu çalışmada Maysa ve Bulut çizgi dizisinin yapıcı eleştiri bölümü incelenmiş olup çizgi dizide anlatılan olaylar, kullanılan motifler ve bu motiflerin gerçek hayattaki orijinalleri ile uyumlu olup olmadığı incelenmiştir. Bu hikâye kapsamında öncelikli olarak doğal ip boyama için kullanılan malzemeler ve ip boyamanın nasıl yapıldığı anlatılmıştır. Böylece günümüzde neredeyse unutulmaya yüz tutmuş olan doğal boyamacılık işlemlerinin nasıl yapıldığı çocuklara tanıtılmaktadır.

Hikâyenin devamında öncelikli olarak halı dokuma tezgâhı, tezgâh parçaları ve dokumada kullanılan malzemeler, ardından da halı ve kilimlerde kullanılan çeşitli motifler tanıtılmaktadır. Halı dokumanın nasıl yapıldığı, kullanılan malzemelerin, araç-gereçlerin ve motiflerin tanıtılması son derece faydalıdır. Çizgi dizide kullanılan deve, çadır, koyun sürüsü gibi bazı motiflerinin gerçek hayatta kullanımına ait bilgiye ulaşılammıştır. Ancak, yörük dokumalarında kendi yaşamlarında şahit oldukları, açık hava gözlemine dayanan çeşitli bitki ve hayvanlar gibi doğa konuları yer alır. Bu nedenle dokumalarında özel anlam taşımayan, günlük hayatlarından esinlenen motiflerin yer alması son derece doğaldır.

Çizgi dizi genel olarak değerlendirildiğinde her ne kadar bazı hatalar ile karşılaşılrsa da Türk kültürüne ait unutulmaya yüz tutmuş örf, adet ve ananeleri anlatması açısından önem arz etmektedir. Bu gibi çalışmaları yapan kişi, kurum ve kuruluşların bu alanda çalışan araştırmacılar ile işbirliği yapmaları bilginin doğru aktarımı açısından faydalı olacaktır. Özellikle son yıllarda televizyon ve internet kültürünün yaygınlaşması sonucu Türk kültürüne ait pek çok öge ortadan kalkmaktadır. Türk kültürünün korunması ve gelecek nesillere aktarılması açısından bu tür benzer çalışmaların sayısının artırılması son derece önemlidir.



## Kaynakça

- Aytaç, Ç. (1982). *El Dokumacılığı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Büyükbaykal, G. (2007). "Televizyonun Çocuklar Üzerindeki Etkileri", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(28), s.31-44.
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, Ankara: AKM Yayınları
- Deveoğlu, O. ve Karadağ, R. (2011). "Genel Bir Bakış: Doğal Boyar Maddeler", *Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 23(1), s.21-32.
- Duyan Çamurdan, A. (2007). "Görsel Medyanın Çocuk Sağlığına Etkileri", *Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi*, 16(2), s.25-30.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Güçhan, G. (1993). "Sinema-Toplum İlişkileri", *Kurgu Dergisi*, 12, s.51-71.
- Gülşen, H. (2013). "Kurt Motifi Üzerine Bir İnceleme", *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (39), s.18-28.
- İpek, A. (2017). "Ortaçağda Ararat Bölgesinin En Değerli Ürünü: Kırmızı", *Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (10), s. 17-28.
- Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karakuş, N. (2016). "Maysa ve Bulut İsimli Animasyon Çizgi Filmin Kültürel Ögeler Açısından İncelenmesi", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(34), s.134-149.
- Kaynak, İ. H. ve Karabulut, T. (2016). "İnanç Turizmi Bağlamında Kentsel Turizm ve Kültürel Turizm: Konya Örneği", *Selçuk Ün. Sos. Bil. Ens. Der.*, 35(35), s.185-191.
- Koyuncu Okca, A. ve Genç, M. (2017) "Yörük Göçlerinde Deve", *International Journal of Social Science*, 58(Summer II 2017), s.225-236.
- WeAreSocial - Digital Report 2018. (2020), <https://digitalreport.wearesocial.com>, Erişim tarihi: 03.03.2020
- Yazıcıoğlu, Y. (1992). *El Dokusu Halıcılık*, Ankara: Menekşe Yayıncılık.

**KURU DOLGU (DRY-CORE) CAM TOZU YÖNTEMİ İLE ÜRETİLEN  
GELENEKSEL AFRIKA CAM BONCUKLARI\***

**TRADITIONAL AFRICAN GLASS BEADS PRODUCED BY DRY-CORE GLASS POWDER METHOD**

**Serap Bedel Özek\*\*, Mustafa Ağatekin\*\*\***

**Öz**

Afrika'da yapılmış olan çeşitli şekillerdeki boncuklar, düzenleme biçimleri, renklendirme seçenekleri ve bir araya getirme yöntemleri sayesinde, yazılı dilin yokluğunda kişilerin karmaşık bilgileri bu yolla ifade etmelerini sağlamıştır. Sembolik cam boncukların özenli biçimde seçilmesiyle; yaş, medeni durum ve ekonomik varlık gibi bilgiler dile getirilmiştir. Piyasa sisteminde, standart değer birimleri ve takas aracı olarak da hizmet etmişlerdir. Dolayısıyla bu özellikleri sayesinde Afrika'daki boncukların, farklı kabilelerin ve toplulukların kültürel miraslarının sergilenmesinde de önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu makalede, Afrika Cam Boncuklarının tarihsel sürecine kısaca değinilmiş olup; Afrika'da boncuk üretiminde kullanılan "kuru dolgu (Dry-Core) cam tozu yöntemi", bu yöntem ile oluşturulan cam boncukların yapım süreci ve kullanılan araç ve gereçler hakkında bilgiler verilerek örneklerle görselleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Afrika, Cam boncuk, Afrika Boncuk Kültürü, Afrika Cam Boncuğu, Afrika Cam Tozu Boncukları.

**Abstract**

These beads have served as a visual transmission that communicates in a wide range of ideas and beliefs, and often as a cultural communication tool. In this context, it can be said that glass beads are objects that symbolize power, provide ease of decoration and trade, and therefore have important roles among cultures for centuries.

In this article, the history of glass beads used in African culture, Dry-Core glass powder method used in the production of beads in Africa, the process of making the glass beads created with this method and the tools and materials used are given information about the cultural value. past and present effects of these glass beads.

**Keywords:** African, Glass Beads, African Bead Culture, African Glass Bead, African Glass Powder Beads.

---

*Derleme Makale // Başvuru tarihi: 06.03.2020 - Kabul tarihi: 11.06.2020.*

\*Bu çalışma "Geçmişten Günümüze Afrika Cam Boncukları" başlıklı tezden üretilerek, 14-16 Ekim 2019 tarihlerinde Afyonkarahisar'da, İkbâl Termal Otel'de düzenlenen X. Uluslararası Katılımlı Seramik Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuş aynı başlıklı çalışmanın genişletilmiş şeklidir.

\*\*Arş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik- Cam Bölümü, serap.bedel@omu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0440-813X>.

\*\*\*Prof., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü, magatekin@anadolu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9002-8378>.

## 1. Giriş

Cam boncuklar, farklı üretim teknikleri ve farklı tasarımlarla asırlar boyunca büyük değişimler yaşamıştır. Dolayısıyla her cam boncuğun kendine ait bir değeri ve birçoğunun arkasında da ilginç hikayeleri vardır (Life on a String 35 Centuries of the Glass Bead, Web, 2015). Afrika'da ise geçmişten günümüze kadar cam boncuğun yeri oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Geçmişte ticaret amacıyla Afrika'nın farklı ülkelerine giren cam boncuklar daha sonra Afrika halkı tarafından üretilmiş ve ticaretine devam edilmiştir. Afrika bölgesinin her ülkesinde farklı türde ve teknikte cam boncuklar üretilmiş olup, hepsi de ülkeye özgü özel parçalar olmuşlardır. Özellikle Afrika'nın batı kıyası Gana'da hala birçok türde cam boncukların üretimine devam edilmekte ve bu boncukların birçoğu da "Kuru Dolgu" (Dry-Core) cam tozu yöntemi ile üretilmektedir. Gana'da sayılı birkaç cam ocağı bulunmakta ve cam boncuk üretimi bölgede yaşayan insanların geçim kaynağını sağlamaktadır.

## 2. Afrika'daki Cam Boncuğun Geçmişi

Birbirinden farklı malzemelerle birlikte kullanılabilen ve içinde bulunduğu zamanın teknolojisi ile oluşturulan cam boncuklar, taşımadaki kolaylığı ve süslemedeki doğal şöretleriyle birlikte kültürel bilginin karmaşık bir dizisini iletmede ideal araçlar olarak var olmuşlardır. (Life on a String 35 Centuries of the Glass Bead, Web, 2015). Boncukların kökenini, stillerini ve teknolojilerini keşfetmenin yanı sıra bundan sonraki ilerlemelerini izlemek kültürler arasındaki ilişkilerini gözler önüne sermektedir.

Afrika Cam boncuklarının tarihsel geçmişine baktığımızda; çoğunlukla 8. yy.'da ve Mozambik kıyasındaki Villancous'tan Kuzey Kenya kıyalarına kadar arkeolojik bölgelerde büyük miktarlarda rastlandığı bilinmektedir.

Afrika yüzyıllar boyunca milyonlarca cam boncuğun hedefi olmuş ve pek çoğu, buldukları yere ulaşana kadar sayısız sahibin elinden geçerek kıta değiştirmiştir. Afrika'ya gemilerle cam boncuklar taşınmış ve bu cam boncuklar para birimi veya hediye olarak kullanılmıştır (Ackam, 2013). Sahra Çölü'nün güneyinde yer alan Sahra Altı Afrika bölgesi, boncuk yapım alanlarına dair kanıtlar sunmakta ve camın varlığı genel olarak; önceleri Orta Doğu ve Hindistan'dan, sonraları ise Portekiz, Hollanda ve Venedik'ten gelen cam boncukların

ithalatından oluşmaktadır. (History of glass in sub- Saharan Africa, Web, 2015). Dolayısıyla “Afrika Boncuğu” terimi, Afrika kıtasındaki yerli halkın kendi ürettikleri boncukların yanı sıra; literatürde “Ticaret Boncukları” olarak adlandırılmış Afrika’dan çıkmış veya Afrika’ya gelmiş bu boncuklar için de geçerlidir ve eski ticaret boncukları hâlâ iç ticarete kullanılmaktadır.

Günümüzde de Afrika kültüründe boncuk geleneği hâlâ devam etmektedir ve neredeyse Afrika’daki her etnik grup, boncukların çeşitli türlerini çeşitli amaçlar için kullanmaktadır. Örneğin Eski Kongo İmparatorluğu'nda bir genç kız ergenliğe girdiğinde “Dipo” adı verilen ergenlik töreni yapılmaktadır. Genç kızlar bu törende geleneksel olarak bellerinin etrafına “Bel Boncukları” olarak adlandırılan birden çok cam boncuk dizelerini takmaktadırlar. Takılan bu cam boncuklar da kadınlığın doğurganlık döngüsünün başlangıcını sembolize etmektedir. Ayrıca Gana’da bulunan Krobo toplumundaki boncuklar ise, hâlâ doğum, evlilik ve ölüm gibi törenlerde önemli bir rol oynamaktadır.

Afrika cam boncuklarının türleri çok fazladır ve birçoğu yöresel beğenilere göre ve kendilerine özgü yeniden dekore edilmişlerdir. Bu yüzden cam boncuk çeşitliliği oldukça karışıktır (The Basics of African Beads, Web, 2015). Afrika’ da yaşayan kişiler yaptıkları çeşitli şekillerdeki cam boncuklarının düzenleme türleri, renklendirme biçimleri ve bir araya getirme yöntemleri sayesinde, yazılı dilin yokluğunda karmaşık bilgileri bu yolla ifade etmişlerdir. Dahası bir kimlik aracı olarak da hizmet eden bu sembolik cam boncuklar yaş, medeni durum ve ekonomik varlık gibi bilgileri de dile getirmiştir (The History of African Beads, Web, 2015). Dolayısıyla bu özellikleriyle Afrika'daki cam boncukların, farklı kabilelerin ve toplulukların kültürel miraslarının sergilenmesinde de önemli rol oynadığı görülmektedir.

### **3. Afrika’da Cam Boncuk Üretimi**

Genellikle ufak boyutlarda ve birçok renkte var olan cam boncuklar, günlük hayatta hemen hemen her yerde karşımıza çıkmaktadır. Tek tip üretilen cam boncuklar ipe dizilmesi için ortalarından delinmiş formdadırlar. Ancak geçmişten gelen cam boncuklar genellikle boru, fiçi ve disk şeklindedirler. O günün teknolojisi ve kullanılan hammaddeler hakkındaki sınırlamaları yansıtmaktadır. Hemen hemen her toplum, bir boncuk veya hammadde üretmek için gerekli minimum teknolojiye sahiptir ve boncuk üretiminin teknik açıdan gelişmişliği ise, genellikle

toplumun genel teknolojik düzeyini yansıtmaktadır (Dubin, 2009). Dolayısıyla “ilk camın üretimi, tarih boyunca özellikle çevresel ve kültürel ihtiyaçlara uyum sağlaması amacıyla her bölgede değişiklik göstermiştir” (History of glass in sub-Saharan Africa, Web, 2015). Geçmişte kullanılan ilkel yöntemler ya da günümüzdeki oldukça ilerlemiş teknoloji ile üretilen camın en önemli özelliği saydam olmasıdır. Ancak ilk camcılık örnekleri saydam olmadıkları için boncukçuluktaki camın saydamsızlığı bir anlamda zorunlu olmuştur. Dolayısıyla camdaki saydamlık ise daha ileri tarihlerde sağlanabilmiştir (Osamba, 2012).

Afrika’da cam boncuk yapımında ise; yerel, toplumsal ve/veya ekonomik nedenlere bağlı olarak değişen birçok araç-gereç kullanılmıştır. Dolayısıyla ekonomide yaşanan kısıtlılık yüzünden özgün, pratik, yaratıcı ve farklı çözümler oluşturularak, yokluğun içerisinde var olmaya çalışan insanların cam boncuk üretimini gerçekleştirdikleri görünmektedir.

Cam boncuk yapımında kullanılmak üzere bazı basit araçlar ve gereçler geliştirilmiştir, ancak yazılı kaynaklarda bu araç ve gereçlerle ilgili bilgilere yeteri kadar yer verilmediğinden dolayı birçoğunun belirli bir ismi yoktur ve bu yüzden araştırmacılar da onlara açıklayıcı olması açısından uygun isimler kullanmışlardır (Avotri, 2009:93), (Görsel 1).



**Görsel 1.** Cam boncuk yapımında kullanılan malzemeler

Afrika’da cam boncuk üretiminde kullanılan en yaygın yöntemlerden birisi de “kuru dolgu (Dry-Core) cam tozu yöntemi” dir ve bu yöntem genel olarak; cam boncuk kalıplarının hazırlanması, cam parçalarının kırılarak toz haline getirilmesi, elekten geçirilmesi, cam tozunun pigment ile renklendirilmesi, hazırlanan cam tozlarının kalıplara doldurulması, pişirimin yapılması, bazı cam boncuklara dekorlama yapılarak ikinci pişirimin yapılması ve son olarak da

temizleme/parlatma uygulamalarının yapılması aşamalarından oluşmaktadır. Bu yöntem sayesinde Afrika halkı farklı renklerde ve desenlerde özgün cam boncuklar üretmişlerdir.

Kuru dolgu (Dry-Core) cam tozu yönteminin yapım süreci ise şöyledir; ilk olarak, cam boncukların şekilleneceği kalıpların hazırlığı ile başlanır ve nehir kenarındaki bir çamur havuzundan kil toplanarak tamamen kurumaya bırakılır. Böylece kökler, yapraklar, odun ve çakıl gibi istenmeyen materyalleri ayıklamak daha kolay hale gelir. Sıradaki işlem kili iyi bir toz haline gelene kadar dövmektir. Sonra dövülmüş kil istenmeyen materyallerden arındırılması amacıyla bir elekten geçirilir. Daha kolay şekil verilebilmesi için toz halindeki kile biraz su eklenir. Kil, yumrular halinde ayrılır ve içinde hava boşlukları kalmaması için iyice yoğrulur. Sonra bu yumrular birleştirilir ve tekrar yoğrulur (Agye, Adu-Agyem and Steiner, 2013). Kil kullanıma hazır hale geldikten sonra, üretilecek olan cam boncukların boyutlarına göre spatula ya da herhangi bir kesme aleti yardımıyla standart kalınlıkta düz levhalar halinde kesilir. Bir sopa kullanılarak yüzeyi düzleştirilir. Kalıp deri sertliğine ulaştığı zaman çivi benzeri oyulmuş bir tahta parçasıyla (foa) (Görsel 2) oyuk açmak için kalıbın üzerine dikkatlice 90 derece açı ile bastırılır ve yapılacak boncuğa göre farklı boyut ve şekillerde oyuklar oluşturulur.



**Görsel 2.** "Foa" Olarak Adlandırılan Yerel Ahşap Parçası.



**Görsel 3.** Boncuk dökmek için kalıplar.

Bu yöntemle birkaç kalıp daha yapılır ve kalıplar ilk olarak oda sıcaklığında birkaç gün kurumaya bırakılır. Daha sonra kuruyan kalıplar kullanıma hazır hale gelmesi için yaklaşık 1000 derecede pişirilir. Bu aşamada monyak yaprağı sapları hazırlanır ve kurumaya bırakılır.



**Görsel 4.** Manyok (Cassava) yapraklarının sapları.

Daha sonra camın yüzeye yapışmasını önlemek için yüzeyi örtücü bir kıvamda kil solüsyonu hazırlanır. Kalıplar bu kil solüsyonuna daldırılır ve kurumaya bırakılır. Eğer yüzey tam olarak kapanmadıysa bu işlem birkaç kere tekrarlanır. Kalıplar kuruduktan sonra monyak yaprağı sapları eşit boyda kesilir ve ip geçirilecek boşluğu yaratmak için kalıptaki büyük oyukların içindeki alçak oyuklara yerleştirilir (Görsel 5), (Agye, Adu-Agyem and Steiner, 2013).



**Görsel 5.** Manyok yaprağının saplarının yerleştirildiği kalıp.

Manyok yaprağının sapları çok lifli olduğundan, fırında camlar erirken çabucak yanacaktır ve boncuğun rengini etkilemeden deliklerinin açılmasını sağlayacaktır (Avotri, 2009:114). Daha sonra eski arta kalan cam şişelerin ve diğer cam kırıklarının metal veya ahşap bir havanda (Görsel 6) kırılmasıyla cam boncuk yapım süreci devam etmektedir. “Boncuk yapanlar camı kırar, eritir ve yeni boncuklar yaparlar” (Osamba, 2012).



**Görsel 6.** Cam boncukları yapmak için şişeler.



**Görsel 7.** Metal-Ahşap havan.

Kırık şişeler boncuğun tasarımına göre farklı renklere ayrılır ve her renk teker teker havana dökülerek ince bir toz haline gelene kadar havan eliyle iyice dövülür. Daha sonra dövülen cam, farklı tane boylarını birbirinden ayırmak ve cam yapımı için ideal hale gelmesi için elekten geçirilerek kullanıma hazır hale getirilir.





**Görsel 8.** Dövülen camları elemek için elek.

İyice ezilmiş cam tozu, cam boncuk yapımında temel materyaldir. Camın şeffaflığını belirlemede camın tane büyüklüğü önemli bir unsurdur. Örneğin, camı ne kadar çok toz haline getirirseniz cam boncuk o kadar opak, tane büyüklüğü arttıkça da camın rengi o kadar saydamlaşacaktır. Ancak 1980'lerin ortalarında, camın saydam kalması sağlanmış ve kırılmış geri dönüşüm camlarından ve atık cam şişelerden Yarısaydam Boncuklar, Saydam Boncuklar ve Geri Dönüştürülen Antika Cam Boncuklar üretilmiştir (Gott, 2014:22). Yarı Saydam Boncuklar, camı toz haline getirmeden küçük boyutlardaki cam parçalarından yapılmaktadır. Bu üretimde de atık cam şişeler kullanılır ve camların tane boyutları toz camdaki kadar ince olmaz. Büyük Saydam Boncuklar, tamamı aynı boyutlarda kesilmiş küçük cam parçaların tek parça halinde kalıba yerleştirilmesiyle yapılmaktadır (Krobo beads from Ghana, Web, 2015) ve pencere camları ya da cam şişeler gibi saydam camlardan üretilirler. Ancak bu cam boncukların boyutları büyük olduğu için hazırlanacak kalıplar da bir o kadar büyük olmalıdır. Geri Dönüştürülen Antika Cam Boncuklar ise; üretim alanlarında kırılmış eski boncuk parçalarından ve kırık antika cam boncuklardan yapılmaktadır.

Camı iyice ezdikten ve elekten geçirdikten sonra sırada renklendirme aşaması vardır. Cam boncuğun rengi bu aşamada belirlenir ve bu aşamada boncuk için hazırlanan cam tozuna renk eklenir. Farklı renklere cam tozu elde etmek için pigment veya seramik boyası kullanılmaktadır. Yarı Saydam ve Saydam Boncukların yapımında cama pigment veya seramik boyası eklenmez, çünkü kullanılan cam şişenin rengini almaktadır. Ancak renkli cam şişelerin kendi renkleri dahi ileri aşamalarda solmuş olacağı ve üreticinin ihtiyacı olan parlak renkleri sağlayamayacağı için renklendirme yapılması gerekmektedir (Avotri, 2009:105). Bu yüzden

çeşitli tasarımların ve birçok farklı renklerdeki dekoratif desenlerin yaratılmasında; seramik boyları veya pigmentler, kırık cam boncuklar veya çeşitli kaynaklardan elde edilen farklı renklerdeki cam kırıklarının öğütülmüş tozları kullanılmaktadır.

Bir sonraki aşamada; iyice öğütülmüş olan cam, manyok saplarının yerleştirildiği kalıplara doldurulur (Görsel 9). Ancak yarı şeffaf boncukların deliklerini oluşturmak için bu manyok sapları kullanılmamaktadır. Kalıbın içi tamamen kırık cam parçalarıyla doldurulur (Görsel 10). Bu tür boncukların delikleri pişirme aşamasında farklı yöntemle yapılmaktadır.



**Görsel 9.** Fırınlanmaya hazır doldurulmuş kalıplar.

Daha sonra Toz Cam Boncuk kalıplarındaki boşlukların dolduğundan emin olmak için kalıp iyice sallanır. Gerekirse boşlukları doldurmak için biraz daha cam tozu eklenebilir ve son olarak da kalıbın yüzeyindeki fazlalıklar temizlenir.



**Görsel 10.** Yarı şeffaf cam boncuk kalıplarının cam kırıklarıyla doldurulması.

Fırınlanmaya hazır doldurulmuş kalıplar sudan uzak tutularak kuru ortamda muhafaza edilmelidir. Çünkü nem, kalıpların yapısını etkileyerek fırınlama aşamasında çatlamasına sebep

olabilir. Sonucunda da oluşan çatlaklar tasarımın bozulmasına yol açacaktır. Ayrıca doldurulan kalıpların kırılmaması için de dikkatli bir şekilde tuğla yığma yöntemiyle üst üste gelecek şekilde yerleştirilerek muhafaza edilir (Agye, Adu-Agyem and Steiner, 2013).



**Görsel 11.** Paketlenmiş kalıplar.

Fırınlama aşamasında; cam boncukların pişirimi termit kilinden yapılmış geleneksel bir fırında yapılmaktadır. Doldurulan kalıplar önceden ısıtılarak belli bir sıcaklığa ulaşmış olan bu fırına yerleştirilir ve pişirimleri gerçekleştirilir.



**Görsel 12.** Boncukların fırınlanması.

Cam boncuk üretiminin en temel araçlarının başında yerel malzemelerden üretilen fırınlar gelmektedir. Örneğin Gana'da kullanılan fırınlar (Görsel 13), çoğunlukla balçık haline getirilmiş topraktan ve eski metal kamyon parçalarından yapılmıştır. Eski metal kamyon parçaları kaide olarak kullanılmıştır. Fırın ateşi genellikle odun ateşiyle desteklenmektedir ancak Floransa ve çevresindeki etkileri azaltmak için, yeni bir yöntem olan doğal gaz kullanılmaya

başlanmıştır (Krobo beads from Ghana, Web, 2015). Fırının ters yönde iki girişi bulunmaktadır. Girişlerden biri fırının ön tarafındadır ve kalıplar bu alana yerleştirilir. Genellikle korunaklı tarafta bulunan bu giriş boncuk üreticisinin boncuk kalıplarını fırına verdiği, gözlemlediği ve fırından çıkarttığı kısımdır. Diğer giriş ise fırının arka tarafında bulunmaktadır ve bu alanda ateş yakılmaktadır. Genel olarak bu alan ön girişin yani yükleme ağzının altında yer alır, bu sayede pişmesi gereken ürünler ateşin üstünde kalmaktadır (Avotri, 2009:95).



**Görsel 13.** Balçık haline getirilmiş topraktan yapılmış fırın.

Afrika'da bu fırınların yapımında doğadaki birtakım oluşumlardan da faydalanarak yerel malzemeler kullanılmıştır. Cedi Boncuk Endüstrisi'nin yöneticisi Kudjo Owusu'ya göre; fırın inşa etmek için kullanılacak en iyi kilin, termitlerin tepelerinden (karınca yuvası tepeleri) geldiğidir. Çünkü bu tür bir kilin en yüksek ısılara bile dayanabileceğine inanılmaktadır. Ancak Baş Materyal Araştırma Bilim Adamı ve CSIR-BRRI'nin İnşa Materyalleri Bölümünün Başkanı J.K. Boadi ise bu iddiaya farklı yaklaşmaktadır. Ona göre akkarınca tepelerinden alınacak kilin bu kadar iyi olmasının sebebi bu değildir. Akkarıncalar kili yerinde tutmak için kimyasal bir yapıştırıcı tükürerek, akkarıncaların tepelerini inşa ettikleri kile kimyasal ve organik bileşenlerine katkıda bulunabileceğini belirtmiştir. Fakat bu tükürüğün kili ateşe dayanıklı bir hale getirecek bir kimyasal yapıda olmadığı bilinmektedir. Akkarınca tepelerinin oluştuğu toprağın temelinde bol miktarlarda kum bulunduğunu belirtmiştir ve bunun doğruluğu da Rogers ve arkadaşları (1999) tarafından kanıtlanmıştır (Avotri, 2009:100). Bu da bir anlamda bu killerin, kumla birlikte ateşe karşı direnç kazandığı sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Daha sonra fırın, inşa edildikten sonra iki-üç hafta kadar kurumaya bırakılmalıdır.

Fırın yapımı tamamlandıktan sonra fırın ateşlemesi yapılır ve cam boncukların şekillenmesi için gerekli olan ısı sağlanmaya çalışılır. Genel olarak, özel içeriklere sahip camların

dışında birçok cam yaklaşık 900°C sıcaklığında erimektedir. Bu işlem fırının sıcaklığına bağlı olarak “Toz Cam Boncukların şekillenmesi için yaklaşık 650-800 ° C'de 20-30 dakika sürede bekletmek gerekmektedir (The art of making traditional glass beads in Ghana, Web, 2015)”. Yarı Şeffaf Boncuklar 850-1000 °C arasında bir sıcaklıkta 35-45 dakika ve Şeffaf Boncuklar ise, 100 °C ile 800 °C arasında bir sıcaklıkta 45 dakika kadar bekletilerek şekillendirilir. Ancak yüzeyi dekorlanan renkli boncuklara ikinci bir fırınlama yapılmaktadır (Agye, Adu-Agyem and Steiner, 2013:109).



**Görsel 14.** Fırınlanmış olan kalıplar.

Eriyik hale gelen cam belli bir olgunluğa geldiğinde parlak bir renk tonuna ulaşır. Bu süreden sonra kalıpların fırından çıkartılması gerekmektedir. Çünkü herhangi bir gecikme aşırı pişmeye neden olacağından, boncukta matlaşmaya ve renginin bozulmasına sebep olur. Bu da istenmeyen bir durumdur ve ateş söndürülür. Bu süreçten sonra fırınlama işlemi tamamlanır ve kalıplar soğumaya bırakılır. Ancak bu süreçte dikkat edilmesi gereken en önemli nokta; kalıpların hemen dışarıya çıkartarak sıcak haldeki cam boncukların soğuk havaya maruz bırakılmamasıdır. Dolayısıyla cam boncukların çatlamaması için kalıpların yaklaşık 48 saat boyunca yavaşça soğutulmaları gerekmektedir.



**Görsel 15.** Kalıplardaki yeni cam boncuklar.

Soğuyan boncuklar kalıplardan çıkartılır ve yıkanmaları için bir su kabına konulmaktadır. Daha sonra iyice yıkanan cam boncuklar bir süre güneş altında kurutularak süslemeye hazır hale gelmektedirler (Görsel 16).



**Görsel 16.** Yarı saydam cam boncuklar.

Monyak sapı kullanılmayan Yarı Şeffaf ve Şeffaf Boncukların delikleri, pişirme aşamasında elde edilmektedir. Bu süreçte ise; kalıplardaki cam sıcaktan kızarıncı kalıp fırından çıkartılır ve (Görsel 17) erimiş haldeki camın merkezine bir tığ yardımıyla bastırılarak delik açılır. Bu aşamada iki tane tığ kullanılır; bir tığ yerdeki kalıbı tutarken, diğeri ise ortam ısısına bağlı olarak sertleşmeye başlayan ve kalıba kaynaşmış olan boncuğu döndürmek için kullanılır (The art of making traditional glass beads in Ghana, Web, 2015). Oldukça beceri gerektiren bu yöntem hızlı bir şekilde uygulanmalıdır.



**Görsel 17.** Boncuklara deliklerin açılması.



**Görsel 18.** Delinmiş saydam boncuklar.

Geri Dönüştürülen Antika Cam Boncukların yapımında kırılmış boncuk parçaları kullanılır. Kırılan parçalar kalıp içerisine yerleştirilir ve fırınlanır. Kalıp içerisindeki cam parçaları eridiğinde ise, tek bir boncuk şeklinde görünürler ve her boncukta mozaiği andıran renkler ortaya çıkmaktadır (Ackam, 2013:40-41).



**Görsel 19.** Geri dönüştürülen antika cam boncuklar.

Dekorlama aşamasında ise ilk olarak, bir miktar toz hâline getirilmiş cam alınır ve içerisine pigment ve su ilave edilerek macun kıvamına gelene kadar iyice karıştırılır (Avotri, 2009:108). Daha sonra; cam boncuklar iğne, şiş veya sivri bir tahta sopa yardımıyla (Görsel 20) bu hazırlanan karışımla dekore edilir.



**Görsel 20.** Boncukların dekorlanması.

Dekore edilen boncuklara ikinci pişirim yapılır. Bunun sebebi ise uygulanan dekorların sabitlenmesi içindir. Boyanan yüzeyler kuruduktan sonra cam boncuklar kalıba tekrar yerleştirilir ve fırınlanır. Bu aşamadaki pişirim düşük ısılarla gerçekleştirilir ve pişirim süresi aşırı ısınmadan kaynaklı boncuğun çökme, hatta deliklerin kapanmaması için en fazla 15-20 dakika

kadar sürmektedir. Ayrıca yine de boncuk deliklerinin kapanmaması için ilk ateşlemedeki gibi kalıplara tekrar manyok yaprak suları yerleştirilir. Daha sonra boncuğun yüzeyine uygulanan bu karışım ateş içindeyken eriyerek boncuklarla birleşir (Avotri, 2009:110).



**Görsel 21.** Boyanmış cam boncuklar.

İkinci ateşlemeden sonra kalıptan çıkartılan boncukların yüzeyi mat ve kirlidir, bu yüzden temizlenmeleri gerekmektedir. Artık bu aşamada yıkanmış olan cam boncuklar törpü taşı (Görsel 22), su ve kum ile 15 dakika kadar üzerindeki pislikler alınıp kenarları yumuşatılır, parlatılır (Görsel 23) ve süreç tamamlanır.



**Görsel 22.** Boncukları yumuşatmak için kullanılan törpü taşları.



**Görsel 23.** Gana boncuklarının parlatılması.

Genel olarak yapım aşamalarının anlatıldığı kuru dolgu yöntemi, kalıpta şekillendirilmiş cam tozu tekniğinin iki farklı uygulamasından bir tanesidir. Bu yöntem Afrika'nın farklı



bölgelerinde ve farklı zamanlarında cam boncuk yapımı için çokça kullanılmıştır. Dolayısıyla bu yöntemle yapılmış olan cam boncuk türleri, yöresel kullanımına göre gruplandırılmıştır. Yaygın örnekleri ise; Akoso Boncukları, Meteyi Boncukları, Krobo Boncukları'dır.

Akoso Boncukları, 1950'lerden kalma en eski Gana cam tozu boncuk yapımının ilk örnekleri arasındadır ve Batı Afrika Gana'da bulunan Toz Cam Boncuğunun son derece değerli bir türüdür.



**Görsel 24.** Akoso boncukları.

Ashanti'de yaygın olan Meteyi Boncukları, yapım tekniğinden dolayı pürüzlü ama neredeyse tam olarak erimiş bir yapıya sahiptir ve boncukların üzerinde çubukların boyunda şeritleri bulunmaktadır. Yatay kalıplama yöntemiyle üretilen bu boncuklarda boylamsal katmanlar sık sık gözlemlenebilir. Çünkü yatay kalıplamada pişirme esnasında zemine değen kısım yandır ve değen tarafın yüzeyi de pürüzlüdür. Daha sonra bu pürüzler oluklu taşlarla düzleştirilmiştir.



**Görsel 25.** Ashanti, Meteyi boncukları.

Krobo Boncukları ise, Afrika'daki geleneksel boncuk sanatlarından biri olarak yer almaktadır (Görsel 26). Bu cam boncuklar Gana'da etnik bir grup olan Krobo halkı tarafından üretildiklerinden dolayı Krobo Boncukları olarak da bilinirler (Sandcast Beads, Web, 2015).



Görsel 26. Krobo boncukları.

#### 4. Sonuç

Bu çalışmada, Afrika'daki cam boncuk tarihi incelenmiş olup; Afrika kültüründe oldukça önemli bir yere sahip olan boncukların, geçmişteki ve günümüzdeki etkilerini ortaya koymaktadır. Araştırma süresince yazılı kaynaklardan faydalanarak Afrika'da boncuk üretiminde kullanılan "kuru dolgu (Dry-Core) cam tozu yöntemi, bu yöntem ile oluşturulan cam boncukların yapım süreci ve kullanılan araç ve gereçler hakkında bilgiler toplanmıştır. Dolayısıyla bu çalışma, Afrika'daki zengin bir boncuk çeşidini de ortaya koymaktadır.

Geçmişten günümüze sürekli yaşamlarının içinde var olan Afrika Boncukları, Afrika halkı için farklı malzemelerle de çeşitlenen kültürel bir olgu olmuştur. Bu yüzden çok fazla çeşitlilik göstermektedir. Ancak Afrika'daki bu boncuklar "cam boncuk" olarak sınıflandırıldığında, birçok üretim tekniği karşımıza çıkmaktadır ve cam boncuk üretiminde kullanılan en yaygın yöntemlerden birisi de "kalıpta şekillendirme tekniği" dir. Bu teknik, camın toz haline getirilmesi ve birbirinden farklı yöntemlerle kalıplanması temeline dayanmaktadır. Bu teknikle yapılmış olan cam boncuklar da genel olarak "Kalıpta Şekillendirilmiş Cam Boncuklar" olarak adlandırılmıştır. Ancak bu yapım tekniğinin malzemeye ya da fırın tekniklerine bağlı olarak ve yöresel açıdan da her ustaya göre çeşitlendiği gözlemlenmiştir. Bunlar arasında; cam boncuk yapımında kullanılan kalıbın iyice öğütülmüş cam tozunun tabakalar halinde doldurulmasından oluşan Kuru Dolgu Cam Tozu Yöntemi de bunlardan bir tanesidir. Hem Afrika kültürüne hem de

diğer kültürlere farklı değerler katmasının yanında, önemli bir süs objesi de olan bu cam boncuklar, artık çağımızda çağdaş bir sanat objesi olarak varlığını korumaktadır.

### **Kaynakça**

Ackam, N. L. T. (2013). *Amplifying the Ghanaian Bead through Publication Design*, Doctoral dissertation, School of Graduate Studies, Kwame Nkrumah University of Science and Technology, Kumasi.

Agye, I. K., Adu-Agyem, J. and Steiner, R. (2013). Exploring Traditional Glass Bead Making Techniques in Jewellery, *Journal of Science and Technology (Ghana)*, 32 (3), p.103-112.

Avotri, N. V. K. (2009). *The Bead Culture among the Krobo of Ghana*, Doctoral dissertation, School of Graduate Studies, Kwame Nkrumah University of Science and Technology, Kumasi.

Dubin, L. S. (2009). *Contemporary Beads and Jewelry*, Ornament, 33 (2).

Dubin, L. S. (2009). *The History of Beads: from 100,000 B.C. to the Present*, New York: Abrams.

Gott, S. (2014). *Ghana's Glass Beadmaking Arts in Transcultural Dialogues*, *African arts*, 47 (1), p.10-29.

Osamba, J. O. (2012). Ethnicity and Social Change in Contemporary Africa: An Overview, *Journal of Education and Social Sciences*, p.3.

### **İnternet Kaynakları**

History of Glass in Sub-Saharan Africa, (2020). [http://en.wikipedia.org:https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_glass\\_in\\_sub-Saharan\\_Africa](http://en.wikipedia.org:https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_glass_in_sub-Saharan_Africa), Erişim tarihi: 13.10.2015.

Krobo Beads from Ghana, [beadmuseum.wordpress.com: https://beadmuseum.wordpress.com/2010/08/15/krobo-beads-from-ghana/](https://beadmuseum.wordpress.com/2010/08/15/krobo-beads-from-ghana/), Erişim tarihi: 13.10.2015.

Life on a String: 35 Centuries of the Glass Bead, Corning Museum of Glass: <http://www.cmog.org/article/life-string-35-centuries-glass-bead>, Erişim tarihi: 21.07.2015.

Sandcast Beads, The Beadchest, <http://www.thebeadchest.com/sandcast-beads-94>, Erişim tarihi: 23.10.2015.

The art of making traditional glass beads in Ghana, [ghanacraft.com: http://www.ghanacraft.com/bead-making.htm](http://www.ghanacraft.com/bead-making.htm), Erişim tarihi: 13.10.2015.

The Basics of African Beads, The Beadchest: <http://www.thebeadchest.com/african-beads>, Erişim tarihi: 23.10.2015.

The History of African Beads, Stream Africa: <http://streamafrica.com/culture/the-history-of-african-beads/>, Erişim tarihi: 20.07.2015.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Cam boncuk yapımında kullanılan malzemeler, <http://sankofa.com.au/images/Beads1-lg.jpg>, Erişim tarihi: 23.04.2016.

Görsel 2. "Foa" Olarak Adlandırılan Yerel Ahşap Parçası, <http://ir.knust.edu.gh:8080/bitstream/123456789/5632/1/Agyei.pdf>, Erişim tarihi: 29.10.2015.

Görsel 3. Boncuk dökmek için kalıplar, <http://ir.knust.edu.gh:8080/bitstream/123456789/5632/1/Agyei.pdf>, Erişim tarihi: 29.10.2015.

Görsel 4. Manyok (Cassava)yapraklarının sapları, <https://sbene.com/488/health-benefits-cassava-leaves/>, Erişim tarihi: 12.03.2019.

Görsel 5. Manyok yaprağının saplarının yerleştirildiği kalıp, <http://ir.knust.edu.gh:8080/bitstream/123456789/5632/1/Agyei.pdf>, Erişim tarihi: 29.10.2015.

Görsel 6. Cam boncukları yapmak için şişeler, <http://bomafrika.blogspot.com/2017/08/cam-ocagi.html>, Erişim tarihi: 12.03.2019.

Görsel 7. Metal -Ahşap havan, <http://ir.knust.edu.gh:8080/bitstream/123456789/5632/1/Agyei.pdf>, Erişim tarihi: 29.10.2015, <http://bomafrika.blogspot.com/2017/08/cam-ocagi.html>, Erişim tarihi: 12.03.2019.

Görsel 8. Dövülen camları elemek için elek, <http://ir.knust.edu.gh:8080/bitstream/123456789/5632/1/Agyei.pdf>, Erişim tarihi: 29.10.2015.

Görsel 9. Fırınlanmaya hazır doldurulmuş kalıplar, <http://ir.knust.edu.gh:8080/bitstream/123456789/5632/1/Agyei.pdf>, Erişim tarihi: 29.10.2015.

Görsel 10. Yarı şeffaf cam boncuk kalıplarının cam kırıklarıyla doldurulması, <http://www.ghanacraft.com/bead-making.htm>, Erişim tarihi: 13.10.2015.

Görsel 11. Paketlenmiş kalıplar, <http://ir.knust.edu.gh:8080/bitstream/123456789/5632/1/Agyei.pdf>, Erişim tarihi: 29.10.2015.

Görsel 12. Boncukların fırınlanması, <http://bomafrika.blogspot.com/2017/08/cam-ocagi.html>, Erişim tarihi: 12.03.2019.

- Görsel 13. Balçık haline getirilmiş topraktan yapılmış fırın, [https://beadmuseum.files.wordpress.com/2010/08/dsc\\_0496.jpg](https://beadmuseum.files.wordpress.com/2010/08/dsc_0496.jpg), Erişim tarihi: 13.10.2015.
- Görsel 14. Fırınlanmış olan kalıplar, <http://www.ghanacraft.com/bead-making.htm>, Erişim tarihi: 13.10.2015.
- Görsel 15. Kalıplardaki yeni cam boncuklar, <http://bomafrika.blogspot.com/2017/08/cam-ocagi.html>, Erişim tarihi: 12.03.2019.
- Görsel 16. Yarı saydam cam boncuklar, <https://www.etsy.com/listing/185181577/african-recycled-glass-beads-20-mm>, Erişim tarihi: 28.04.2016.
- Görsel 17. Boncuklara deliklerin açılması, <http://bomafrika.blogspot.com/2017/08/cam-ocagi.html>, Erişim tarihi: 12.03.2019.
- Görsel 18. Delinmiş saydam boncuklar, [https://beadmuseum.files.wordpress.com/2010/08/dsc\\_0538.jpg](https://beadmuseum.files.wordpress.com/2010/08/dsc_0538.jpg), Erişim tarihi: 13.10.2015.
- Görsel 19. Geri dönüştürülen antika cam boncuklar, [https://www.etsy.com/ANTIQUEBEADS/listing/574597426/ghana-new-recycle-glass-bead-africa?utm\\_source=Pinterest&utm\\_medium=ListingManager&utm\\_campaign=Share&utm\\_term=so.lmsm&share\\_time=1516671749864](https://www.etsy.com/ANTIQUEBEADS/listing/574597426/ghana-new-recycle-glass-bead-africa?utm_source=Pinterest&utm_medium=ListingManager&utm_campaign=Share&utm_term=so.lmsm&share_time=1516671749864), Erişim tarihi: 12.03.2019.
- Görsel 20. Boncukların dekorlanması, <http://sankofa.com.au/images/Beads3-lg.jpg>, Erişim tarihi: 23.04.2016.
- Görsel 21. Boyanmış cam boncuklar, <http://bomafrika.blogspot.com/2017/08/cam-ocagi.html>, Erişim tarihi: 12.03.2019.
- Görsel 22. Boncukları yumuşatmak için kullanılan törpü taşları, <http://ir.knust.edu.gh:8080/bitstream/123456789/5632/1/Agyei.pdf>, Erişim tarihi: 29.10.2015.
- Görsel 23. Gana boncuklarının parlatılması, [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Polishing\\_of\\_Ghanaian\\_glass\\_beads.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Polishing_of_Ghanaian_glass_beads.JPG), Erişim tarihi: 25.02.2016.
- Görsel 24. Akoso boncukları, <https://colorsquare.co/products/old-ethnic-glass-beads-african-akoso-beads-jewelry-supplies-ab17>, Erişim tarihi: 12.03.2019.
- Görsel 25. Ashanti, Meteyi boncukları, <http://beadcollector.net/cgi-bin/anyboard.cgi?fvp=/openforum/&cmd=get&cG=3383436303&zu=3338343035&v=2&gV=0&p=>, Erişim tarihi: 12.03.2019.
- Görsel 26. Krobo boncukları, <http://happymangobeads.com/assorted-sandcast-beads-5-25mm-sc963/>, Erişim tarihi: 23.04.2016.

## BİR HEYKELİN NİYETİ ÜZERİNE

### ON THE INTENTION OF A SCULPTURE

Ömer Emre Yavuz\*

#### Öz

Bu çalışmada; heykeltıraş Ümit Öztürk'ün Küçük Hanımefendi filminden yola çıkarak gerçekleştirdiği, Fenerbahçe sahilinde yer alan heykel grubu, sanatçısının ya da izleyicilerinin düşünceleri ya da niyetleri göz ardı edilerek sadece heykelin göstergeleri ışığında yorumlanmaktadır. Bu yorumlama heykelde olanlar (*in praesentia*) ve olmayanlar (*in absentia*) arasındaki semantik ilişkiye dair sorulan beş soruya verilen yanıtlarla yapılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Heykel, Yorum, Görsel İdeoloji, Teatrallik.

#### Abstract

In this study, the group of sculpture realised by sculptor Ümit Öztürk, which he built under the inspiration of the movie "Küçük Hanımefendi" and placed in the shore of Fenerbahçe, has been interpreted mainly on the signifiers of the work, without taking into account the consideration or the intention of the artist. This interpretation has been intended to cover with the answers to the five queries about the semantic relationship of what is present (*in praesentia*) and absent (*in absentia*) on the sculpture.

**Keywords:** Sculpture, Interpretation, Visual Ideology, Theatricality.

#### 1. Giriş

Bu çalışma, Heykeltıraş Ümit Öztürk'ün Fenerbahçe sahilindeki Küçük Hanımefendi filminden yola çıkarak gerçekleştirdiği heykel grubu hakkında, semantik bir temellendirme amacıyla kaleme alınmıştır. Söz konusu heykelle dair çözümler, sanat eleştirisi kapsamında ele alınarak, U. Eco, M. Foucault, J. P. Sartre, N. Hadjinikolaou, M. Fried, R. E. Krauss ve G. E. Lessing gibi kuramcılarının metinleri ile ilişkilendirilmiştir.

#### 2. Küçük Hanımefendi Heykeli

"Küçük Hanımefendi 53 yıl sonra Kadıköy'de" diye yazıyordu, Kadıköy Life Dergisi'nin 2 Ocak 2017 tarihli sayısında çıkan bir haberde. Haberin konusu: Fenerbahçe sahiline yerleştirilen, yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı, 1961 yapımı Küçük Hanımefendi filminin oyuncularından bazılarının yer aldığı bir heykel grubu idi. Bu grup, filmin oyuncularından Ayhan

---

*Olgu Sunumu // Başvuru tarihi: 25.02.2020 - Kabul tarihi: 14.06.2020.*

\*Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, omer.emre.yavuz@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1404-4739>.

Işık, Belgin Doruk, Sadri Alışık ve bir boom operatöründen oluşan dört figür, bir kamera, bir rejisör koltuğu, bir film spotu ve filmin afişinin yer aldığı bir panodan oluşmakta (Görsel 1). Bu heykel, neredeyse ilk bakışta, üzerine düşünülecek pek bir şey olmadığı hissini uyandırır. Her şey görüldüğü gibidir ve apaçık ortadadır. Bir sinema filmi ve o filmde yola çıkararak oluşturulmuş bir heykel. Bununla birlikte bu heykel grubunun görünen yüzeyinin ardında bir başka anlam bulunabileceğini ileri sürmek istiyorum.



Görsel 1. Ümit Öztürk, *Küçük Hanımefendi*, 2017, Bronz, Fenerbahçe Sahili.

Umberto Eco *Yorum ve Aşırı Yorum*'da yazınsal metne dair üç ayrı yorum kuramından bahseder. Eco (2016:33)'ya göre, bir metnin yorumunda, yazarın başlangıçtaki niyeti olarak tanımladığı *intentio auctoris* (yazarın niyeti) ve "metni ne yapıp edip kendi amacına hizmet eder şekilde sokan" *intentio lectoris* (okurun niyeti) dışında üçüncü bir olasılıktan yani *intentio operis*'den (metnin niyeti) söz edilebilir. Eco, konuşmasında bu niyetlerden hangisinin geçerli bir yorum olacağı üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda, söz konusu heykelin, heykeltıraşının eserde anlatmak istediğinden bağımsız bir niyetinin olup olmayacağı ve eğer var ise bu niyetin ne olduğu, heykeli yorumlama ve dolayısıyla anlamlandırma açısından temel bir sorun olarak karşımıza çıkar. Eco'dan yola çıkarak, mesele yapıt merkezli (*intentio operis*) bir okuma denemesi olarak ele alındığında, doğal olarak böyle bir okumada yol gösterici olması bakımından Eco'nun, metnin [bu çalışma özelinde heykelin] niyeti hakkındaki sözlerine başvurmak gerekir. Şöyle diyor Eco: "Metnin niyeti metnin yüzeyince sergilenmez." "Dolayısıyla, metnin niyetinden ancak okurun bir tahmininin sonucu olarak söz edilebilir. Okurun girişimi, temel olarak metnin niyeti hakkında bir tahminde bulunmaktan ibarettir"(Eco, 2016:72). O

halde, heykeltıraş Ümit Öztürk tarafından yapılan ve Fenerbahçe sahilinde yer alan Küçük Hanımefendi heykel grubunun yüzeyince sergilenmeyen niyeti hakkında bir tahminde bulunabilmek için, öncelikle, heykelde olanlar (*in praesentia*) ve olmayanlar (*in absentia*) arasındaki semantik ilişkiye dair akla gelen bazı soruları cevaplamaya çalışalım.

1. Bu heykel grubu bir anıt mı?
2. Heykeli oluşturan ve filmin başrol oyuncularının olduğu üç kişi dışında kalan tek figür neden bir boom operatörü?
3. Filmin yönetmen (rejisör) koltuğu neden boş duruyor?
4. Filmin ışıkçısı ve kameramanı neden yok?
5. Neden Küçük Hanımefendi filmi?

İlk olarak bu heykel grubunun bir anıt olup olmadığını, 1960'lardan günümüze heykel sanatının dönüşümünü ortaya çıkaran modelin yazarı Rosalind Krauss'un ünlü makalesi "Sculpture in the Expanded Field"den (Mekâna Yayılan Heykel) yola çıkarak cevaplamaya çalışalım. Krauss: "Yine de ben heykelin ne olduğunu gayet iyi bildiğimizi söyleyeceğim. Bildiğimiz şeylerden biri de bunun evrensel değil, tarihsel sınırları olan bir kategori olduğudur." "Öyle görünüyor ki; heykel mantığı anıt mantığından ayrılamaz. Bu mantık sayesinde heykel anma işlevi gören bir temsildir. Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımı hakkında simgesel bir dille konuşur" (Krauss, 2002:103). Krauss (2002:103)'a göre böylesi anıtlar "temsil ve işaretleme mantığıyla bağlantılı olarak işlev" görür ve "kaideleri, gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi gördükleri için yapının önemli birer parçasıdır". Böyle bakıldığında, Küçük Hanımefendi heykel düzenlemesi bağlamında, eserin temsil yönünden bir anıt özelliği göstermesine karşın hem bir yeri işaretlemiyor oluşu, (heykel, filmin çekildiği mekânlardan birinde yer almıyor) hem de kaidenin olmayışı bağlamında anıt işlevi görmediği söylenebilir. Eğer bu heykel bir anıt değil ise, yine Rosalind Krauss'dan yola çıkarak anıt mantığının zayıflaması sonrasında, anıtın negatif durumu olan, zamansal ve mekânsal temsil projesinden kopmuş modernist bir heykel olduğu ileri sürülebilir mi? Şöyle ki: Krauss (2002:103), kaidenin gerçek ve temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi gördüğünü söylerken kaideden inen figürün de "kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için



aşağıya uzan[dığından] ve bulunduğu fiili yerden uzaklaş[ı]; kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimle[dığını] ve bunun da heykeli işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak tanımla[dığından]” bahseder. Dolayısıyla; söz konusu heykelin, diğer özellikleri dışında, kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil etmediği için, modernist bir heykel olarak tanımlanması da olanaklı değildir. Bu bağlamda heykelin niyetinin ne olduğunu biraz daha netleştirmek için makalenin başında belirlenen sorulara devam edilebilir.

2. 3. ve 4. sorulardan yola çıkılacak olursa, heykel grubunda neyin olup neyin olmadığı bu heykeli anlamlandırmada bize yol gösterecektir. Öncelikle, bu heykelin figüratif bir heykel olduğu göz önünde bulundurulduğunda, heykelde yer alan figürlerin, heykelde olanlar ve olmayanlar hakkında ne söylediğine bakmak gerekir. İlk bakışta, heykelde yer alan figürlerin, filmin başrol oyuncularını olan Ayhan Işık, Belgin Doruk, Sadri Alışık ve boom operatörü olduğu açıkça görülmektedir. Elbette, bu filmde dolayısıyla da oyuncularından haberi olmayan bir izleyici için böyle bir açıklıktan söz edilemez. Böyle bir izleyici (en azından Türkçe bilen) sadece bir film seti görecektir ve eğer isterse kompozisyonda yer alan film afişine bakarak bilgi edinebilecektir. Her halükarda izleyici oyunculara dair bir bilgi edinemesi bile, bunun bir film setini temsil ettiğini ve boom operatörü<sup>1</sup> ile filmin oyuncularını arasında bir ayrım yapabileceğini düşünüyorum. Dolayısıyla da konuya dair bir fikri olmasa da en azından kamusal alanda yer aldığı için muhtemelen önemli bir film olduğunu ve oyuncuların filmin hatırlanması bağlamında bir temsil işlevi gördüğünü tahmin edebilecektir. O halde, yukarıda da belirttiğimiz kameramanı olmayan bir kamera, boş rejisör koltuğu, ışıkçının olmadığı spot, filmin afişinin bulunduğu pano ve boom operatörünün bu temsiliyet ilişkisinde rolünün ne olduğuna bakalım. Şöyle bir düşünce geliştirilebilir mi? Bu sahne, film çekimine kısa bir ara verildiği, yönetmen, kameraman ve ışıkçının alelacele setten ayrılmış oldukları ancak oyuncuların ve boom operatörünün setten ayrılmadığı bir özel (an)ı temsil etmektedir. Oysa, G. E. Lessing, *Laocoon* (Laokon) isimli

---

<sup>1</sup> Burada açıklık getirilmesi gereken bir diğer nokta da, aslında filmin sesli çekilmediği, oyuncuların seslerinin sonradan dublaj yoluyla eklendiği ve bu sebeple de bir boom operatörünün çekimde yer almasının mümkün olmayışdır. Heykeltıraşın film hakkında derinlemesine bir araştırma yapmadığı anlaşılabilir şekilde, konumuz açısından bu eksikliğin heykelin niyeti konusunda bir önemi olduğu söylenemez. Aksi takdirde film çekiminde ne tür bir kamera ve ışıklandırma kullanıldığı, sette gerçekten arkasında rejisör yazan bir koltuğun bulunup bulunmadığının da değerlendirilmesi gerekirdi.

kitabında, “san’atkâr herhangi bir anı gelişi güzel seçmez; lâkin en zengin (an)ı seçer, en zengin an ise muhayyelimize serbest bir saha bırakan andır” diyerek, heykeltıraşın, böyle gelişi güzel bir anı seçmeyeceğini (seçmemesi gerektiğini) vurgular (Lessing, 1935:30). O halde, eğer film setine dair bir heykel yapılmış ise, heykeltıraşın o seti anlatacak en zengin an’ı seçmesi gerekmektedir. Bu durumda, en zengin an’ın, yönetmenin, ışıkçının, kameramanın da sette bulunduğu bir an olması daha uygundur. Dolayısıyla; heykeli anlamlandırmak ancak, teknik olarak kamerayı ya da ışığı nesnel olarak ayakta tutmak için bir insana gerek olmayışı; boom çubuğunun kendi başına ayakta duramayışı ve kameranın filmin başrol oyuncularına dönük oluşu ile ilişkilendirilerek mümkün olacaktır. Böylelikle heykel, izleyicinin, bir kameraman gibi kameranın vizöründen bakarak, o filmi kendi çekiyormuş gibi yaşamasına ya da boş rejisör koltuğu yine izleyicinin oturarak kendisini filmin yönetmeni gibi hissetmesine yarayacaktır. Heykelin işlevi, dolayısıyla anlamı, izleyicinin yapıta dahil olması ile doğrudan ilişkilidir. Heykel ve izleyici arasındaki bu ilişkiye, gündelik hayatın doğal bir uzantısı haline gelen, fotoğraf ve video gibi medya unsurları da eşlik eder (Görsel 2). Buradan yola çıkarak, heykelin, aynı zamanda, sahneye katılımcı da olan izleyicilerin, gerçek anlamda görüntülenme arzularını uyandırmasına yönelik olarak tasarlandığı da öne sürülebilir (Görsel 3).



**Görsel 2.** Ümit Öztürk, *Küçük Hanımefendi*, 2017, Bronz, Fenerbahçe Sahili.



Görsel 3. Ümit Öztürk, *Küçük Hanımefendi*, 2017, Bronz, Fenerbahçe Sahili.

Demek oluyor ki: Heykel, figüratif bir anlayışla yapılmış, bir filmin başrol oyuncularının yer aldığı kaidesi olmayan bir kompozisyon olarak ve izleyicinin sanki o filmin yönetmeni, oyuncusu, kameramanı ya da ışıkçısı olarak fotoğrafına dâhil olabileceği interaktif bir düzenlemedir. Dolayısıyla; izleyici ya sadece eseri uzaktan izleyecek ya da yapıta dahil olacaktır. Peki; izleyici hem yapıtı izleyen hem de onun bir parçası olmaz mı? Bunu resim sanatına ilişkin bir örnek üzerinden cevaplamak için, seyircinin, kendisini resimdeki karakterlerden biri olarak hissedebildiği, Velasquez'in meşhur *Las Meninas* (Nedimeler) tablosundan yola çıkılabilir. Bilindiği gibi, *Las Meninas* resminin karşısına geçen izleyici, resme, resmin içindeki aynaya yansıyan Kral ve Kraliçenin durduğu noktadan bakmaktadır. Bu resme bakan kişi, hem resmin içinde bir karakter hem de resmin izleyicisi olma konumundadır. Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*'de bu durumu: "*Las Meninas*, bakanın bakılan olduğu ve tablonun kişilerinin arasına katıldığı tek resimdir; ayna kral ile kraliçenin görüntüleriyle birlikte, bizimkini de yansıtmak durumundadır" (Foucault, 2016:9) diye yorumlar. Burada şöyle bir soru akla gelebilir: resimde mümkün olmayan, bu türden bir yanılısma acaba heykelde mümkün mü? Bu soruyu Sartre'ın Giacometti hakkında yazdığı "The Search for the Absolute, in Alberto Giacometti" adlı denemesinden yola çıkarak cevaplamaya çalışalım. Söyle söylüyor Sartre: "Resimde üçüncü boyutun gerçek dışılığı fiilen diğer ikisini de gerçek dışı kılar. Dolayısıyla figürlerin benden uzaklığı hayalidir. Yaklaşırsam figürlere değil tuvale yaklaşırım. Burnumu bile koysam onları yirmi adımda görebilirim. Çünkü ancak ilk ve son kez olarak yirmi adımda var olmaya başlar" (Sartre, 1948). "Yontucular bu temel gerçekleri fark etmediler. Çünkü üç boyutlu bir uzamda

gerçek mermerin üzerinde çalışıyorlardı. Sanatlarının ürünü hayali bile olsa onu gerçek bir mekânda yansıtmanın olanaklı olduğunu düşündüler” (Sartre, 1948). Buradan da anlaşılacağı üzere; resim ve heykel arasında temel bir fark vardır. Bu fark resmin bir yanılısıma düzlemi oluşudur. Dolayısıyla Sartre’dan yola çıkarak, Velasquez’in, *Las Meninas* resminde yaptığı metaforik yanılısımanın yani izleyiciyi resmin bir karakteri gibi hissettirmenin, heykel sanatında uygulanmasının mümkün olmadığı söylenebilir. Yanılısımanın olmayışı, bu eserin, izleyicinin fiilen içinde yer almadan kendisini gerçekleştiremeyeceği anlamına gelmektedir. Ayrıca bu eserin izleyiciye kendini açması, izleyicinin içinde yer almadan gerçekleşmesinin mümkün olmayışı eserin teatrallığı ile de ilişkilendirilebilir. Daha önce Krauss’tan yola çıkarak heykelin kaidesi olmayışı, kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil etmeyişi bağlamında modernist bir heykel olmadığını söylemiştik. Şimdi de Michael Fried’dan yola çıkarak heykelin izleyici ile olan ilişkisinin modernist heykel açısından ne anlama geldiğini açıklamaya çalışalım. Michael Fried “Art and Objecthood” (Sanat ve Nesnelik) adlı makalesinde teatrallığın anlaşılmasını, sanatsal çalışma ile seyircinin ilişkisine dayandırır. Sanatsal çalışma seyirciye ne kadar yönelir, onunla flört eder ya da onu kendine katarsa o kadar teatraldır. Fried’a göre: Tiyatro doğası gereği ‘teatral durum’ denilen şeyden hiçbir zaman kaçınmazken, resim ve heykel sanatları formları/doğaları gereği bundan (izleyiciye muhtaç teatrallik açmazından) kaçınabilirler (Sezgin, 2010). Bu anlamda teatrallik, sanatın modern ya da özerk olabilmesi için kendini arındırması gereken bir şeydir. Böylelikle, bu düzenlemenin izleyiciye muhtaç oluşunu teatrallik ile ilişkilendirerek, modernist bir heykel olmadığının bir kez daha altını çizmiş oluyoruz.

Son olarak, Türk sinema tarihinden bir film canlandırılacaksa neden Küçük Hanımefendi? Bu soru bizi acaba Küçük Hanımefendi filmi Türk Sinemasının bir baş yapıtı olup olmadığı konusunda düşünmeye iter. Film hakkında yaptığım araştırma bunun öyle olmadığını söylüyor. Öncelikle, filmin uyarlandığı romanın yazarı Muazzez Tahsin Berkand’ın Türk pembe romanlarının öncüsü olduğunu belirtmekte fayda görüyorum. 1961’de çekilen Küçük Hanımefendi’nin bu serinin ilk filmi oluşu, daha sonrasında, Küçük Hanım Avrupa’da (1962), Küçük Hanımın Kismetini (1962), Küçük Hanımın Şoförü (1962), Küçük Hanımın Şoförü (1970) (Aynı kadro), Küçük Hanımefendi (1970) (Hülya Koçyiğit, Kartal Tibet) filmlerinin çekilmiş olması

filmin bir pembe dizi olduğu düşüncemizi desteklemektedir (Görsel 4). Elbette burada anlatılmaya çalışılan filmin türüne göre iyi bir film olup olmadığı değil. Tür olarak heykeli yapılmaya aday olup olmadığıdır. Eğer sinema tarihimiz adına bir film kamusal alanda heykelleştirilecek ise bu filmin seçilmesinin nedenleri anlaşılammaktadır.



Görsel 4. Küçük Hanımefendi Film Afişleri

Belki, bu seçimin, dolayısıyla da heykelin, görsel ideoloji bağlamında ne ifade ettiğine bakarak bir çıkarımda bulunulabilir. Nicos Hadjinicolaou *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* adlı kitabında bir sanat yapıtının ideolojisinin, görsel bir ideoloji olduğunu savunur. Ona göre “Görsel ideoloji, bir tablonun biçimsel (formel) ve izleksel (tematik) öğelerinin her özgül (spesifik) durumdaki birleşme tarzlarıdır. Bu, toplumsal bir sınıfın tümel ideolojisinin tikel bir biçimidir”. (Hadjinicolaou, 1987:130) Hadjinicolaou, bu görsel ideolojinin, olumlayıcı ve eleştirel olmak üzere iki şekilde gerçekleştiğinden bahseder. O halde, Küçük Hanımefendi heykelini olumlayıcı görsel ideoloji mi yoksa eleştirel görsel ideoloji olarak mı değerlendirmeliyiz. Bunu anlayabilmek için Hadjinicolaou’nun bunları nasıl tanımladığına kısaca göz atalım. “Olumlayıcı görsel ideoloji, bir yapıtın görsel ideolojisiyle o resmin [heykelin] kimi öğelerinin ait olduğu öbür ideoloji tipleri arasındaki ilişkide göze çarpan bir çelişmenin bulunmaması anlamına gelir. Bu olumlu, karşıt-olmayan ilişki, görsel ideolojiler aracılığıyla öbür ideoloji tiplerini yüceltecek kadar ileri gidebilir” (Hadjinicolaou, 1987:196). “Olumlayıcı görsel ideoloji, bir konuya yaklaşımları, bir gerçekliğin süslenip püslenmesinden ya da bir gerçekliğin varoluşunun yalın olumlanmasından, gerçekliğin yüceltilmesine değin değişen bireysel yapıtlarda dile getirilir. Bu olumlayıcı görsel ideoloji, öbür görsel ideolojilere ait öğelerin bu bireysel yapıtların bütünsel yapısı içinde birbiriyle çatışma halinde olmayan bir ilişki içinde buldukları zaman ortaya çıkar” (Hadjinicolaou, 1987:201). “Buna karşılık, eleştirel görsel ideoloji, bir yapıtın görsel ideolojisinin

kimi öğeleri yapıtta bulunan diğer görsel olmayan ideoloji türlerine yönelik eleştirel bir işlev gördüğü anlamına gelir”(Hadjinicolaou, 1987:196). Bu bağlamda; Türk Sineması'nın eski pembe dizilerinden Küçük Hanımefendi filminin, heykelinin yapılması için seçilmesi ile sanatçının bu heykeli bir eğlence unsuru, bir tür hatıra fotoğrafı panosu işlevi görecektir şekilde gerçekleştirmiş olduğu düşünüldüğünde; yapıtın görsel ideolojisiyle, toplumun kolektif görsel ideolojisi haline gelen görsel medya ideolojisi arasında hiçbir çelişmenin bulunmadığını ve böylelikle de olumlayıcı bir görsel ideolojisi olduğu sonucuna ulaşılabilir.

### 3. Sonuç

Ülkemizde kamusal alanda yer alan heykellerle ilgili pek çok araştırma olmakla beraber, pek az eleştirel yaklaşım var. Kamusal alanda yer alan heykeller ile ilgili yazılı eleştirilerin büyük bir çoğunluğunun da toplumun ahlaki değerleri ile örtüşmediği için ileri sürüldüğü ve sadece beğeni düzeyinde kaldığı da söylenebilir. Bu metinde, sanatçının ya da dökümcünün atölyesinden çıkarak kamusal alana konulduğu ilk andan itibaren, heykeltıraşın niyetinin bir önemi kalmadığı düşüncesi ile sadece heykelin, izleyiciye neler ilettiğine odaklanılmıştır. Bununla birlikte, bu çalışmada heykelin olabilecek her yönü ile incelendiği de söylenemez. Aynı heykel çok farklı şekillerde de yorumlanabilirdi. Ancak, heykelin niyeti doğrultusunda tüm söylenebilecekler odaklanarak bütünsel bir yaklaşım elde edilmeye çalışıldı. Bu bağlamda sanatçıya değil de heykele soru sormak daha uygun görünmektedir. Çünkü heykelin niyetini sanatçının ve okurun niyetinden ayırmak onu yorumlamak için elimizdeki en uygun çözümdür.

Bu noktada, ele alınan yorumlama yöntemi doğrultusunda heykele yönlendirilen sorular neticesinde elde edilen bulgular şöyle özetlenebilir. Bu heykel bir ne bir anıt heykeli ne de modernist bir heykeldir. Heykelin Postmodern bir heykel olmadığı da söylenebilir. Çünkü, “Postmodernizm’in stratejilerinin başında çifte kodlama gelir. Alanın uzmanlarından ve halktan oluşan iki ayrı seyirci kitlesi için de bir çekim alanı yaratır. Umberto Eco, bu çifte kodlamayı Postmodern edebiyat için de önermiş ve uygulamıştı. *Gülün Adı* (1980), hem popüler kitlenin hem de Ortaçağ uzmanlarının aynı anda ilgisini uyandırabilmişti<sup>2</sup>”. Metinde heykelin görsel ideolojisinin olumlayıcı olduğu saptaması ile bir bakıma, iki ayrı seyirci için bir çekim alanı oluşturmadığı yani Postmodern stratejilerle temelde ayrıldığı da ifade edilmiş oluyor. Herhangi bir dönemselleştirme

<sup>2</sup> Bkz. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-172-postmodern-sanat-6-sanat-bilgi-manifesto-felsefe-iliskisi/>  
Erişim tarihi: 29.05.2020.

yapılamıyor, hatta anıt olmasa da geleneksel heykele özgü temel öğeler arasında yer alan, heykeltıraşın en zengin an'ı seçmediği de görülmektedir. Heykel, izleyicinin içinde yer alarak kendini bir rejisör, kameraman ya da ışıkçı gibi görmesini amaçlayarak bir gösteriye dönüşmüştür. Anlaşıyor ki, gördüğümüz nesneye heykel niteliği kazandıran şey ya da izleyicinin onu heykel olarak görmesi sadece belli toplumsal uyaşımlara dayanmaktadır. Oysa, kamusal alanda gördüğümüz bronzdan dökülmüş, taştan yontulmuş her figür çalışması özünde bir heykel değildir. Her ne kadar yapan kişi bir heykeltıraş olsa da.

### **Kaynakça**

Eco, U, (2016). *Yorum ve Aşırı Yorum*, (çev.) Kemal Atakay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2016). *Kelimeler ve Şeyler*, (çev.) Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, İmge Kitabevi.

Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press.

Hadjinicolaou, N. (1987). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, (çev.) M. Halim Spatar, İstanbul, Kaynak Yayınları.

Krauss, R. E. (2002). *Mekâna Yayılan Heykel*, çev. Tuncay Birkan, Sanat Dünyamız, Kış (Heykel Özel Sayısı), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 82.

Lessing, G. E. (1935). *Laocoon (Laokon)*, (çev.) Suut Kemal Yetkin, Dün ve Yarın Tercüme Külliyyatı.

Sartre, J. P. (1948). "The Search for the Absolute", in *Alberto Giacometti*, New York Pierre Matisse Gallery (Katalog Yazısı).

Sezgin, B. (2010). "Teatrallik Nedir?", *Mimesis Tiyatro / Çeviri – Araştırma Dergisi*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Sayı 18.

### **İnternet Kaynakları**

Kavrakoğlu, F. (2015). *Çağdaş Sanata Varis-172-Postmodern Sanat 6 Sanat-Bilgi-Manifesto-Felsefe-İliskisi*, <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-172-postmodern-sanat-6-sanat-bilgi-manifesto-felsefe-iliskisi/> Erişim tarihi: 29.05.2020.

### **Görsel Kaynakça**

Görsel 1. Ümit Öztürk, Küçük Hanımefendi, 2017, Bronz, Fenerbahçe Sahili, <http://merininaynasi.blogspot.com/2016/03/fenerbahce-park.html>, Erişim tarihi: 29.05.2020.

Görsel 2. Ümit Öztürk, Küçük Hanımefendi, 2017, Bronz, Fenerbahçe Sahili, <https://pictame2.com/media/B8hSOFuneNG/>, Erişim tarihi: 29.05.2020.

Görsel 3. Ümit Öztürk, Küçük Hanımefendi, 2017, Bronz, Fenerbahçe Sahili, Ömer Emre Yavuz Arşivi.

Görsel 4. Küçük Hanımefendi Film Afişleri, Türk Sineması Araştırmaları, <https://www.tsa.org.tr/>Erişim tarihi: 29.05.2020.