

sanat&tasarım art&design

CİLT / VOLUME 10 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN / JUNE 2020 ISSN: 2146 - 9059

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



sanat&tasarım art&design

CİLT / VOLUME 10 SAYI / NUMBER 1 HAZİRAN / JUNE 2020 ISSN: 2146 - 9059



EBSCO



ASDS
indeks

ÖN SÖZ

Bu sayımızda, farklı araştırma alanlarını bilimsel yöntemlerle irdelenmesini sağlayan çok değerli araştırma makalelerine yer vermenin yanı sıra, dergimizin tasarımında ve yayın şeklinde önemli bazı değişikliklerle karşınızdayız. Bunlarla amaçladığımız şey, siz değerli okuyucularımıza, daha iyi, daha keyifli ve nitelikli bir okuma olanağı sunmak. Bu anlamda hem tasarım olarak yenilendik; hem de elektronik dergiye dönüşerek, basılı dergi formatından çıktık. Böylece istenilen her cihaz ve ortamdaki, daha nitelikli bir standart ile erişilebilir olacağız.

Tasarımda yapmış olduğumuz değişiklikler ile sanat tasarım dergisinin görsel açıdan sahip olacağı avantajları kullanılabilir hale getirmek istedik. Özellikle estetik kaygıların ve görseelliğin egemen olduğu bir sayfa düzeni ve kapak, dergimizin ismi ve karakteriyle de önemli bir örtüşme sağlayacaktır. Bunun okurun makale ile olan ilişkisini pozitif şekilde etkileyeceğini ve daha konforlu bir erişim olanağı sağlayacağını düşünmekteyiz.

Diğer önemli değişikliğimiz; bu sayıyla beraber elektronik dergi olarak yayın hayatımıza devam edeceğiz. Elektronik dergi öteden beri düşündüğümüz ancak ertelediğimiz bir şeydi. Nihayet bu sayı ile birlikte çevreci duyarlılığımız, işlevsel yönümüz baskın geldi ve kararımızı kesinleştirdik. Online derginin avantajlarını hiç kuşkusuz önemli görmekteyiz. En önemlisi mekan ve zaman sınırlaması olmaksızın erişilebilir oluşu; görsellere kayıpsız erişim; ve her ortamda farklı seçeneklerde okunabilme olanağı, tekrar tekrar erişim olanağı, kuşku yok ki dergimizi daha değerli ve çağcıl beklentilere uygun hale getirmektedir.

Şunu da belirtmek gerekir ki, içinden geçtiğimiz Covid 19 süreci, tedirginliğimizi, endişelerimizi arttırıp, geleceğe dair umutlarımızı bir belirsizliğe sürükleyebilir, dergimize sıra dışı oranda bir makale akışı oldu. Beklentilerimizin çok üstünde olan bu ilgiyle karşılaşmamız, tercih edilmiş olmamız bizi ziyadesiyle mutlu etmiştir.

Bu sayımızda, her zaman olduğu gibi mimarlık, fotoğraf, resim, müzik, grafik, hat gibi sanatın farklı boyutlarını bilimsel yollarla irdeleyen 13 araştırma makalesine yer vermekteyiz. Heykelden, moda tasarımına; sanatın eğitim süreçlerine ilişkin araştırmalardan, sanatçı ve eserlerine yönelik incelemelere dek geniş bir yelpazede kültür ve sanat dünyamızın sorunlarına odaklanmanın, okuyucularımızın da ilgisini çekeceğini düşünüyoruz.

Dergimizin Ulakbim, EBSCO, ESCI, İdealonline, TR-Dizin ve ASOS gibi önemli indexlerde tarandığını belirterek, bu sayımızın hazırlanmasına katkı sunan yazarlarımıza, titiz ve özenli incelemeleri için editörlerimize, hakemlerimize, dergimizin yeni tasarımını gerçekleştiren tasarım ekibine ve dergimizin size ulaşmasında, hazırlık süreçlerinde özverili bir emek ortaya koyan çok değerli ekibimize teşekkür ediyorum.

Prof. Hayri ESMER
Baş Editör
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

In this issue, there are many valuable studies exploring various research areas, presented in the new design and publication form of the Journal of Art and Design. The reason why we have made important changes in the design and publication is to offer our readers an enjoyable and quality reading experience. On that note, the journal has no longer its printed version, but electronic with its renewed design. Thus, it will allow our readers to reach the journal with any device in any place. The rationale behind the changes in the design is to better utilize the visual advantages that the Journal of Art and Design. The aesthetic and visual page layout and cover of the journal particularly matches the name and the character of the journal. We hope this will positively contribute to the interaction our readers have with the articles.

In addition, the journal will be published online only, which is a major change we have been discussing for a long time. We have finally managed to realize this in this issue making it not only environmentally friendly but also functional. The advantages of an online journal are undeniable as it is always accessible without any time and place limitation; the visuals are high quality; and it offers different reading modes and endless accessibility. This will definitely make our journal more valuable and modern.

It should also be noted that we have received a large number of articles despite the Covid-19 pandemic which has an obvious negative impact on everybody resulting in high anxiety and loss of hope for future. This interest in our journal, which is beyond our expectations considering the extraordinary process we are going through, has made us extremely happy.

In this issue, you may find 13 research articles exploring different fields such architecture, photography, art, music, graphic and calligraphy. We hope that the articles ranging from the studies on sculpture, fashion design and the role of art in education to the reviews on artists and their work of art will attract our readers' attention, focusing on different problems in culture and art in the world.

Finally, it is worth mentioning that our journal is indexed in prestigious databases such as Ulakbim, EBSCO, ESCI, Idealonline, TR-Dizin and ASOS. On that note, I would like to extend my gratitude to our writers, our editors for their rigorous reviews, our referees, and the design team creating the new design of our journal as well as our team who put in their time and effort in the publishing process.

Prof. Hayri ESMER
Chief Editor
Director of the Graduate School of Fine Arts

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör:** Prof. Dr. Fuat Erdal

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector:** Prof. Dr. Fuat Erdal

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / Publications Director: Osman Nuri Kıdık

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / Publications Director Assist.: Gaye Turhan / Ebru Özen

Dizgi / Typest: Taha Murat / Kamile Uzun

Kapak Tasarımı / Cover Design: Taha Murat

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili alan editörü tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman iki ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile muhafaza edilir. STD'de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi EBSCO, Web of Science Group, ESCI, İdealonline, TR-Dizin ve Ulakbim veri tabanlarında yer almaktadır.

Anadolu University Journal of Art & Design is a national refereed journal that has an editorial board. The journal is published twice a year. The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the articles are sent to two referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the articles are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art & Design (JAD).

Anadolu University Journal of Art & Design has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Information Services, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. Journal of Art & Design can be found on EBSCO, Web of Science Group, ESCI, İdealonline, TR-Dizin and ULAKBIM's databases.

Yazışma Adresi /Adress:

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - ESKİŞEHİR

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: <https://std.anadolu.edu.tr>

ISSN: 2146-9059

Yayın Tarihi: HAZİRAN 2020

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : Prof. Hayri Esmer

Editör / Editor : Doç. Hüseyin Bülent Akdeniz

Editör / Editor : Doç. Dr. Selvin Yeşilay

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor : Öğr. Gör. Meral Melek Ünver

Tel / Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4187

Faks / Fax: +90 222 335 79 43

E-posta /E-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-TÜRKİYE

ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Alper ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Prof. Cafer ARSLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Cengiz TÜRE / Eskişehir Teknik Ü.

Prof. Demet AKKILIÇ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR / İzmir Ekonomi Üniversitesi

Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Ezgi HAKAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hasan KIRAN / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Mehmet YILMAZ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER / Yaşar Üniversitesi

Prof. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Necla COŞKUN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi

Prof. Olcay ATASEVEN / Süleyman Demirel Üniversitesi

Prof. Saime HAKAN DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Prof. Yüksel ŞAHİN / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Prof. Zehra SAK BRODY / Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Zuhar ARDA / Gaziantep Üniversitesi

Doç. Dr. Alper ALTUNAY / Anadolu Üniversitesi

Doç. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Bülent SALDERAY / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dilek ALKAN ÖZDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Doç. Duygu KAHRAMAN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Ebru Selcan BARANSELİ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Evrim Hikmet ÖĞÜT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / Altınbaş Üniversitesi

Doç. Kaya KILIÇ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Lütfi ÖZDEN / Düzce Üniversitesi

Doç. Nilgün SALUR / Anadolu Üniversitesi

Doç. Nureddin GÜLAÇTI / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

Doç. Özlem AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Sancar TUNALI / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Sezin TANRIÖVER / Bahçeşehir Üniversitesi

Doç. Vedat KAÇAR / Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç. Zülfikar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Başak ÜRKMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar

Dr. Öğr. Üyesi Burçin BARUT DİKİCİGİLLER / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem TAŞ ALİCENAP / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI / Osmangazi Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Emre TÜFEKÇİOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Esra KINIKLI SNAPPER / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Füsün CURAOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Özlem MUMCU UÇAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi

Öğr. Gör. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY / Anadolu Üniversitesi

Öğr. Gör. Ömer DURMAZ / Dokuz Eylül Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ
YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)
PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

Prof. A. Mümtaz SAĞLAM / Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Burcu SOYSEV / Haliç Üniversitesi
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR / Atatürk Üniversitesi
Prof. Ayşe SEZER / Akdeniz Üniversitesi	Doç. Dr. Cenk GÜRAY / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi	Doç. Duygu KAHRAMAN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Bilge SAYIL ONARAN / Hacettepe Üniversitesi	Doç. Ebru GÜNER CANBEY / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Burak TÜZÜN / Hacettepe Üniversitesi	Doç. Ece SÖZER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	Doç. Efe TÜRKEL / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Can KARADOĞAN / İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Elif AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Prof. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi	Doç. Dr. Elif ŞENEL / Gaziantep Üniversitesi
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN/ Afyon Kocatepe Üniversitesi	Doç. Dr. Engin ALPAT / Çukurova Üniversitesi
Prof. F. Deniz KORKMAZ / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi	Doç. Dr. Erdem ÇÖLOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Halim PERÇİN / Ankara Üniversitesi	Doç. Dr. Erkan SAKA / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Prof. Dr. Hülya TEZCAN / Nişantaşı Üniversitesi	Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Prof. Kaan CANDURAN / Hacettepe Üniversitesi	Doç. Dr. Feyyaz BODUR / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Kıvılcım Yıldız ŞENÜRKMEZ / İstanbul Kültür Üniversitesi	Doç. Dr. Gülten CÜCEOĞLU ÖNDER / Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Prof. Dr. Kubilay AKTULUM / Hacettepe Ün	Doç. Dr. Hakan UĞURLU / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet YILMAZ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Doç. Dr. Harika Esra OSKAY MALICKİ / Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Melih APA / Mersin Üniversitesi	Doç. Hasan BAŞKIRKAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Meral SERARSLAN / Selçuk Üniversitesi	Doç. Dr. Ilgım VERYERİ ALACA / Koç Üniversitesi
Prof. Dr. Nezhir ORHON / Anadolu Üniversitesi	Doç. Lale DEMİR ORANSAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz Yılmaz / Ankara Üniversitesi	Doç. Leyla ÖĞÜT / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Oya SİPAHİOĞLU/ Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. Melahat ALTUNDAĞ / İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi	Doç. Melike TAŞÇIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Sibel JAGODA / Anadolu Üniversitesi	Doç. Dr. Meltem KATIRANCI / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Songül KARAHASANOĞLU / İstanbul Teknik Üniversitesi	Doç. Dr. Mustafa ERDEM ÜREYEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Suzan Duygu BEDİR ERİŞTİ / Anadolu Üniversitesi	Doç. Dr. Mustafa HAYKIR / Trakya Üniversitesi
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Doç. Neslihan ŞİRİN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Ümit İŞGÖRÜR / Dokuz Eylül Üniversitesi	Doç. F. Nihan ŞEN / Mimar Sinan Üniversitesi
Doç. Ardan ERGÜVEN / Marmara Üniversitesi	Doç. Özlem KOÇYİĞİT / Anadolu Üniversitesi
Doç. Armağan GÖKÇE ARSLAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	Doç. Dr. Revnak YENGİ / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Ayfer UZ / Trakya Üniversitesi	Doç. Sedef ACAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Ayşe Dilek KIRATLI / Anadolu Üniversitesi	Doç. Dr. Semih BÜYÜKKOL / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Ayşe BİLİR / Hacettepe Üniversitesi	Doç. Selvihan KILIÇ ATEŞ / Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Duygu KAÇAR / Osmangazi Üniversitesi	Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU/ Hacettepe Üniversitesi
Doç. Banu BULDUK TÜRKMEN / Hacettepe Üniversitesi	Doç. Sezin TÜRK KAYA/ Bursa Uludağ Üniversitesi

- Doç. Dr. Saye Nihan ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Şirin ŞENGEL / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Talia Özlem BALTACILAR BAYOĞLU / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Tülay HATİP / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ümit AYDOĞDU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Yavuz PEKMAN / İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir CANDEMİR / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aren Emre KURTGÖZÜ / MEF Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül ÇETİN / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Atınç ÖZDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÜRKMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Betül DEMİR KARAKAYA / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bülent KABAŞ / Sakarya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ceren YILDIRIM / Gaziantep Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem TAŞ ALİCENAP / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi D. Ebru ÖNGEN CORSİNİ / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine S. ÇELİKER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif TATAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Engin KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erkut ERYAYAR / Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erhan BİROL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Filiz ADIGÜZEL TOPRAK / Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Funda SUSAMOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Füsun KÖKSAL İNCİRLİOĞLU / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ GÜNKAYA / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT / Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülçin KARACA / Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Güven ÇATAK / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Haldun ŞEKERCİ / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin GÜNDÜZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Lokman ZOR / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Melahat K. EMİROĞLU / Bahçeşehir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mine POYRAZ / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat ERTÜRK / Sakarya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa TOPRAK / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Naz A.G.Z BÖREKÇİ / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nazik ÇELİK / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuray ERBIYIKLI / Mimar Sinan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Oya AŞAN YÜKSEL / Dumlupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sabahattin ÇALIŞKAN / Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serenay ŞAHİN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tolga BENLİ / Yaşar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zehra DOĞAN SÖZÜER / Haliç Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aslı Giray AKYUNAK / Yaşar Üniversitesi
Öğr. Gör. Cemalettin YILDIZ / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Evrim TURAN / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Gökçe B. GÖKSEL / Anadolu Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

BRONZ HEYKELDE KULLANILAN YAPAY PATİNANIN SERAMİK BÜNYE ÜZERİNDE YENİ UYGULAMA VE SONUÇLARI

THE NEW APPLICATION AND THE RESULT OF ARTIFICIAL PATINA USED IN BRONZE SCULPTURE ON CERAMIC SURFACE

Mert Taşkın Demir ————— **10-23**

MODA TASARIMINDA DÖNGÜSEL EKONOMİ KAVRAMI VE FARKLI TASARIM SEVİYELERİNDE BENİMSENEN STRATEJİLER

THE NOTION OF CIRCULAR ECONOMY IN FASHION DESIGN AND STRATEGIES EMBRACED IN DIFFERENT DESIGN LEVELS

Duygu Atalay Onur ————— **24-40**

LAND ART' DA YENİ YÖNELİMLER: ECO ART

LAND ART AND NEW ORIENTATION: ECO ART

Berna Okan ————— **42-50**

PETER KOGLER'İN DİJİTAL MEKÂNLARI

PETER KOGLER'S DIGITAL SPACES

Firdevs Sağlam ————— **52-67**

1950 UYUMSUZLAR VAKASI

THE IRASCIBLES CASE, 1950

Zafer Kalfa ————— **68-80**

MONTESSORİ OKULLARINDA MEKÂNİ KAVRAMLARLA OKUMAK

READING THE SPACE WITH CONCEPTS IN MONTESSORI SCHOOLS

Sümeyye Aybike Türk - Reyhan Midilli Sarı ————— **82-105**

HAT SANATINDA MÜSELSEL YAZILAR

MOSALSAL WRITINGS IN CALLIGRAPHY

Berrin Yapar Ünal ————— **106-118**

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

MÜZİK EĞİTİMİNİN ÇEŞİTLİ BOYUTLARDA ÇOCUK GELİŞİMİNE OLAN ETKİLERİ

THE EFFECTS OF MUSIC EDUCATION IN VARIOUS DIMENSIONS ON CHILD DEVELOPMENT

Duygu Sökezoğlu Atılgan ————— 120-136

ÜRÜNLERDE YAPILAN AMBALAJ DEĞİŞİKLİĞİ VE BU AMBALAJLARI ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN SATIN ALMA TERCİHLERİ; KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ

PACKAGING CHANGES IN THE PRODUCTS AND THE PREFERENCES OF THE UNIVERSITY STUDENTS TO PURCHASE THESE PACKAGES. KASTAMONU UNIVERSITY EXAMPLE.

Burak E. Tarlakazan - Cihan Canbolat ————— 138-152

MİMARLIK VE METİNLERARASILIK: KASIMPAŞA TUZ AMBARI'NDA METİNLERARASI İZLER

ARCHITECTURE AND INTERTEXTUALITY: INTERTEXTUAL TRACES IN THE KASIMPAŞA SALT WAREHOUSE

Serap Faiz Büyükçam - Tülay Zorlu ————— 154-172

FOTOĞRAF SANATINDA METAFOR OLARAK DUVAR İMGESİ: EVRENSEL ÖRNEKLERDEN HAREKETLE TÜRKİYE ve KUZEY KIBRIS'A BİR BAKIŞ

WALL AS A METAPHOR IN PHOTOGRAPHY ART: TURKEY AND NORTH CYPRUS THROUGH UNIVERSAL EXAMPLES

Gazi Yüksel ————— 174-195

ŞARKI SÖZÜ YAZARLIĞINA MİZAHİ YAKLAŞIM: SONER GÜNDAY ÜZERİNE BİR İNCELEME

A HUMOROUS APPROACH TO SONGWRITING: AN RESEARCH ON SONER GÜNDAY'S COMIC LYRICS

Uğur Keskin - Sancar Tunalı ————— 196-213

SERGEY RAHMANINOV'UN ÇEŞİTLİ PİYANO YAPITLARINDA DIES IRAE MOTİFİNİN İNCELENMESİ

AN ANALYSIS OF THE DIES IRAE MOTIF IN VARIOUS PIANO WORKS BY SERGEI RACHMANINOFF

Başar Can Kıvrak ————— 214-226

BRONZ HEYKELDE KULLANILAN YAPAY PATİNANIN SERAMİK BÜNYE ÜZERİNDE YENİ UYGULAMA VE SONUÇLARI *

Arş. Gör. Mert Taşkın Demir**

Özet: Heykelde yüzeye uygulanan patina teknikleri, form bütünlüğünün algılanışını destekleyen ve plastik etkiyi daha da ön plana çıkaran uygulamalardır. Seramik sanatında ise bilinen sırlama işleminin dışında astar, isleme, indirgeme ve sır altı boya dekoru vb. yüzey uygulamaları eserin görsel etkisini arttıran tekniklerdir. Seramik ve heykel sanatları arasında yüzeye müdahale açısından ilişki kurulabilir. Bronz patina tekniklerinin metal yüzey üzerinde nasıl uygulandığı, ne gibi bir etki yarattığı, seramik malzemeye nasıl bir görünüm verdiği ve bronz yüzey üzerinde açığa çıkan benzer etkiyi yaratıp yaratmadığı da deneylerle gözlemlenerek açıklanmıştır. Yapılan denemelerde, bronz malzemenin bilinen ve doğala en yakın oksidasyon sonucunu (mavi-yeşil/yeşil) veren bakır nitrat reçetesi kullanılmıştır. Patina solüsyonu uygulamasının seramik bünyede transparan veya opak halde aynı etkiyi verdiği sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen bulgular çalışmanın önemi açısından tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Alternatif Seramik Yüzeyleri, Heykel, Yapay Patina Bronz Oksidasyonu, İmitasyon.

*22-25 Mayıs 2018 Tarihleri arasında Rusya State Hermitage Museum'da düzenlenen International Research and Practice Conference From Crafts To Art Ceramics:Technology, Decor,Style etkinliğinde 24-05-2018 tarihinde bildiri olarak sunulmuş ve özet olarak basılmış olan bu çalışma tekrar ele alınmış, yeni sonuçlarla genişletilerek makaleye dönüştürülmüştür.

**Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü m.taskindemir@gmail. com, ORCID: 0000-0002-1575-5030

tasarım

THE NEW APPLICATION AND THE RESULT OF ARTIFICIAL PATINA USED IN BRONZE SCULPTURE ON CERAMIC SURFACE *

Res. Asist. Mert Taşkın Demir**

Abstract: The patina techniques applied to the surface in the sculpture are the applications which apparently support the perception of the form integrity and that put the plastic affect to further forefront. In ceramics, except ordinary glazing process, surface applications such as undercoating, sooting, reduction, sgraffito and underglaze decoration are the techniques that carry the work to the final. In this sense, ceramics and sculpture arts might relate to each other in terms of surface intervention.

In this study, how the patina techniques are applied on metal surface, what impact it has on the appearance of ceramic material and whether it creates the same effect as it has on bronze surface. During the experiments, a copper nitrate recipe which gives the closest oxidation result (blue-green / green) of bronze material that is natural and common is used. The application of patina solution has resulted the same effect on the ceramic body in transparent or opaque condition. The indications obtained at the end of the experiments are discussed in terms of the importance of the work.

Keywords: Ceramic, Alternative Ceramic Surface, Sculpture, Artificial Patina, Bronze Oxidation, Imitation.

*Presented at International Research and Practice Conference from Crafts to Art Ceramics: Technology, Decor, Style in Russian State Hermitage Museum on May 22-25, 2018 and published in the Conference Proceedings (presentation date: May 24, 2018), which was later elaborated with the new findings and written as an article.

**Dokuz Eylül University, Fine Art Faculty, Department of Sculpture, m.taskindemir@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1575-5030

1. GİRİŞ

Heykel sanatında final malzeme olarak kullanılan bronz alaşımının üzerinde, doğal şartlarla kendiliğinden ve çok yavaş meydana gelen oksitlenmeye patina adı verilmektedir. Patina aynı zamanda insan müdahalesiyle ve farklı tekniklerle elde edilebilmektedir. Bu tür müdahale teknikleri patina oluşum sürecini kısaltmaktadır. Özellikle suni müdahaleler söz konusu olduğunda patinalı yüzeyler, bronz dışındaki farklı malzemelerde de plastik etkiyi arttırabilmek için kullanılmaktadır. Bu çalışmanın konusunu ise, seramik bünye üzerine ısı – kimyasal teknikle suni patina işleminin uygulanması oluşturmaktadır. Söz konusu tekniğin seramik yüzey üzerinde nasıl gerçekleştiği, uygulama süresinin- tekrarının ve miktarının değişkenliği durumunda ne gibi sonuçların açığa çıktığı, seramik malzemeye nasıl bir görünüm verdiği ve kimyasal patinanın bronz yüzey üzerinde açığa çıkardığı etkiyi, seramik yüzey üzerinde yaratıp yaratmadığı araştırılmıştır.

Patina, bir çeşit metal pası, bronz alaşım yüzeyinde oluşan renkli oksit tabakası anlamına gelmektedir. Bronz bünyeyi meydana getiren bakır ile oksijen arasındaki tepkime sonucu, farklı renklerde oluşabilen ince yüzey oluşumudur. Havada bulunan nem, atmosferde yer alan farklı kimyasal etkenler, kent ortamı, tabiatıta var olan tuz ve değişken sıcaklık bakırın kimyasal yapısında bir dönüşüme neden olur. Bu etkenlerle de bronz yüzeyde, sıklıkla yeşil, etkenlerin değişkenliğine bağlı olarak da kırmızıdan kahverengiye ve siyaha kadar değişen bir skalada renklenme görülebilmektedir.

Söz konusu nedenlerle gerçekleşen kimyasal dönüşüm neticesinde açığa çıkan renklenme (görsel etki), estetik anlamda sanatçıların ilgisini çekmiş ve artistik bir etki olarak kullanıla gelmiştir. Patina uygulama teknikleri, yukarıda da değinildiği gibi, farklılıklar göstermektedir. Söz konusu teknikler temelde doğal ve suni olarak

ikiye ayrıldığı gibi, bu ana gruplandırmaların altında da çeşitlilikler göstermektedir. Örneğin konumuzla bağlantılı olarak; suni yöntem başlığı altında sanatçının müdahalesi ile hızlandırılarak uygulanan metal patinaların yanı sıra, metal olmayan yüzeyler üzerinde de patina taklidine dayalı yüzey etkileri oluşturma eğilimleri, günümüz sanat üretimlerinde sıkça kullanılmaktadır. Has malzemelerde meydana gelen dönüşüme bağlı renklenmeye benzer sonuçları yaratma çabası, genellikle boyalar, yüksek ısı gerektiren sırlar, kimyasallar kullanılarak gerçekleştirilmekte ve final etkiye ulaşılmaktadır.

Bu çalışmanın sonucunda irdelenen, farklı malzemeler üzerindeki renklendirme işlemi neticesinde açığa çıkan, başka malzemeyi işaret etme hali (temsiliyet), günümüz sanatında rengin ifadeyi destekleyici kullanımının yanında; bir de imitasyon olma durumunun tartışılmasına neden olmaktadır.

İlk pişirimi gerçekleştirilen heykellerin görsel etkileri üzerindeki kaygılar deneyin kaynağını oluşturmaktadır.

Pişirim sonrası oluşan ham rengin kısa sürede finale vardırılabilen bir malzeme olarak beklenen etkiye sahip olmadığı gözlemlenmiştir. Mevcut ham rengin nasıl dönüştürüleceği araştırılmıştır. Dönüştürülmesi hedeflenen yüzeyin, nasıl bir teknik uygulama ile imitasyon olma sonucundan uzak çözüme kavuşturulacağı çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Yukarıda bahsi geçen sebeplerden, seramik malzemelerin sırlama işlemindeki ısı faktörü ile bronz malzemenin yüzeyine uygulanan ısı müdahale teknikleri arasında bir bağlantı kurularak, kimyasal-ısı bronz patinanın seramik yüzeyinde denenmesi, yöntem olarak benimsenmiştir. Bahsi geçen bağlantıdaki ayırım noktası, iki işlemdeki ısı müdahalelerinin birbirinden uygulama tekniği (fırın ortamı) ve değer (ısı seviyesi) olarak çok farklı olmasıdır.

Doğal şartlar altında oluşan, yeşil bronz oksitlenmesini simüle eden bakır nitrath kimyasal banyonun ısı ile seramik bünyeye uygulanması denenmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan patina uygulaması ile malzemenin haslık durumunun bozulup bozulmadığı ve bronz patina uygulaması gerçekleştiğinde açığa çıkan sonucun imitasyon olup olmadığı sorgulanmıştır.

Yayın araştırmalarında ve branş kütüphanelerinde yapılan yayın tarama çalışmaları sırasında bu çalışmanın konusunu oluşturan tekniğin daha önce deneyimlenmiş olsa bile, sanat camiasına sunulmadığı veya yayınlanmadığı anlaşılmıştır. Bununla birlikte benzer malzeme üzerinde farklı tekniklerle, fırın ortamında yüksek ısı ile uygulamaları olduğu bilinmektedir¹.

Çalışmada patina işleminin seramik bünye üzerinde uygulanabilirliğinin araştırılması, seramik bünye üzerinde elde edilen sonuçların gözlemlenmesi ve belgelenmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmanın örneklemini yazara ait 6 adet serbest şekillendirilmiş seramik heykel oluşturmaktadır. Heykellerin yüzeyine yapılan uygulamaların sonuçları bir alt bölümdeki uygulamalar başlığı çerçevesinde örneklere dayalı olarak açıklanmaktadır. Seçilen örnekler uygulaması yapılan tekniğin sonuçlarının belirgin olarak tarif edilebildiği örneklerdir.

Çalışmanın veri toplama aracı olarak; sanat eseri inceleme, literatür tarama, gözlem ve deney yöntemleri kullanılmıştır.

Çalışmada, bronz yüzey üzerinde oluşan doğal renklenmenin temsilini olanaklı kılan kimyasal reçete sunulmuş, söz konusu malzeme- tekniğin uygulama yöntemleri tanıtılmış ve tartışılmıştır. Seramik bünye üzerine uygulama denemeleri irdelenmiştir. Sonuç kısmında ise elde edilen etkiler belirtilmiş, ayrıca konu ile ilgili öneriler sunulmuştur.

2. MALZEME VE TEKNİK

2.1. Bronz Döküm ve Bronz Patina:

Bronz, heykel sanatında kullanılan final malzemelerden yalnızca bir tanesidir. İktidarlarca uzun bir süreden buyana malzemenin maddi değeri ve iktidarın gücünü işaret eden gösterişli yapısı önemli bir tercih sebebidir. Malzemenin doğası gereği zamanla oluşan oksidasyona ait tabakanın ham bronz yüzeyi dış şartlardan koruması (korozyona dirençli hale getirişi) kamusal alanda kullanımı açısından teknik bir olanak sağlar. Açığa çıkan tabaka sayesinde oluşan renk, eser üzerinde farklı bir etki yarattığı gibi, bu koruyucu tabaka, eserin yapıldığı dönemin tekniğini veya duyarlılığını açığa çıkaran detayların kısacası önceye ait kanıtların korunması adına işlevsel bir önem arz etmektedir. (Jeffrey, 2015)

Eski çağlardan bugüne bronz döküm tekniğinde, hassaslık hususunda değişim/gelişim görülmüştür. Her dönem üretiminde heykel icracısının ya da sanatçının meydana getirdiği formun yüzeyi kuma veya muma kalıplanarak döküm işlemi sayesinde üç boyutlu biçim bronz aktarılmıştır. Tarihi verilere göre bronz MÖ 3500 yıllarında ilk kez Ortadoğu da kullanılmış MÖ 1000 yıllarında da kullanımı yaygın hale gelmiştir.

Döküm sonrası bronz yüzey kızıl-sarı metalik ve malzemeye has bir renktedir. Doğal koşullara maruz bırakıldığında yüzeyde bakırın oksijene ve neme karşı vermiş olduğu tepkiden kaynaklı mavi-yeşil bir oksit tabakası meydana gelmektedir. Bu tabaka bronz patina olarak anılır ve terim ilk kez İtalyan biyografi yazarı ve sanat tarihçisi Filippo Baldinucci (1624 – 1697) tarafından basılı bir yayında kullanılmıştır. Filippo Baldinucci ‘cilt/deri’ anlamına gelen ‘patenato’ terimini, resim sanatı alanına mal ederek puslu, karanlık atmosferi ve evrensel karanlığı tarif edecek biçimde kullanmıştır (Weil, 2004).

¹Farklı tekniklerle yapılan uygulamalara dair bilgi için bkz. Yılmaz S. Gökbel, F.M. (2016)

'Patenato', diğer dillere de geçmiş İtalyanca bir terimdir. İtalyanca koyu-parlak ayakkabı boyasını, resim sanatında da karanlık puslu atmosferi işaret ederken daha sonra heykel sanatında da kullanılmaya başlanmıştır. Fransız yazar Andre Felibien (1619-1695) tarafından ilk kez bu terim, "Vocabolario Toscano dell' Arte del Disegno" kitabında (Floransa 1681), heykel sanatçısının tavrına göre değişkenlik gösteren, bronz üzerinde pigmentle ve/veya kimyasal tepkimeler ile renklendirmeyi, icracı müdahalesi ile yaratılan yüzey işlemini tarif etmekte kullanılmıştır. (Weil, 2004)

Yukarıda bahsi geçen terim 18. Yüzyılın ortalarında bronz yüzeyinde oluşan bronz oksidasyonunu işaret etmek amacıyla sözlükte 'patine' olarak yer almaya başlamıştır. (Weil, 2004)

Bir bakır alaşımı olan bronzu, kalay, kurşun ve çinko oluşturmaktadır. Kullanım alanına göre (ticari) değişkenlik göstermesine rağmen heykeltıraşın hedeflediği metal yoğunluğu %82 Bakır (Cu), %16 Kalay (Sn), %2 Çinko (Zn) olarak bilinen orandır yani bir diğer adıyla tunçtur.

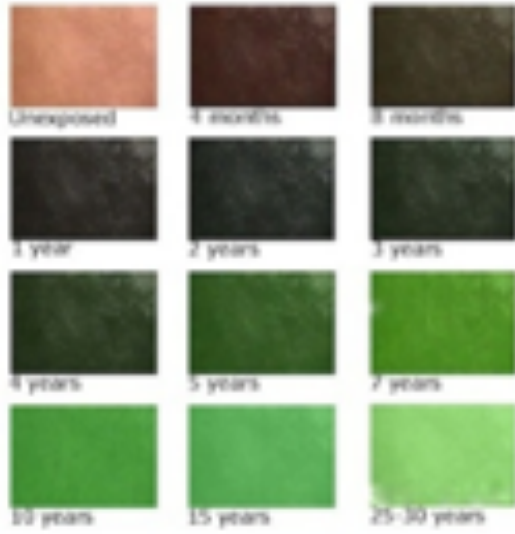
Bakırın oksitlenmesi ile açığa çıkan tabaka jingar (bakır pası) olarak da anılan Bakır Karbonattır ($2Cu + H_2O + CO_2 + O_2 \rightarrow 2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$). (Resim 1.) Doğal yolla açığa çıkan bu renklenme, formun algılanmasına yardımcı olduğu gibi estetik bir öğe olarak da heykelin etkisini desteklemektedir. Bronz bünye yüzeyinde gelişen oksidasyona bağlı renk oluşumu metalin hangi koşullarda okside olduğu ile doğrudan ilintilidir. Bu sebepten Roma tarihçisi ve yazar Plinius doğal şartlarla oluşan patinayı "aurego nobilis" ve "virus aurego" (değerli ve yıkıcı patina²) şeklinde ayırır ki; bu terimler günümüzde de kullanılmaktadır. (Maish, 2015)



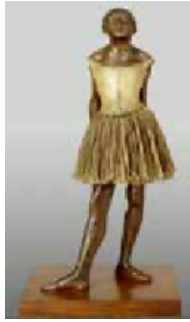
Resim 1. Doğal bakır karbonat oluşumları

İhtiva ettiği bakır sebebiyle bronz yüzeydeki bu değişim ki buna doğal yolla açığa çıkmış patina denilebilir ve çok yavaş gerçekleşmektedir. Doğal yolla açığa çıkan patinanın en olgun hali 20 - 30 yıl gibi bir zaman aralığına ihtiyaç duymaktadır. (Resim 2.) Günümüz teknolojisi ile bu süreç, doğal ortamı taklit ederek oksitlenme aşamasını hızlandıran farklı kimyasal banyolar ve ısı işlemler sık uygulanan yöntemlerdir. Hatta bu oksijen, su ve karbonun etkisiyle yüzeyi kaplayan renklenme insan eliyle gerçekleştiğinde artistik anlamda sanatçı ifadesini desteklemeye de yarayan farklı renk sonuçlarını da vermektedir. (Resim 3-4) Bir heykel üzerinde farklı renk efektleri içeren farklı kimyasal reçeteler kullanılmaktadır.

²Söz konusu terimlerin etimolojik kökeni için bkz. <https://www.etymonline.com/>



Resim 2. Bakır patinasının yıllara göre renk dönüşümü



Resim 3. Edgar Degas, Ondört Yaındaki Dansçı, Bronz ve kumaş, 1922 (döküm), 97,8 x 43,8 x 36,5 cm Metropolitan Museum of Art, Paris.



Resim 4. Ida Karkoszka, Zamanın Göstergeleri, Verdigris II, 2008, bronz, 10x10 cm, (Photo: Marek Karkoszka)

Bronz yüzeylerin patinasında kullanılan kimyasal banyo reçeteleri farklı içeriklere sahip oldukları gibi metal yüzeyine ısı işlemle veya soğuk olarak uygulanabilir. Antik yeşil rengi veren en basit uygulanabilir soğuk işlem, sirke ve tuz ile gerçekleştirilen yüzey renklendirmesidir. Bu işlem ısıya ihtiyaç duyulmaksızın soğuk halde uygulanabilmektedir. Soğuk uygulanan patina teknikleri, malzemenin yapısı ile asidik tepkimeye girerek açığa çıkan oksit renklenmesinden ibarettir.

Asit ile renklendirme seramik bünyede sonuç veremeyeceğinden, bu çalışmada bakır nitratlı

reçete kullanılmıştır. 'Antik yeşil' patina (doğal yolla açığa çıkan bronz rengine en yakın oksit hali) sonucu üzerinde durulmuştur. Antik yeşil oksit rengi birçok heykeltıraş ve dökümcü tarafından farklı reçetelerle hazırlanmaktadır. Bahsi geçen reçeteler, birden fazla kimyasal hammadde oluşmaktadır. Bu çalışmanın temellendirildiği deneylerde, çıkan sonuçları sınamak amaçlı kimyasal madde dozu her deneyde değiştirilmiştir. Uygulamalarda, Literatür taraması ile elde edilen en az kimyasal hammadde içeren reçete bilinçli olarak tercih edilmiştir.

Kullanılan uygulama soğuk değil sıcak bir uygulamadır. Bronz heykeller üzerinde kullanılan kimyasal solüsyonu oluşturan malzemeler, J. Plowman'ın reçetesine uygun biçimde, 500g bakır nitrat ve 2,5 litre damıtılmış kaynar su karışımıyla elde edilmiştir (Plowman, 2005; 114).

Sıcak halde hazırlanan (80 - 85°C) solüsyonda kullanılan suyun mutlaka saf su olması önemli bir gerekliliktir. Aksi halde suyun ihtiva ettiği, değişkenlik gösteren mineral oranları renk üzerinde farklı sonuçlar yaratacaktır. Dolayısı ile hedeflenen rengin kontrolü mümkün olamayacaktır.



Resim 5. Deneyde kullanılan araç ve malzemeler. Bakır Nitrat Cu(NO3)2, kaynar su (saf), fırça (metal parça içermeyen), torç (gazlı veya elektrikli), saf aseton, paraloid veya parafin.

Resim 6. Vitali Semenchenko,
Gergedan, 2009,
bronz 22x50x17cm, Ukrayna.



Hazırlanan solüsyon brülör yardımıyla homojen ısıtılmış (95°C) bronz yüzeyine metal parça içermeyen yumuşak kıl fırça ile uygulanmaktadır. Bu aşamada fırça yerine atomizer ile püskürtme ya da pamuklu renksiz bez de kullanılabilir (Resim 5.). Solüsyon uygulanır uygulanmaz ısıl müdahale lokal olarak tekrarlanmaktadır. Açığa çıkan yeşil tabaka transparan bir özellik taşımaktadır. Bütün bünye üzerinde aynı işlemin tekrarı, patina rengini belirgin kılmaktadır ve etki opak hale gelmektedir (Resim 6.).

Bronz formda elde edilen ve tercihe bağlı olarak ayarlanan renk yoğunluğunun sabitlenmesi için metal ısı 35-40 °C ye düştüğünde soğuk suyla müdahale edilerek patina işlemi sonlandırılır.

Bir sonraki aşama, yüzeyde gerçekleşen oksidasyonun ilerideki süreçte devam edip yoğunluğun artmasını durdurmak amacıyla yüzeyin oksijenle temasını engellemektir. Bu işlem genellikle benzin ve eritilmiş parafin kullanılarak yapılır da tarihi değer taşıyan eser konservasyonunda da kullanılan paraloit (B72) maddesi, %30'a %70 oranında saf aseton içerisinde seyreltilip yüzeye uygulanmaktadır. Ayrıca yapılan bu yüzeydeki kaplama uygulaması, oluşan lekelerin bütünlenebilmesi adına kaynaştırıcı bir etki de yaratmaktadır.

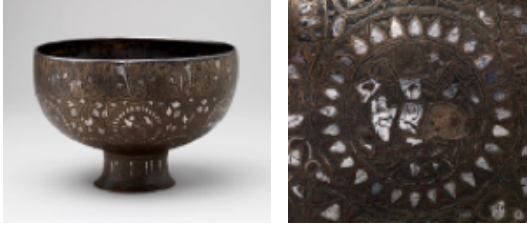
2.2. Seramik Malzeme ve Bronz Patina:

Günümüzde hacim sanatıyla çalışmalarını sürdürmekte olan sanatçıların kullandığı, bir diğer malzeme olan pişmiş toprak da bronz malzeme gibi final bir malzemedir. Seramik malzeme kullanımı, sanatçının iş sürecini kısaltarak sonuca ulaştırdığı gibi maliyet açısından da bronz nazarında daha tasarrufludur.

Sanatçının zanaatkâr olarak üretim yaptığı eski dönemler de incelendiğinde, seramiğin kullanım nesnesi olarak üretiminin yanında bir temsili malzeme vazifesinin olduğu görülmektedir³. O dönem tercih edilen bronz nesnelerin maliyeti yüksek olduğundan seramik malzeme ile imitasyon yaratmak yoluna gidilmiştir. Aranılan gösterişli sonuca seramik malzeme ile de varılabileceği teknik olarak keşfedilmiş ve seramik malzeme ile değerli maden görünümünde nesne üretimi düşük maliyetle gerçekleştirilmiştir. Daha önceki yüzyıllarda bu şekildeki üretimlere rastlansa da 11.-12. yy İnan seramikleri buna örnek teşkil etmektedir (Resim 7.-8.). İnan' da 12. yy ortaları ile Moğol istilası arasındaki dönemde, seramik malzemenin metal objeleri taklit etmeye başlaması yoğunluk kazanmıştır. Seramik malzeme ile üretilmiş bronz taklidi nesnelere, gerçek bronz malzemenin maddi değerini

³Detaylı bilgi için bkz. (Sarnıç Ö.K. 2016).

karşılayamayan fakat bronzun çekiciliğine de talip olan tüketiciler için üretilmiştir. Bahsi geçen süreçteki üretim yoğunluğu neticesinde, gümüş kakmalı bronz eşyaları taklit amaçlı üretilen seramikler, başlı başına özgün bir teknik haline gelmiştir. Dönemin seramik nesnelere, bronz imitasyonu olma halinin ötesine geçmiş, tercih nesnesi olarak, zenginler için de üretimleri yapılmıştır. (Tabbaa, 1987)



Resim 7. Ayaklı İnan Kasesi, (13. Yüzyıl başları),bronz; gümüş ve siyah alaşım işlemeli, 11,1x17,6 cm, Metropolitan Museum of Art (US)



Resim 8. İnan Kasesi (12. Yüzyıl sonu–13.yüzyıl başı), firitli çamur; opak monokrom sır (mina'i) üzerine boyalı ve yıldızlı polikrom kaplı ve aşırı sırlı boya, 9,5 x18.7 cm Metropolitan Museum of Art (US)

Yukarıda bahsi geçen seramik uygulamaları, bu çalışmanın örneklemini oluşturan seramik heykelerde uygulanan pişirimden farklı olarak, ikinci defa yüksek dereceli pişirime yani ikinci bir fırın ortamına ihtiyaç duymaktadır. Çalışmanın temellendirildiği heykeller ve üzerinde ön araştırmaların yapıldığı deney plakaları yüksek derecede (1100°C) yalnızca bir kere pişirilmiştir. Seramik yüzeye yapılan solüsyon uygulamaları ise açık alanda ve daha düşük ısılarda gerçekleştirilmiştir(95°C).

Bronz yüzey üzerinde uygulanan patina aşamaları bisküvi pişirimi gerçekleşmiş olan farklı çamurlar kullanılarak oluşturulmuş bünyeler üzerlerinde aynı ekipmanlar ile tekrarlandığında bronz bünye üzerindeki aynı renk tepkisiyle karşılaşmıştır.

Öncelikle tüm toz kir ve yağdan arındırılmış seramik yüzey ısı tabancası yardımı ile bronz yüzeyde kullanılan dereceye 95°C ye kadar ısıtılmış ve bronz yüzey için kullanılan oranlara sahip solüsyon pişmiş toprak yüzeye fırça yardımı ile uygulanmıştır. (Resim 9.)

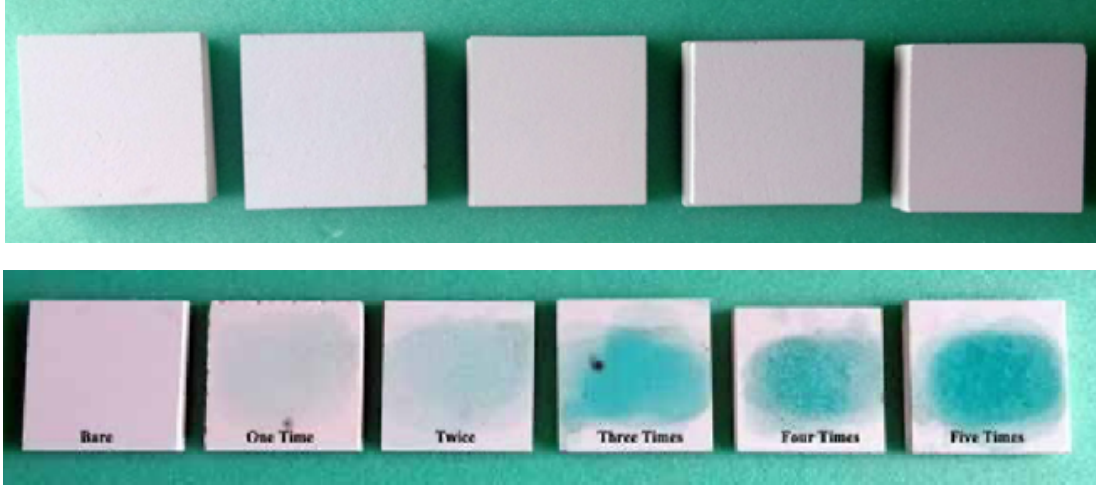


Resim 9. Bakır Nitrat ile hazırlanan solüsyonun seramik plakaya uygulanışı.

Yüzeydeki bakır nitratın yarattığı patina tabakasının oksijen karbondioksit ve nem sayesinde devam etme sürecini durdurmak amacı ile de saf aseton ile seyreltilmiş paraloid B72 tatbik edilmiştir. (Resim 10.)



Resim 10. Paraloid solüsyonu hazırlanışı ve uygulanışı, %30 Paraloid + %70 Saf Aseton.



Resim 11. Bakır nitrat solüsyonu ile tekrarlanarak patina yapılmış seramik plakalar.

Seçilmiş bakır nitrat patinasının transparan olarak da kullanılması, bünye ve bünyenin sağladığı yüzey etkilerini, yani seramik malzemenin haslığını sürdürmeyi olanaklı kılmaktadır. Bu teknik günümüz seramik sanatında da kullanılan isleme, sigrafitto, sırsız bünye redüksiyonu ve astarlama uygulamalarının sonuçlarında olduğu gibi seramik heykeller üzerinde de bütünlüğü destekler bir etki yaratmaktadır. Bu nedenle uygulaması gerçekleştirilen teknik bronz imitasyonu olmaktan ziyade, yüzey üzerindeki etkiyi yükseğe taşıyan bir müdahale olarak sonuç vermektedir. Oluşan renklenme tercihe bağlı olarak üst üste tekrarlanmış ve lokal opak değerler elde edilmiştir (Resim 11.). Deneylein hepsinde, ısıl işlemden sabit süreler, sabit dozlar ve sabit katman sayısı uygulanmıştır. Aranılan farklı final etkileri için, ısıl işlem, solüsyon uygulama tekrarı ve reçete dozu değiştirilmiş, efektler tercih edilen sonuca ulaşana kadar gözlemlenerek tekrar edilmiştir. Yukarıda sayılan sonuçlar bir alt

bölümdeki uygulamalar başlığı çerçevesinde örneklere dayalı olarak açıklanmaktadır. Seçilen örnekler uygulaması yapılan tekniğin sonuçlarının belirgin olarak tarif edilebildiği örneklerdir. Bu nedenle aşağıdaki 6 adet heykel çalışması, örnek uygulama numarası verilerek tanımlanmıştır.

2.3. Uygulamalar:

Uygulamaların tamamı, stoneware (kahverengi) ve şamotlu çamur kullanılarak, serbest şekillendirilmiş ve seramik fırınında 1100°C de ilk pişirimi yapılmış 6 adet seramik heykel üzerinde denenmiştir. Uygulamalar gerçekleştirilirken bronz patina etkisi elde etmek için kullanılan solüsyon, 'antik yeşil' rengini açığa çıkaran bakır nitrat reçetesi ölçülerine sadık kalınarak hazırlanmıştır.

Bisküvi pişirimi olarak bilinen ilk pişirimi gerçekleşmiş olan heykeller, ısının kaybolmaması için oluşturulmuş basit bir paravan yardımı ile öncelikle homojen bir şekilde döndürülerek 95°C ye kadar

Resim 12. Mert Taşkın Demir,
Uygulama yapılmış 1. Heykel, 2016,
pişmiş toprak, 15x18x15 cm İzmir.



ısıtılmıştır. Bünye genelinde istenilen ısıya ulaşıldığında bakır nitrat çözeltisi yüzeye, metal bağlantı içermeyen fırça yardımı ile tatbik edilmiştir. Hemen ardından ısıtma işlemine, bakır nitrat çözeltisi ile müdahale edilen aynı bölgede devam edilmiştir.

Heykellerin yüzeylerinde meydana gelen transparan renklendirme işlemi homojen bir şekilde tamamlanmış ardından aynı işlem aynı ısıda farklı sayılarda tekrarlanmıştır. Bazı çalışmalarda reçete dozları değiştirilerek sonuçlardaki farklılıklar gözlemlenmiş ve değerlendirilmiştir. Çalışmaların tamamı bakır nitratlı ısıtma işleminin ardından paraloid çözeltisi ile kaplanmıştır.

2.3.1. Uygulama No 1:

İlk heykelin (Resim 12.) biçimlendirme aşamasında, tek çeşit kil (şamotlu çamur) kullanılmıştır. Isıtılmış bünye yüzeyine beş defa bakır nitrat solüsyonu uygulanmıştır. Uygulama daha önceki bölümlerde bahsi geçen ve bronz üzerinde gerçekleştirilen suni patinadaki gibi

sıcak seramik bünyeye fırça yardımı ile tatbik edilip, üzerine tekrar ısı verilmiştir.

İçbükey form istiflerinde ve kompozisyonun kapalı olan bölümlerinde yeşermelerin daha yoğun olduğu, keskin kenarlarda ve heykelin merkezinden uzaklaşan form elemanlarında (uç kısımlarda) ise yeşermenin daha az olduğu gözlemlenmiştir.

Dolayısı ile açığa çıkan sonuç bronz malzeme ile yapılan patinada da karşılaşılan alttaki bakırdan kaynaklı kızılığın yüzeyde oluşan transparan tabakanın altından algılanışı sonucu ile benzerlik göstermektedir. Seramik yüzeyinde yeşerme olsa da renk transparan bir etkiye sahip olduğundan alttaki malzemeye dair fikir vermektedir.

Bu sonuç çalışmanın bütününe destekleyen bir artistik unsur olarak kullanılmış ve solüsyon uygulaması beşinci tekrarın ardından sonlandırılarak paraloid ile kaplanıp finale vardırılmıştır.

2.3.2 Uygulama No II:



Resim 13. Mert Taşkın Demir, Uygulama yapılmış 2. Heykel, 2016, pişmiş toprak, 15x18x15 cm İzmir

II. Uygulamada ilk çalışmadan farklı olarak şamotlu çamur ile birlikte stoneware çamur aynı heykel üzerinde kullanılmış ve diğer heykeller ile aynı teknikle biçimlendirilerek eşit ısıda pişirimi gerçekleştirilmiştir. (Resim 13.)

Bakır nitrat solüsyonu bu heykel üzerinde beş değil bu sefer üç kez uygulanmıştır ve yeşermenin I nolu uygulamaya nazaran daha transparan bir etkiye sahip olduğu gözlemlenmiştir. Heykelin yapımında bilinçli olarak tercih edilen farklı çamurlar sebebi ile çalışmada ilk pişirimden sonra heykelin alacalı ve formların zor algılandığı bir sonuçla karşılaşmıştır. Fakat bu sonuca rağmen transparanlık oranı fazla da olsa, bakır nitrat uygulamasının ardından heykelin tamamında formların bir bütün halinde algılandığı ve bünyedeki farklılıkların sonuca yansımadağı gözlemlenmiştir.

Bu sonuç zaman zaman bronz dökümde de görülen, alaşım farklılıkları ve fiziksel döküm kusurlarından açığa çıkan sonuçlarla aynıdır. İnsan eliyle ya da doğal halde gelişen patinanın bazı görsel defektleri tolere ettiği sonucunu da bize göstermektedir

2.3.3 Uygulama No III:



Resim 14. Mert Taşkın Demir, Uygulama yapılmış 3. Heykel, 2016, pişmiş toprak, 15x18x15 cm İzmir.

Bu uygulamada yine farklı çamurlar kullanılmıştır. (Resim 14.) II. Uygulamadan farklı olarak ilk solüsyon tatbik edilerek homojen- ince yeşil tabaka elde edilmiştir fakat uygulama tekrarları, iç bükey formlara değil de dış bükey formlarda yoğunlaştırılmıştır. Solüsyon 7 kere uygulanmıştır. Tamamında dışbükeyliklerde opak bir yapı elde edilirken iç bükey yapılar transparan bırakıldığından heykelin genelinde derinlik etkisinin daha fazla olduğu, dolayısı ile dış bükey etkinin daha da vurgulandığı sonucu artistik bir veri olarak kullanılmıştır.

2.3.4 Uygulama No IV- V:



Resim 15. Mert Taşkın Demir, Uygulama yapılmış 4. ve 5. Heykeller', 2016, pişmiş toprak, 10x19x18cm, 15x18x15 cm İzmir.

Bu uygulamalar da iki farklı çamur ile gerçekleştirilmiştir (Resim 15) ve diğer deneylerden farklı olarak yüzeye solüsyon uygulama işlemi arttırılmış, 8 kere tekrar edilmiştir. İki heykelde de yeşermeye yoğunluğu, hem iç hem de dış bükey formlarda aynı opak yoğunluğa ulaşmıştır.

Deney düzeneği yeniden kurgulanmış, solüsyonu oluşturan bakır nitrat reçetesindeki saf su oranı sabit tutulmuş, bakır nitrat oranı iki katına çıkarılmıştır. V. Uygulama üzerinde açığa çıkmış olan yeşil tabakanın üzerine yeni reçete ile ısıtma işlemi iki kere daha tekrar edilmiştir. Renk yoğunluğunun arttığı, ton değerinin koyulaştığı hatta yeşilden maviye yöneldiği sonucu elde edilmiştir. Bu sonuç da, bir eser üzerinde farklı reçete oranları ile farklı renk değerlerinin bir kurgu dâhilinde artistik bir veri olarak kullanılabilirliğini göstermektedir.

2.3.5 Uygulama No VI:



Resim 16. Mert Taşkın Demir, Uygulama yapılmış 6. Heykel, 2016, pişmiş toprak, 15x18x15 cm İzmir

VI. uygulamada (Resim 16.) farklı iki renk çamurdan meydana getirilmiştir. Bu heykelde de bir önceki deneyde kullanılan solüsyon reçetesi aynıyla, yalnızca tekrar sayısı arttırılarak 10 kere uygulama gerçekleştirilmiştir.

Deney sonucu olarak V. uygulamadaki renk farklılığının, tekrar ile değişmediğini yalnızca yüzeyde oluşan oksit etkisi veren

tabakasının kalınlaştığı gözlemlenmiştir. Bu sonuç heykeldeki bütünü oluşturan form ve detayların, yüzeyde oluşan oksit tabakasının kalınlığı ile kaybolabileceğini ve ince ışık değerlerin kalınlaşma ile etkisini yitirebileceğini deneyimleme şansı vermiştir.

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan ısı- kimyasal işlem sayesinde seramik bünye üzerinde mavi/yeşil oksit tabaka elde edilmiştir.

Standart bir mekân/ortam şartı bulunmamaktadır. Düzeneğin sabit olmasına karşın, deneyler sürece bağlı olarak farklı mekânlarda ve farklı hava şartlarında gerçekleştirilmiştir. Yapılan deneylerde zorunlu mekân değişikliği yaşanmış fakat bu durum sonuçlarda değişikliğe neden olmamıştır.

Isı tabancası ile model arasındaki mesafe 15-20 cm olarak ayarlanmıştır. En iyi sonucun bu ölçü aralığında elde edildiği sonucuna varılmıştır. Bu mesafenin altında ve üstünde yapılan uygulamalarda, ısı işlem handikapları olarak saptanmıştır. Isı uzaklaştırıldığı anda işlemin yavaşladığı ve yüzeyde oluşan renklemenin ısı dengesizliğinden bütünlük algısını bozan şekilde dalgalı hale geldiği gözlemlenmiştir. 15 cm'den daha yakın uygulamalarda seramik yüzey ani şokla ısındığından deney plakalarında çatlama ve istenmeyen renk değişiklikleri oluşmuştur.

Heykel yüzeyinde, deney plakalarında olduğu gibi yeşil bir tabaka açığa çıktığında ısı verme işlemi kesilmelidir aksi halde formun eşit et kalınlığına sahip olmamasından kaynaklı ince form elemanları daha fazla ısındığından, yüzeyde oluşan bakır nitratlı tabakada, yeşilden sarıya doğru istenmeyen renk geçişi meydana gelmektedir. Isı artımına devam edildiğinde kararmanın başladığı plakalarla yapılan deneyler

sırasında tecrübe edilmiştir. Efektlerdeki pozitif gelişmenin, ısı işleminin uzatılmasına veya arttırılmasına göre değil, kimyasal solüsyon bünye üzerindeki uygulama sayısına bağlı olduğu görülmüştür.

Sonuçlar heykel sanatçılarında farklı malzeme ile bronz yüzey etkisini deneyimleme imkânı sağlarken, seramik sanatçıları tarafından da yüksek ısıya veya ikinci bir fırın pişirimine ihtiyaç duymaksızın alternatif bir yüzey uygulaması olarak kullanılabilir.

Hem heykel hem de seramik sanatında kullanılagelen malzemeler üzerinde bu teknik uygulandığında elde edilen sonuç doğal patinanın özgün etkisine yaklaşmayı olanaklı kılmıştır. Boyama ile gerçekleştirilen işlemler ortaya çıkan patinanın/malzemenin temsilinden ve dolayısı ile 'maket/öneri' olma halinden uzaklaşmış, hakiki etkiye ulaşılmıştır. Özellikle figürler üzerinde elde edilen sonuçlar, bronz heykel etkisine seramik bünyede de ulaşıldığını göstermiştir.

Bronz döküm yapılarak deneyimlenecek estetik etki, uzun değil kısa zamanda yine final haslığına sahip seramik malzeme ile sınanmıştır. Sanatçının eseri üzerinde aradığı final etki için harcadığı zamandan ve maddi/paradan tasarruf sağlanmıştır.

Heykel sanatında bronz oluşu ile etkili hale gelebilecek her formun, seramik malzeme ile de aynı etkiye sahip olabileceği sonucu elde edilmiştir.

Ayrıca, sonuçlar bilinegelen diğer seramik yüzey işlemleri ile karma kullanılarak farklı etkilerin denemesi önerilebilir. Bu çalışmada uygulanmış olan mavi/yeşil reçetenin haricinde farklı kimyasal banyolar ile de farklı renklendirme deneyleri gerçekleştirilebilir.

KAYNAKLAR

- Félibien, A. (1699) “Des Principes de l’Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dependent”, Paris, 1699, Farnborough, Hants., England, p.239
- Sarnıç, K.Ö. (2016) “Seramik Malzemenin Taklit Aracı Olarak Kullanım Olanakları”, *The Journal of International Social Research*, 9(45), p:416 http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi45_pdf/3sanattarihi_arkeoloji_cografya/sarnic_kamura-nozlem.pdf (Erişim: 01 10 2018)
- Maish, J. (2015), “Bronze Patinas, Noble and Vile” (2 september 2015)<http://blogs.getty.edu/iris/bronze-patinas-noble-and-vile/> (Erişim: 02.08.2018)
- Plowman J. (2005) , *The Sculptor’s Bible*, (pp.114), Pasfield, Liz (Ed.), London: A & C Black Publishers.
- Weil P.D. (2004), ‘Patina From the Historical-Artistic Point of View’ <http://www.northernlightstudio.com/new/patina.php> (Erişim: 19.06.2018)https://www.etymonline.com/word/imitation#etymonline_v_1528 (Erişim: 12.10.2018)
- Yasser T. (1987) , *In Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, 4 Vols (Leiden: E.J. Brill), Oleg Grabar (Eds), *Bronze Shapes in Iranian Ceramics of the Twelfth and Thirteenth Centuries* <https://archnet.org/system/publications/contents/4295/original/DPC0571.pdf?1384783504> (Erişim: 05 09 2018)
- Yılmaz S. (2016), *Firdevs Müjde Gökbel (ed.), Seramik: Pişirim Teknikleri ve Fırımları*, (pp.106-117); Emet Egemen Aslan-Kaan Canduran (Eds), *Bakır Matı Redüksiyonu Pişirim Tekniği*, Ankara: Opus Basım Yayın.

Görsel Kaynaklar

- Resim 1. http://2.bp.blogspot.com/-PotVMLit_24/Uro2zDjYUDI/AAAAAAAAAH8/IFbG6-IppjM/s1600/Malahit+3.jpg (Erişim: 18.11.2017)
- <http://geology.com/minerals/photos/malachite-botyoidal.jpg>. (Erişim: 18.11.2017)
- Resim 2. <https://www.nachi.org/metal-roofs-part3-112.htm> (Erişim: 01.12.2017)
- Resim 3. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.100.370/> (Erişim: 01.12.2017)
- Resim 4. <https://www.fidem-medals.org/pdf/medailles%20arc/MedaillesMagazine2010.pdf> (Erişim:01.04.2018)
- Resim 5. (Foto: Yazar adı)
- Resim 6. <http://www.picture-russia.ru/fr/picture/33988> (Erişim: 01.12.2017)
- Resim 7.<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/91.1.543/> (Erişim:01.10.2018)
- Resim 8. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.36.4/>(Erişim:01.10.2018)
- Resim 9. (Foto: Mert Taşkın Demir)
- Resim 10.(Foto: Mert Taşkın Demir)
- Resim 11.(Foto: Mert Taşkın Demir)
- Resim 12 (Foto: Mert Taşkın Demir)
- Resim 13. (Foto: Mert Taşkın Demir)
- Resim 14. (Foto: Mert Taşkın Demir)
- Resim 15. (Foto: Mert Taşkın Demir)
- Resim 16. (Foto: Mert Taşkın Demir)

MODA TASARIMINDA DÖNGÜSEL EKONOMİ KAVRAMI VE FARKLI TASARIM SEVİYELERİNDE BENİMSELENEN STRATEJİLER

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Atalay Onur*

Özet: Moda endüstrisi, Sanayi Devrimi'nden bu yana giysi tüketiminin her sınıf için daha demokratik olabileceği bir ekonomik yapı yaratmıştır. Ancak bu yapı beraberinde insan ve çevre üzerinde olumsuz etki yaratan bir sistemin oluşumunu da getirmiştir. Al-kullan-at tarzı tüketim alışkanlığını dayatan bu yapı doğrusal bir sistemdir ve son 15 yıldır bu sistem yerine Döngüsel Ekonomi modeline geçiş özellikle de gelişmiş ülkeler tarafından tartışılmakta ve Avrupa Birliği içerisinde bu modeli benimsemeye yönelik protokoller imzalanmaktadır. Döngüsel Ekonomi kavramı kapalı döngü sistemine işaret eder. Zaten sistemin içine girmiş olan ürün, malzeme ve kaynakların sahip oldukları değerlerin sistemde olabildiğince uzun süre kalmasını hedefleyen bir sistemdir. Bu makalenin amacı yakın gelecekte moda endüstrisinin başlıca üretim yöntemlerinden biri olacak bu kavramın gelişim sürecini incelemek ve ortaya çıkan yeni tasarım ve üretim stratejilerini tartışmaktır. Araştırma, Türkiye ve yurtdışından moda sektöründeki farklı pazar seviyelerinden örneklerin incelenmesine dayanmaktadır. Çalışmada hem var olan pazar seviyelerine bakılmış hem de Döngüsel Ekonomi kavramının yarattığı yeni pazar seviyelerinde benimsenen stratejiler ortaya konmuştur. Yöntem olarak literatür taramasına dayalı bir araştırma yapılmış ve literatürde öne çıkan kavramlar vaka incelemeleriyle örneklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Moda Tasarımı, Döngüsel Ekonomi, Yukarı-dönüşüm, Sıfır Atık, Kişiyel Özel Tasarım

*Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE duyguatalay@beykent.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0536-0908

tasarım

DESIGN

THE NOTION OF CIRCULAR ECONOMY IN FASHION DESIGN AND STRATEGIES EMBRACED IN DIFFERENT DESIGN LEVELS

Assist. Prof. Duygu Atalay Onur*

Abstract: Since the Industrial Revolution, Fashion industry invented an economic structure that provides a democratized atmosphere of consumption for each class. However, this progression has generated negative impacts on humanity and the environment. It leans on a linear system which imposes the pattern of consumption based on take-use-dispose practices. Within the last 15 years, especially in developed countries, a transition from the linear model to the Circular Economic model has been discussed. In the European Union, members sign protocols to embrace this circular model. Circular Economy is characterized by a closed loop system. It aims to keep the products, materials, and sources within the same system as long as possible. The purpose of this paper is to investigate the progression of this system which will be among the primary production methods of the fashion industry in the near future. It also aims to discuss the emerging design and production strategies of the circular model. The research is based on the analysis of examples from different market levels of the fashion sector in Turkey and abroad. It firstly focuses on existing market levels and at the same time, it introduces the practices that have been adopted in new market levels emerged with Circular Economy. The method of the research is based on a literature review and analysis of case studies.

Keywords: Fashion Design, Circular Economy, Up-cycling, Zero Waste, Customized Design

*Beykent University, Faculty of Fine Arts, Textile and Fashion Design Department, İstanbul/TURKEY duyguatalay@beykent.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0536-0908

1. GİRİŞ

Moda, endüstri sonrası toplumlara mensup bireylerin gündelik hayatlarının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Yenilik olgusu ise tüketim toplumları için çeşitli üretim modellerinin geliştirilmesiyle eskiden olduğundan daha önemli hale getirilmiştir. Bu modellerin hemen hepsinde, tasarım uygulamaları toplumların giderek artan satın alma isteklerine cevap verecek biçimde konumlandırılmıştır. Günümüzde yaygın şekilde uygulanan üretim doğrusal bir modele dayanmakta ve al-kullan-at şeklinde bir tüketim biçimini dayatmaktadır (Merli, Preziosi ve Acampora, 2017). Bu modelde yapılan üretimin, işçi ve çalışan hakları sömürüsü, atık sorunları, çevresel kirlilik, insan sağlığı tehdidi, kaynak kısıtlılığı gibi pek çok sorunu da beraberinde getirmesiyle bu şekilde devam edilemeyeceği konusunda özellikle Avrupa Birliği'nde yaygın bir görüş hâkim olmuş ve yeni ekonomik modellerin arayışı içine girilmiştir. Bu arayışın sonunda 2 Aralık 2015'te Döngüsel Ekonomi Paketi ortaya çıkmıştır. Paket çerçevesinde bir hareket planı oluşturulmuş ve birliğe üye ülkelerin çok yakın bir gelecekte kapalı döngü sistemine geçişi benimsemeleri için somut amaçlar belirlenmiştir (Koszewska, 2018). Bu modele dayalı uygulamalar şimdilik Avrupa Birliği ile sınırlı olsa da yakın gelecekte gelişmekte olan ülkeler tarafından da benimsenecektir. Avrupa'nın yanı sıra Çin de bu modele geçeceğinin altını çizmiştir (Bocken ve Ark, 2016, 308).

Döngüsel Ekonomi (DE) hâlihazırda var olan ürün, malzeme ve kaynakların içerdikleri değerlerin yine aynı sistemde olabildiğince uzun süre kalmasını hedefleyen döngüsel bir işleyişe işaret etmektedir (Merli, Preziosi ve Acampora, 2017). Bu yapıda yenilik olgusu ve geleneksel olarak endüstride uygulanan hemen hemen tüm stratejiler bir sorgulamadan ve değişimden geçmektedir. Bu modelde, tasarımın problem çözücü rolünün öne çıktığı gözlemlenmektedir.

Moda tasarımının gündemi olan malzeme seçimi, ürün adetleri, kalıp sistemleri, teknoloji kullanımı gibi konularda bütünsel bir değişime işaret etmektedir.

Bu makalenin amacı Döngüsel Ekonomi'nin moda tasarımı üzerindeki etkilerini araştırmaktır. DE her pazar seviyesinde uygulanabilmektedir. Ayrıca yeni pazar seviyeleri de yaratmıştır. Bu araştırmanın hedefi DE kavramının gelişim sürecini ve farklı pazar seviyelerindeki örnekleri incelemek, benimsenen tasarım stratejilerini kaydetmektir. Çalışma yöntemi olarak literatür taramasına dayalı bir araştırma yapılmış ve literatürde öne çıkan kavramlar vaka incelemeleriyle örneklenmiştir.

2. DÖNGÜSEL EKONOMİ NEDİR?

Döngüsel Ekonomi kavramı endüstride uygulanan kapalı döngü sistemini tanımlamada kullanılan bir terimdir. Bu model, sürdürülebilir tasarım stratejileri, sıfır-atığa dayalı tasarım, ürün ömrünün uzatılması, kaynak yenileme, tamir ve yeniden üretim servislerini içeren stratejileri benimsemektedir (Bekker ve Ark., 2014'den aktaran Koszewska, 2018, 337). Ana hedef atık üretimini ortadan kaldırmak, karbondioksit gazı salınımını önlemek ve endüstriyel üretimin çevreye verdiği zararı önlemektir. Ellen Mac Arthur Vakfı'nın altını çizdiği çok önemli bir nokta ise Döngüsel Ekonomi Modelinin niş bir çözüm olmadığıdır. Geçmişte, döngüsel modelde üretilen ürünler küçük niş pazarları hedeflemiştir, ancak vakfın yaptığı analizler bu sistemin gerçekten iyi çalıştığını ve ekonomik olarak uygulanabilir olmasının yanı sıra, servis ömrünün uzunluğuna bakılmaksızın çok çeşitli ürün grupları için ölçeklendirilebilir olduğunu ortaya koymuştur (Ellen MacArthur Foundation, 2013, 11). Vakıf tarafından RESOLVE yani yeniden çözümlenme olarak ortaya konan ve DE'nin özünü oluşturan yapıda 6 ana kavram ön plana çıkmaktadır. Bunlar; yeniden kazanım, paylaşım, optimize etme, kapalı döngü, sanallaşma ve değişim kavramlarıdır (a.g.k.).

3. DOĞRUSAL MODELİN YARATTIĞI ETKİLER VE MODA TASARIMINDA DÖNGÜSEL EKONOMİNİN ÖNEMİ

Moda endüstrisinin bu yaklaşımı benimsenmesi bir seçenek olmaktan öte aslında zorunluktur çünkü moda dünyadaki en müsrif ve kirletici endüstrilerden biridir. Şu ana dek benimsenen doğrusal modelde kullanılmakta olan materyaller güvenli olmamakla birlikte üretim, kullanım ve kullanım sonrası süreçlerde çevreyi kirletmektedir. Bu sistemde tüketim olması gerektiğinden katbekat fazladır. Bugün satılan giysilerin yalnızca %30'u tavsiye edilen perakende fiyatında satılırken %30'u indirimde girmekte, %40'ı ise hiç satılmadan çöpe atılmaktadır ve endüstri sonrası, tüketici öncesi ve tüketici sonrası olmak üzere üç farklı aşamada atık çıkmaktadır (Koszewska, 2018). Giysiler, üretimlerinde benimsenen "planlı eskime" (Gregory, 1947) kavramı sebebiyle çok kısa bir süre kullanılmak üzere tasarlanmaktadır. Ayrıca geri-dönüşüm kavramı da firmalar tarafından çokça benimsenen bir uygulama değildir. Bu sebeplerden ötürü moda sisteminin yapısında bir değişim gerçekleşmesi gerekmektedir.

2017 yılında, Ellen MacArthur Vakfı ve Circular Fiber Initiative modada Döngüsel Ekonomi kavramı üzerine bir rapor yayımlamıştır. Raporla belirtilen öngörüye göre moda endüstrisi hâlihazırda stratejilerle üretime devam ederse 2030'a gelindiğinde küresel ölçekte kar kaybı problemiyle yüz yüze gelecektir. Bu durumu değiştirmek için rapor 4 ayrı yönelim önermektedir:

1. Moda endüstrisinin çevreye mikro fiber gibi kirleticilerin salınmadığından emin olması gerekmektedir.
2. Giysiler uzun süre kullanılmak üzere tasarlanmalıdır. Tasarım, satış ve kullanım stratejileri gözden geçirilmeli, planlanmalı ve kiralama sistemleri geliştirilmelidir.

3. Geri dönüşüm yaygınlaştırılmalıdır.

4. Kaynaklar etkin bir biçimde kullanılmalı gerekirse teknolojik uygulamalar desteklenmelidir. (Ellen MacArthur Foundation, 2017, 23-25).

Aslında DE, Yavaş Moda Hareketi'nin 2000'lerin başında moda endüstrisinin gündemine getirdiği; şeffaflık, paylaşım ekonomisi, geri dönüşüm, yukarı-dönüşüm gibi kavramlarla paralellik içeren kavramlara odaklanmaktadır.

4. DÖNGÜSEL EKONOMİ ÇERÇEVESİNDE MODA TASARIMDA YENİLİK OLGUSUNUN TARTIŞILMASI VE BENİMSENEN STRATEJİLER

Endüstri öncesi toplumlarda kaynakların ekonomik bir şekilde kullanımını ve sürdürülebilirlik bir yaşam biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Welters, 2008). Endüstri sonrası toplumlarda ise yenilik olgusu ön plana çıkmış ve modern moda sisteminin varlığını dayandırdığı "amaçlı eskime" (Gregory, 1947) gibi kavramlarla pek çok giysi fiili ömrünü tamamlamadan çöpe atılmıştır. Bunun oluşmasında en büyük etmen tasarımın talep yaratma aracına dönüştürülmesidir (Braungart and McDonough, 2009, 24). Tüm diğer disiplinlerde olduğu gibi moda tasarımında da tasarımcılar ekonomik yapı dışında bir yapıyı göremeyecek hale getirilmişlerdir (a.g.k.).

Yenilik arayışı ve sonucunda yarattığı vahşi rekabet ortamı uzun yıllardır moda endüstrisine hükmetmektedir (Fletcher'dan aktaran Chapman ve Gant, 2007, 118). Bu noktada yapılan büyük yanlışlardan biri yaratıcılık kavramını malzeme odaklı yenilikle özdeş tutma fikridir. Bu hem endüstrinin hem de endüstriye tasarımcı yetiştiren üniversite ve diğer eğitim kurumlarının sebep olduğu bir sonuçtur. Pek çokları için tasarım yapma ve yaratıcılık dünyaya daha önce var olmayan yeni bir ürün getirmekken, tasarım teorisini Pannozzo için tasarım var olan bilgi

ve birikimi yeni ve yaratıcı yöntemlerle tekrardan kullanmaya ve birleştirmeye dayalıdır (aktaran Tung, 2010, 74). Yani, tasarımda yenilik olgusunu maddesel seviyede yorumlamak yerine fikrinsel olarak ele almak daha önemlidir. Özellikle döngüsel tasarım modellerinde tasarımın problem çözme rolüne vurgu yapılırken ortaya konan tasarım stratejileriyle malzemenin, yeni kaynaklar yerine hali hazırda tüketilmiş atıklardan elde edilmesi ön plana çıkmaktadır. Döngüsel tasarım modelinde kaynakların yeniden kullanımı, tamir etme, dönüştürme gibi uygulamalar 7 farklı başlık altında karşımıza çıkmaktadır.

4.1. Geri Dönüşüm Stratejisi

Günümüzde giysi yapımında kullanılan tekstil malzemelerinin %87'si ya atık sahalarına gömülmekte ya da yakılmaktadır. Bu da yıllık 100 milyar Dolarlık bir kaybı ve yoğun çevre kirliliğini işaret etmektedir (Ellen MacArthur Foundation, 2017, 91). Bu durum hala pek çok ülkede tekstil atıklarının toplanmasının belli bir sisteme oturtulmamasından kaynaklanmaktadır. Şu an gerçekleştirilen tekstil geri dönüşüm uygulamalarının büyük çoğunluğunda geri dönüşüm sonucu ortaya çıkan ürün, ilk ürüne nazaran daha değersiz bir yapıdadır. Bu türden bir geri dönüşüm “downcycling” yani aşağı dönüşüm olarak tanımlanırken kapalı olmayan bir döngü yaratmaktadır; yani malzemede değer kaybı yaşanmaktadır (Hollins, 2013). Ancak kapalı döngü geri dönüşüm stratejisinde sonraki ürün de ilk ürün kadar değerli olmaktadır (a.g.k.) ve Döngüsel Ekonomi modeli böyle bir dönüşümü yaygınlaştırmayı hedeflemektedir.

Mevcut durumda kıyafet üretimi için kullanılan geri-dönüştürülmüş materyal oranı %2 civarında ve bunun çok büyük bir bölümünü pet şişelerden elde edilen polyester oluşturmaktadır. Polygenta, Polterra, Hilaturas ve Unifi gibi markaların PET şişelerden elde ettiği iplikler Adidas, C&A, H&M, Nike gibi firmalar tarafından kullanılmaktadır

(Ellen MacArthur Foundation, 2017, 92). Fakat asıl hedeflenen moda ve tekstil endüstrisinin yarattığı atığın geri dönüşümünü sağlamaktır (a.g.k., 93). Aksi halde moda endüstrisinin sebep olduğu atık sorunu çözülmeyecektir. Teijin ve Wellman gibi firmalar yüzde yüz polyester kumaşları etkin bir biçimde dönüştürürken karışıklı kumaşların dönüştürülmesi hala çözülmeyi bekleyen bir sorundur (Scaturro, 2008, 481). Tasarım ve geri-dönüşüm işlemini sağlayacak birim ya da firmalar arasında bir eş güdüm sistemi kurulmalı ve ürünlerin yalnızca üretimi değil geri dönüşüm şekli de planlanmalıdır.

4.2. Yukarı Dönüşüm Stratejisi

Up-cycling yani ‘yukarı dönüşüm’ ya da ‘ileri dönüşüm’ kavramı ilk olarak William McDonough ve Micheal Braungart (2009) tarafından değiştirme ve kişiselleştirme ile değer kazandırılmış ürünleri işaret etmek için bulunmuş bir kavramdır. Aslında temel problem giyilmeyen ya da artık güncel beğenileri karşılamayan giysilerin atık olarak tanımlanmasından kaynaklanmaktadır (Fletcher, 2008). Fakat gerçekte atık diye bir şey yoktur çünkü hiçbir şey doğada %100 yok olmaz. Ne yapılırsa yapılsın izleri mutlaka ekosistemde kalır (McDonough ve Braungart, 2009). Bizlerin atık kavramına olan bakış açımızı değiştirmek yukarı dönüşüm stratejisinin temelini oluşturmaktadır. Gelişmiş ülkelerde sürekli yenilik peşinde koşan tüketici bir kitle bulunmaktadır. Yukarı dönüşüm stratejisi bu tüketicilerin isteklerine cevap verirken aynı zamanda düşük kalite atıkların yönetimine de bir çare olarak tasarımcıların karşısına çıkmaktadır (Han ve ark. 2017, 71). Çoğunlukla tüketici sonrası atığın değerlendirildiği bu strateji dünya çapında pek çok küçük girişimci/tasarımcı işletmeleri tarafından uygulanmaya başlamıştır.

4.3. Sıfır Atık Stratejisi

Atık, moda ve tekstil endüstrisinin iyi planlanmamış tasarım ve üretim stratejileri nedeniyle ortaya çıkan bir problemdir. Döngüsel ekonomi içerisinde üretim yapan firmaların hedefi atık üretiminin önüne geçmektir. Holly Mcquillan'a göre ortalama bir yetişkin giysisi için gereksinim duyulan kumaşın %15'i kesim sırasında atığa dönüşmektedir ve sonuç olarak hem üretici için kayıp oluşmakta hem de atık alanlarının yükü artmaktadır (Rissanen, 2005; Feyerabend, 2004; Abernathy, 1999; Cooklin, 1997'dan aktaran Mcquillan 2011, 84). Moda üretimi tasarım, kalıp, dikim ve üretim olmak üzere dört ana basamaktan oluşmaktadır (Rissanen, 2008, 190-191). Üretimdeki bu ayırım nedeniyle birimler arasında iletişimsizlik söz konusu olurken atık üretiminin de önü açılmaktadır (McQuillan, 2011, 85). Birimler arası ayırımı ortadan kaldıran ve atığı ya tamamen yok eden ya da minimize etmeyi başaran uygulamalar ortaya çıkmaktadır. Son yıllarda sayıları giderek artan sıfır atık tasarım yaklaşımını uygulayan tasarımcıların en belirgin özelliği kalıp ve tasarım sürecini birleştirmeleri ve tasarıma daha deneysel bir biçimde yaklaşmalarıdır

4.4. Kısa veya Uzun Dönem Kiralama Stratejisi

Farklı kitlelerin alışveriş alışkanlıklarına en uygun biçimde cevap vermek döngüsel ekonomi stratejileri içerisinde önemli bir yere sahiptir. İngiltere'de yapılan bir araştırmaya göre giysilerin %26'sı artık sevilmediklerinden, %42 ise bedeni uymadığından çöpe atılmaktadır (Ellen MacArthur Foundation, 2017, 78). Bunlara ilaveten pek çok kişinin gardırobunda yalnızca özel durumlarda giyilmek üzere bekleyen takım elbiseler ya da spor giysileri yer almaktadır. Bu gibi sıklıkla giyilmeyen giysilerin döngüsü için kısa dönem kiralama stratejisi ve paylaşım ekonomisi öne çıkmaktadır (a.g.k., 78). Son

yıllarda dünya çapında pek çok firma değişen tüketici isteklerine cevap verecek şekilde kısa ve uzun dönem kiralama servisleri sunmaktadır. Bu sayede kimi tüketici için çok önemli olan alışveriş yapma deneyimi tatmin edilirken kiminin değişen dönemsel ihtiyaçlarına atık üretmeden çözüm bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kiralama yeni tekstil ekonomisinin çok önemli bir yerinde durmaktadır.

4.5. Tamir ve Kişiselleştirme Olanığı Sunan Dayanıklı Ürün Üretimi Stratejisi

Moda endüstrisinin yarattığı atık problemine çözümlerden biri de kalitesiz malzeme kullanmak yerine, dayanıklı ürünler üretip gerektiğinde tamir ve yenileme hizmeti vererek giysilerin ömrünü uzatmaktan geçmektedir. Tasarım teorisyeni Alice Payne'e göre tasarımcıların yarattıkları ürünlerin etkileri üzerine de planlama yapmaları gerekmektedir. Bir giysinin yaşam döngüsü elyaftan yani beşikten başlayıp, giysi tasarımına, üretime, dağıtıma, satışa, kullanıma ve sonunda atığa yani mezara gitmektedir. Oysa beşikten beşiğe gidebilecekleri stratejiler de pekâlâ mevcuttur (McDonough and Braungart 2002'da aktaran Payne, 2011, 239). Atığı yeni kaynaklara dönüştürmenin bir seçenek olması gibi uzun ömürlü ve sağlam ürünler üretmek, gerektiğinde tamir veya kişiselleştirme seçeneklerini sunmak da döngüsel stratejilerdendir. Bu strateji özellikle fonksiyonel giysi malzemeleri, iç çamaşırı, sezon dışı tasarım sektörleri için çok önemlidir çünkü bu sektörlerde kalite her zaman ön plandadır. Bu gibi sektörlerde kaliteyi artırmanın yanı sıra teknoloji sayesinde müşteriye özel kişiselleştirme seçeneğinin sunulması müşteri memnuniyetini artırdığı gibi ürüne bağlanmalarını da kolaylaştırmaktadır (Ellen MacArthur Foundation, 2017, 83-85). Ürün-müşteri bağımlılığını artırmaya etki eden bir diğer strateji ise kullanıcıyı kendi giysisinin yapım ve tamir sürecine dâhil etmekten geçmektedir (a.g.k., 85).

4.6. Yeniden Satış Stratejisi

Kullanımına engel oluşmamış fakat istenmeyen sağlam giysilerin yeniden satışını sağlayan modeller DE için büyük bir önem teşkil etmektedir. Bir giysiyi dönüştürmeden ya da herhangi bir işlemde bulunmaksınız aynen kullanmak çevreye büyük boyutta bir katkı yapmak anlamına gelmektedir. Çünkü ikinci el bir giysiyi toplamak, ayırtırmak ve yeniden satmak için gereken enerji yenisini üretmek için gereken enerjiden 10 ila 20 kat daha az maliyetlidir (Fletcher, 2008'den aktaran Hvass, 2015, 14). Batı toplumlarında ikinci el giysilerin akıbetini genellikle kar amacı gütmeyen organizasyonlar ve geri-dönüşüm firmaları belirlemektedirken (Hansen, 2004'ten aktaran Hvass, 2015, 14) son yıllarda açılan "vintage" mağazalar, çevrimiçi satış kanalları ve giysi kütüphaneleriyle ikinci el giysi ticareti boyut değiştirmiştir (a.g.k., 14). Dijitalleşmenin etkisiyle, ikinci el giysi satışında çevrimiçi kanallar geleneksel mağazacılıktan 4 kat daha hızlı büyümektedir (Ellen MacArthur Foundation, 2017, 86). Yeniden satış bir bakıma dayanıklı ürün üretimini de teşvik etmektedir çünkü ancak uzun ömürlü olması için tasarlanan ürünler yeniden satış imkânı yaratmaktadır.

4.7. Döngüsel ve Yenilikçi Malzeme Seçimi Stratejisi

DE çerçevesinde geri dönüştürülmüş malzemeye ek olarak yenilikçi ve çevre dostu malzeme üretimi arayışı söz konusudur. Bu sayede atık malzemelerden kumaş ve lif üretimi yapma konusunda yeni gelişmeler ortaya çıkmaktadır. Örneğin portakal kabuğu artıklarından "Orange Fiber" adı verilen yeni selülozik bir lif üretilmiştir. Yine aynı şekilde günlük süt atıklarından "QMILK" adında başka bir lif üretilmiştir. "EcoAlf" kahve atıklarından lif üretirken "Biosteel" ya da "Bolt" adı verilen kumaşlarda yapay ipek lifler kullanılmaktadır. Su yosundan da "AlgaeFabrics" adlı bir kumaş

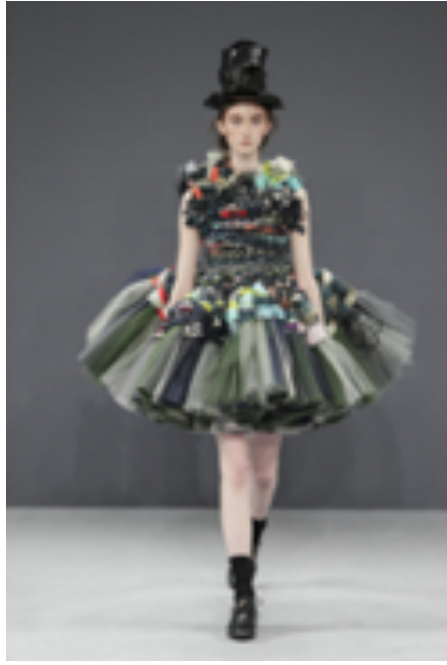
üretilmiştir (Ellen MacArthur Foundation, 2017, 86). Bunların yanı sıra pek çok kumaş türü de geliştirilme aşamasındadır. Bu kumaşlardan "Orange Fiber" lüks İtalyan firması Salvatore Ferragamo tarafından kullanılmaktadır (http-1). Bu kumaş ve liflerin geliştirilme ve denenme süreci hala devam etmektedir. Bazıları kalıcı çözümler olarak endüstride kullanılabilirken kimileri de zamanla etkin bulunmadıklarından yok olabilir veya değişim geçirebilir. Ancak önemli olan gelişmiş ülkelerde üretimi daha çevre dostu hale getirmek için bildiğimiz uygulamaların dışında daha etkin stratejilerin araştırılıyor olmasıdır. Bu sayede gelecekte geçmiştekinden daha sorumlu bir endüstri oluşacaktır.

5. MODA SEKTÖRÜNDE FARKLI PAZAR SEVİYELERİNDEN DÖNGÜSEL EKONOMİ İLKELERİNİ BENİMSEYEN ÖRNEKLER

Moda sektöründe bulunan pazar seviyelerinin her birinin kendine özgü tasarım ve üretim dinamikleri mevcuttur. DE, var olan pazarlarda birtakım farklılaşmaları beraberinde getirdiği gibi yeni pazarlar da yaratmaktadır. Önceki bölümde belirtilen stratejileri benimseyen firmaların kimisi tasarımcının rolüne vurgu yaparken kimileri de tüketicinin etkin katılımına işaret etmektedir. Bu bölümün amacı örneklerle, DE'nin hâlihazırdaki seviyeleri nasıl değiştirdiğini açıklamaktır.

Moda sektöründe geleneksel olarak ısmarlama (couture) ve hazır giyim olmak üzere iki ana üretim yaklaşımı bulunmaktadır. Yıllar içerisinde değişen toplumsal yapı ve ihtiyaçlarla özellikle hazır giyim kategorisinde pek çok alt kategori oluşmuştur (Seivewright, 2013, 139). Bu çalışmada DE stratejilerini benimseyen örnek sayısının fazlalığı nedeniyle yalnızca beş ana seviye ele alınmıştır. Bunlar; kişiye özel tasarım, süper lüks markalar, bağımsız tasarımcılar, günlük ve spor giyim markaları ve ana alışveriş caddesi markalarıdır.

Görsel 1-2. Viktor & Rolf, S/K 2016
Haute Couture Koleksiyonu, Yukarı-
dönüşüm
Stratejisini İçeren Tasarımlar



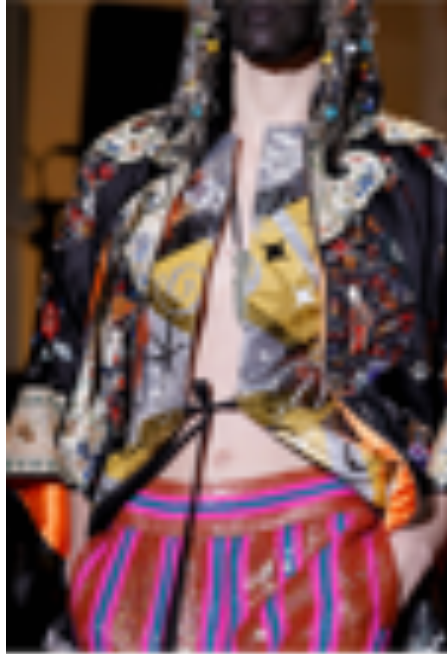
5.1. Kişiyeye Özel Tasarım/Haute Couture Seviyesi

Kişiyeye özel tasarım seviyesi moda sektörünün zirvesidir. Bu sektörde üretim yapabilmek için tasarımcıların Paris'te bulunan "Chambre Syndicale de la Haute Couture" tarafından davet edilmeleri, en az 15 kişiden oluşan bir ekibe sahip olmaları gerekmektedir. Yılda iki kez defile yapmaları ve hem gündüz hem de gece kıyafetlerinden oluşan 35 parçalık koleksiyonu her müşteriye en az üç kez prova etmeleri şartları mevcuttur (Fearm, 2010, 22). Giysilerin hem maliyetleri hem de satış bedelleri oldukça yüksektir. Böylesine kaliteli bir seviyede üretim yapan moda evi sayısı dokuza kadar düşmüştür. Ancak bu seviyede bile DE modelini görmek mümkündür. Viktor & Rolf ve Maison Martin Margiela bu yeni modelin üretim anlayışını benimseyen moda evleri olmuştur. Viktor and Rolf 2015 yılından beri hazır giyim sektörünü bırakmış ve kişiyeye özel tasarım yapmaya başlamışlardır. 2016 yılından bu yana çevreye karşı geliştirdikleri hassasiyet ile tasarımlarıyla ekolojik bilinç yaratma konusuna odaklanmışlardır. 2016

Sonbahar/Kış koleksiyonlarında yukarı dönüşüm stratejisini benimsemiş, malzemelerin tümünü eski koleksiyonlarından kalan kumaşlar ve düğme gibi yan malzemelerden oluşturmuşlardır (Görsel 1-2). 2017 İlkbahar/Yaz koleksiyonunda ise "vintage" parçalarla yeni parçaları zanaat teknikleri kullanarak bir araya getirip sıfır atık ve yeniden üretim stratejilerini hayata geçirmişlerdir. 2018 İlkbahar/Yaz koleksiyonunda modanın müsrifliğine dikkat çekmek için tüm koleksiyonu tek malzeme ile sınırlandırmışlar ve yalnızca saten düşes kumaşlardan oluşan bir koleksiyon ortaya koymuşlardır (http-2).

Maison Martin Margiela Artisanal ise yukarı dönüşüm stratejisini benimseyen öncü moda evidir. Tasarımcının uygulamaları, DE'nin tanımlanmasından çok önceleri de zaten ekolojik ve sorgulayıcıdır. Martin Margiela yapı sökümcü bir yaklaşımla modada yenilik olgusunu sorgulamış ve tasarımda değer yaratmanın yenilik değil emek olduğunu tüm koleksiyonlarında vurgulamıştır (Loscialpo, 2012). Koleksiyonlarında eski saatler, eldivenler, eski kumaşlar, şeker kâğıtları, parti malzemeleri gibi atık malzemeler kullanarak "haute couture"

Görsel 3. Maison Martin Margiela Artisanal, İ/Y 2014 Haute Couture Koleksiyonu, Vintage Kumaş ve Giysilerden Yapılmış Tasarım



seviyesinde tasarımlar yapmıştır (Görsel 3). Moda evinin şu anki yaratıcı direktörü John Galliano da aynı strateji üzerinden devam etmektedir. Kişiye özel tasarım seviyesinde yukarı dönüşüm stratejisinin benimsenmesi Ellen MacArthur Vakfı'nın iddiasında olduğu gibi DE'nin niş bir pazar olmadığına ve her seviyeye uygulanabilir olduğuna en iyi kanıtlardan biridir.

5.2. Lüks Süper Markalar

Lüks süper markalar, ürün adedi kişiye özel tasarımlara göre fazla ancak yine de kısıtlı ve yenilik içeren tasarımlar yaratan bir pazarı ifade etmektedir. Bu pazarda, hem malzeme seçimi hem de sistem geliştirme bakımından pek çok DE stratejisini benimseyerek öne çıkan en önemli firma Stella McCartney'dir. Yeniden satış stratejisi için yenilikçi bir adım atmış ve müşterilerinin artık giymediği Stella McCartney tasarımlarını satmaları için The RealReal isimli yeniden satış firmasıyla bir işbirliğine imza atmıştır (Mau, 2017). Doğada tamamen çözünebilen bio-plastik ve geri dönüştürülmüş plastikten oluşan bir ayakkabı koleksiyonu üreterek geri dönüşüm stratejisini uygulamaya koymuştur (Moorhouse and Moorhouse, 2017). Kasım

2015'te kadın tasarımlarının %53'ünün erkek tasarımlarının %45'inin sürdürülebilir bir şekilde üretildiğini raporlamıştır (Rosily, 2016'dan aktaran Moorhouse ve Moorhouse, 2017, S1949). Balenciaga, Gucci, Hermes, Bottega Venetta da DE'yi benimseme yolunda ilerleyen lüks markalardır. 2011'den bu yana Balenciaga 3,1 ton kumaşı geri dönüştürmüştü ve 2014'te "Second Life" (İkinci yaşam) kumaş girişimini kurarak kullanılmayan kumaşlar için yeni kullanım alanları araştırmıştır. Hem Bottega Venetta hem Gucci deri atıklarından ayakkabı üretmiş, Hermes Petit H markası ise tüketici öncesi tüm deri atıklarını ürünlerinde kullandığını belirtmiştir (Moorhouse ve Moorhouse, 2017).

5.3. Bağımsız Tasarımcı Seviyesi

Bu seviyede hemen hemen tüm stratejilerin benimseyen örneklerin olduğunu gözlemleyebiliriz. Örneğin sıfır atık stratejisini benimseyen tarımcılardan biri Mark Lui'dir. Yapboz adını verdiği sistemle dikdörtgen haldeki kumaşları oldukça karmaşık ve ayrıntılı bir kesim yöntemiyle atık çıkarmayacak biçimde giysiye dönüştürmektedir (Brown, 2010). Yeoh Lee Teng, Yoshiki Hishinuma, Zandra Rhodes da bu

Görsel 4. From Somewhere,
Atık Speedo Kumaşlarından Üretilmiş
Gece Elbisesi



stratejiyi benimseyen diğer tasarımcılardandır. Yukarı dönüşüm stratejisini uygulayan tasarım markalarına başarılı bir örnek From Somewhere adlı İngiliz firmadır. 1997'de kurulan marka tüm tasarımlarını atık kumaşlardan üretmektedir (Görsel 4). Firmanın her ürünü biriciktir çünkü her tasarımda atık haldeki farklı malzemeler değerlendirilmektedir. Bireyselliğe önem veren From Somewhere el emeğine, küçük ölçekte üretime ve yukarı dönüşüme dikkat çekmektedir (Brown, 2010).

Bir başka İngiltere markası ise Junky Styling'dir. Junky Styling'de üretilen ürünlerin tümü yüksek kalitede ikinci el kıyafetlerin yapı sökümü uğratılıp yeniden kesilmesi ve dikilmesiyle oluşturulmaktadır. Ayrıca satışını yaptıkları ürünlerin tümünün adil ticaret sonucu, organik ya da geri dönüştürülmüş malzemelerden yapılmasına dikkat etmektedirler. Bunlara ilaveten “gardırop ameliyatı” adını verdikleri bir sistem kurmuşlardır. Bu sistemde kullanıcıların getirdikleri ve artık memnun olmadıkları ürünleri onlarla birlikte yeniden tasarlayarak üretmektedirler (<http-3>). Bu sayede marka tamir ve kişiselleştirme olanağı sunan dayanıklı ürün üretimi stratejisini desteklemektedir.

Türkiye'de de son yıllarda pek çok bağımsız tasarımcı DE stratejilerini benimseme yönünde adım atmıştır. 2017 yılında Gözde Karatekin tarafından kurulan Atölye Ren bu markalardan biridir. Minimal bir tasarım anlayışı ile hazırlanan koleksiyonlarında yukarı dönüşüm stratejisini benimseyen tasarımcı tüm ürünlerini Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde hareketsiz halde kalmış stok kumaşlardan yapmaktadır. Malzemeler %100 doğal ve yereldir. Zanaatkarlara destek olmak amacıyla tüm üretimi İstanbul Kadıköy'de usta bir terzi ile gerçekleştirmektedir (Bostanlı, 2019a). 2016 yılında Zeynep Özar Berksü ve Can Berksü tarafından kurulan One Square Meter döngüsel malzeme seçimi ve sıfır atık stratejilerini benimsemiş bağımsız bir tasarım markasıdır. Zamansız bir stil yaratan marka, Denizli, Buldan'da lokal olarak üretilmiş ham ketenleri; sürdürülebilir üretim yapan, geri dönüşüm konusunda çalışan, üretimde minimum su tüketen, özenli ve kaliteli kumaşlar dokuyan YÜNSA'nın kumaşlarını ve ORTA'nın denimlerini kullanmaktadır. Kaliteli işçilik ile üretilen giysilerden arta kalan kumaşlar ise sıfır atık stratejisi kapsamında birbirlerine eklenerek biricik tasarım ürünlerine dönüşüp

yerli ve yabancı tasarım butiklerinde satışa sunulmaktadır. Marka, üretim fazlalığının önüne geçmek için stok yapmamakta ve siparişle üretim yapmaktadır (Bostanlı, 2019b). A Hidden Bee markasının kurucusu Aylin Erel de zamansız tasarımı ilke edinmiş, geri dönüştürülmüş ya da doğal malzemeler dışında kumaş kullanmayan bir başka tasarımcıdır. Moda akımlarını takip etmeyen marka sezonsuz koleksiyonlar üretirken hiçbir zaman indirim yapmamaktadır çünkü sezon geçtiğinde ürün değerinde herhangi bir azalma olmamaktadır (Baki, 2019).

5.4. Günlük ve Spor Giyim Markaları

Günlük ve spor giyim markaları uzun ömürlü ürün üretim stratejisi ile geri dönüşüm ve yukarı dönüşüm stratejilerinin en yaygın şekilde benimsendiği alanda yer almaktadırlar. Geri dönüştürülmüş malzeme konusunda Nike ve Adidas önde gelen iki spor giyim markasıdır. Her iki firma da geri dönüştürülmüş tekstil malzemeleri ile pet şişelerden elde edilen polyester kullanmakta ve aynı zamanda su kullanımını ortadan kaldıran bir boyama yöntemi kullanarak çevreye verilen zararı önlemeye çalışmaktadır (Hepburn, 2015). Bunlara ilaveten Nike tedarik zincirini şeffaflaştırmak, üretici sömürsünün önüne geçmek, çevreye verilen zararı önlemek için bir sistem geliştirmiştir. "Rewire" adı verilen bu sistemde tedarikçilerin çevresel sürdürülebilirliğe yaptıkları katkılar ve işçiler üzerindeki etki indekslenmektedir (Kennedy, 2012). Bir dış mekan ve spor giyim markası olan Patagonia da Re///Collection adını verdiği bir kapsül koleksiyon çıkarmış ve parçaların neredeyse tümünü geri dönüştürülmüş ve geri dönüştürülebilecek malzemelerden yararlanarak oluşturmuştur. Dış-giyim grubunun %100'ü geri dönüştürülmüş tekstillere dayanırken, marka adlarının yazılı olduğu etiketlerin % 85'i, fermuarların % 80'i ve düğmelerin % 50'si geri dönüştürülmüş malzemeler içermektedir

(http-4). Böylece yalnızca kumaşların değil, tüm yardımcı malzemelerin de geri dönüştürülmüş malzemelerden üretilebileceğine dikkat çekmiştir. Bunların yanı sıra ters yüz edilebilen yeleklerle yalnızca malzemenin değil, tasarım çözümlemesinin de döngüsel olması gerektiğini vurgulamıştır.

Türkiye'de Away Denim markası günlük giyim alanında faaliyet gösteren ve yukarı dönüşüm stratejisini benimsemiş bir firmadır. Bir yandan ürünlerinin sürdürülebilir malzemelerden üretilmesine dikkat ederken diğer yandan bünyesinde düzenlediği atölye çalışmalarıyla müşterilerine denim kumaşlar ve kendilerine ait giysilerle yukarı dönüşüm pratiği yaptırmaktadır. Müşteriler kendi giysilerini dönüştürerek denim çantalar üretmektedir (http-5). Restore Jeans, Türkiye'den bir diğer denim firmasıdır. Markanın yaratıcıları Ferman Urhan ve Melike Vergili üç yıl süren çalışmalar sonucunda kullanılmış denimlerin modası geçmeyen formlarda tekrar tasarlanıp yeniden kullanıma sundukları markayı yaratmışlardır. Kullanılmış denim ürünleri yukarı dönüşüm stratejisi ve el işçiliği ile yeniden tasarlayarak bir pantolon için sarf edilen 10.000 litre suyun kirlenmesinin önüne geçmişlerdir (Varol, 2018). Yalnızca organik pamuk kullanarak üretim yapan bir Türk günlük giyim firması ise Reflect'tir. Eray Erdoğan, Edipcan Yıldız, Ece Altunmaral ve Egemen Filiz tarafından kurulan Reflect kendi tanımıyla aktivist bir markadır ve hem sınırlı sayıda üretim yaparak hem de son derece dayanıklı ürünler üreterek müsrif tüketimin önüne geçmeyi hedeflemiştir (Varol, 2018).

5.5. Ana Alışveriş Caddesi Markaları

Ana alışveriş caddesi markaları yani bir diğer deyişle hızlı moda markaları aslında moda sisteminin şu an sebep olduğu pek çok sorunun ana yaratıcılarıdır. 1990'larda tüketicilerin artan beklentilerine cevap vermek için tedarik zincirinin kısaltılmasına (Burns, Mullet ve

Bryent, 2007) sebep olan bu sistem işçi sömürsü, çevre kirliliği, insan sağlığını tehdit eden zararlı malzeme kullanımı gibi sorunları da beraberinde getirmiştir. Zara ve H&M gibi hızlı moda devleri tüketicilere sürekli yeni ürün sunmak için lüks markaların tasarımlarını taklit ederken normalde yılda iki kez hazırlanan koleksiyon sayısını en az 20'ye çıkarmışlardır (Craik, 2009). Bu tüketim hızı da insan ve doğa sömürsünü artırmıştır. Ancak bu pazar seviyesinden DE'yi benimseme konusunda çok radikal örnekler çıkmaktadır. Hızlı modanın öncülerinden H&M bunun başını çekmektedir. H&M 2030'a kadar tüm üretimini %100 geri dönüştürülmüş ya da tamamen sürdürülebilir malzemelerden üretme konusunda bir hedef koyduğunu açıklamıştır. C&A ise 2020'ye kadar hammaddelerinin %67'sini daha sürdürülebilir kaynaklardan elde edeceğini belirtmiştir (Ellen MacArthur Foundation, 2017, 101).

Türkiye'de hızlı moda markalarından olan Koton 2019 yılında pet şişelerin geri dönüştürülmesiyle oluşturulmuş 5 parçalık bir kapsül mayo koleksiyonunu piyasaya sürerek bu konuda ilk adımını atmıştır. Bu koleksiyonla 3000 metre kumaş kullanarak 45.000 adet pet şişenin denizlerden temizlenmesine katkı sağlamıştır (Durukan, 2019). Türkiye'den bir başka örnek olan DeFacto da 2014 yılından itibaren geri dönüştürülmüş malzemeler ve organik pamuk kullandıkları "Ekolojik Line" adını verdikleri kategoriyi koleksiyonlarına eklemiştir (DeFacto, 2016). Aynı üretim stratejisini kullanıp yalnızca malzemeyi dögüsel hale getirmek şüphesiz ki kalıcı bir çözüm olmayacaktır ancak bir başlangıç yaratması açısından yine de olumludur.

6. DÖNGÜSEL EKONOMİNİN YARATTIĞI YENİ PAZARLAR

Dögüsel Ekonomi geleneksel pazarlardaki uygulamaları değiştirdiği gibi yenilerinin de ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Bu bölümde DE'nin moda sektörüne kazandırdığı

yeni pazarlardan bahsedilmiş ve var olan seviyelerde nasıl bir değişim gerçekleştiğinin kaydı tutulmuştur. Bu inceleme Türkiye'den ve dünyadan örnekler sunularak yapılmıştır.

6.1. Kiralama Servisleri

DE'nin gündeme getirdiği ilk modellerden biri kiralama hizmeti vermek üzere yapılanmış firmalarla ilgilidir. Kiralama konusunda faaliyet gösteren marka sayısı her geçen gün artmaktadır. Le Tote, Gwynnie Bee, Kleideri, and YCloset gibi Avrupalı ve Uzak Doğulu markalara olan rağbet tüketicilerin aylık ücretler ödeyerek kiralamaya dünya çapında sıcak baktıklarını göstermektedir (Ellen MacArthur Foundation, 2017). Başarılı bir model geliştiren Rent the Runway firması ise "az satın al, daha çok giy, farkı gör" mottosuyla yola çıkmıştır. Böylece tüketicinin içindeki satın alma ve yeni şeyler giyme isteği tatmin edilirken atık yaratma ve müsrif tüketim gibi sorunların önüne geçilmektedir. Bu açıdan bakıldığında tüketim toplumları için kiralama oldukça etkin bir dögüsel strateji olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 5-6) (<http-6>). Kiralama servisi konusunda en çok ihtiyaç duyulan alanlardan biri de çocuk ve bebek giysileridir. Danimarkalı bir firma olan Viggga da bu boşluğu iyi dolduran bir örnektir. Viggga'ya üye olduktan sonra 4 ayda 2 beden büyüyen bebekler için yüksek kalitede üretilmiş ürünler kiralanabilmektedir. Danimarka'da yılın tasarım ödülünü alan firma tamamen organik ve çevre dostu malzemelerden üretim yapmaktadır (<http-7>). Mud Jeans adlı Hollandalı marka "bir Jean kirala" adını verdikleri modelle müşterilerinin kiralama usulü ile kot almalarını ve 12 ay giymelerini sağlamaktadır. 12 ay sonunda müşteriler ya yeni bir kot ile kendilerininkini değiştirmeye ya da eskiyene kadar kiraladıkları kotu giyip giymemeye karar verebilmektedir (<http-8>). Bu sırada herhangi bir eskime ya da yıpranma olursa firma tarafından tamir hizmeti de sağlanmaktadır.



Görsel 5-6. Rent the Runway, Elbise ve Müşterilerden Birinin Kiraladığı Giysi ile Fotoğrafı

Türkiye’de de son yıllarda kiralama servisi veren markalar artmaktadır. Davet Çok Elbisem Yok, 2010 yılında kurulan Türkiye’nin ilk elbise kiralama firmasıdır. Firmanın kurucuları Seda ve Eda Franci, paylaşım ekonomisinin geleceğin modeli olacağını öngörerek markalarını kurmuş ve 4 yıl içinde Türk kadınlarına bu fikri benimsetmiştir. Önceleri yalnızca online satış yaparken daha sonra mağaza da açmışlardır (Arman, 2018). Takip eden yıllarda pek çok farklı marka da onları takip etmiştir. Elbise Kirala, Dress İstanbul, Dress4Event, Rent Red Carpet, Askıdan Davete, Rent is the New Chic, En Moda Davet öne çıkan giysi kiralama firmalarıdır. Bu firmaların hemen hepsi gece kıyafetleri konusunda faaliyet göstermektedir. Gece kıyafetleri ve kokteyl elbiseleri gardırobun en pahalı parçalarını oluştururken en az sıklıkla giyilen giysilerdir. Bu giysilerin kiralanması çevre üzerindeki çok ağır bir yükün de kaldırılması anlamına gelmektedir.

6.2. Kişiselleştirme Servisi

Kişiyeye özel dikim ve terzilik, hazır giyim endüstrisinin öncesinde zaten oldukça yaygın olan kavramlardı. DE çerçevesinde ise bugüne özgü, teknolojiyi de devreye sokan yeni modeller ön plana çıkmaya başlamıştır. Örneğin Fame and Partners adlı markanın geliştirdiği modelde müşteriler beden ölçülerini girerek

ya da üç boyutlu tarama sistemleriyle ölçülerek hâlihazırdaki tasarımlardan istediklerini seçip bedenleri ile uyumlu giysiler elde edebilmektedir (http-9). Anthithesis adlı İngiltere kökenli bir başka tasarım firması ise modüler ve dönüştürülebilir giysilerden oluşan koleksiyonlar üreten bir markadır. Tasarımlar tüketicinin de isteği doğrultusunda birden fazla şekilde giyilebilmektedir. Takılıp çıkarılabilen parçalarla giysiler kişiselleştirilmektedir. Bu sayede bir bavula sığabilecek kadar az giysiyle neredeyse bir gardırobu dolduracak kadar etki yaratan bir koleksiyon oluşturulmaktadır (http-10). Lemuria ise polimorfik yani birden fazla şekilde giyilebilen giysiler üreten bir İtalyan firmasıdır. Malzeme konusunda tamamen ekolojik olmasa da Lemuria’nın sunduğu kişiselleştirme ve dönüştürme olanağı ile giysi tüketim oranı oldukça azalmaktadır (http-11). Belçikalı Post-Couture Collective ise kişiselleştirme konusuna teknolojiyi de dâhil ederek bir sistem geliştirmiştir. Maker hareketine dâhil olan marka, müşterilerine siteleri üzerinden indirebilecekleri hazır kalıplar sunmaktadır. Müşteriye kalansa kendi kentindeki Maker hareketi merkezine giderek lazer kesim makinalarından çıkan ve dikiş gerektirmeden birleştirilebilen parçalardan oluşan giysileri bir araya getirmektir (http-12). Marka, teknoloji kullanımının 21. yy modasına yön veren bir üretim biçimi olduğu konusunu da vurgulamaktadır.

Kişiselleştirme konusunda müşteri ile birebir çalışmayı prensip edinen ve atölye çalışmaları yaparak ürünleri birlikte değiştirme ya da tamir etme hizmeti veren firmalar da vardır. Daha önce bu makalede yukarı dönüşüm konusunda örneği verilen Junky Styling bu türden bir firmadır. Müşteri ile birlikte çalışarak eski giysileri güncellenmekte ve yeniden tasarlanmaktadır. Bu konuda Türkiye’de de girişimciler ortaya çıkmaktadır. Örneğin, Away Denim adlı denim markası müşterilerinin ölçülerini internet

üzerinden alıp kişiye özel üretim yapan ve sürdürülebilirliği ilke edinmiş bir firmadır. Ayrıca marka bünyesinde müşteriler artık giymedikleri modası geçmiş ürünlerini yeniden tasarlayabilmekteler. Böylece uzun ömürlü giysi tüketimi de teşvik edilmektedir (http-5).

6.3. Yeniden Satış

Yeniden satış Avrupa, ABD ve Avustralya gibi gelişmiş ekonomilerde oldukça yaygın bir stratejidir. Türkiye’de ise birtakım önyargılar olmasına rağmen giderek yaygınlaşmakta ve Cihangir, Kadıköy, Bomonti gibi bölgelerde “vintage” ve ikinci el satış yapan mağaza sayısı giderek artmaktadır. Bunların yanı sıra teknolojinin de yaygınlaşmasıyla çevrimiçi satış kanalları çoğalmaktadır. Türkiye’de dolap.com, modacruz.com, ortakdolap.com adlı siteler etkin bir şekilde giysi ve aksesuarların yeniden satışına, gardrops.com ise giysi takasına imkân yaratmaktadır. Bu örneklerde hızlı moda markalarından lüks tüketim markalarına dek pek çok farklı seviyeden ürün satışı yapılmaktadır. Dünyada ise durumu kökten değiştiren satış stratejileri geliştirilmektedir. Bir İskandinav markası olan Filippa K., 2008’den bu yana kendi markasının kullanılmış ürünlerinin yeniden satışını yapmaktadır (Hvass, 2015). Hvass’a göre her marka kendi yaptığı üretimin sonrasını da düşünerek çevre ve insan üzerindeki tüm sorumluluğu almalıdır (2015, 14). Bu açıdan bakıldığında Filippa K. yalnızca üretim sonrasını değil, tüketici sonrası atığın idaresini de planladığı için DE için örnek bir model oluşturmaktadır. Patagonia markası da Worn Wear adı verilen girişimle kendi ürünlerinin ikinci el satışını sağlamaktadır. The RealReal, ThredUp, Vestiaire Collective gibi çevrimiçi kaynaklardan yapılan yeniden satışın yanında takas da yapılmaktadır. The Freecycle Network

dünya çapında 9,326,009 üyesi ile para kullanmaksızın yapılan takas sayesinde pek çok ürünün atık sahalarına gitmesini önlemektedir (http-13).

7. SONUÇ

Döngüsel Ekonomi, tekstil ve moda endüstrisinin alışıl gelmiş uygulamalarının sorgulandığı ve çevre ve insan üzerindeki olumsuz etkilerin yok edilmesini hedefleyen bir modeldir. Geri-dönüşüm uygulamaları, yukarı-dönüşüm ile tasarım yapma, tasarımda sıfır atık çıkarma stratejileri, kiralama uygulamaları ve tamir ve kişiselleştirme ile uzun ömürlü ürün üretimi daha önceki tasarımcı ve üreticilerin gündeminde olmayan stratejilerken gelecekteki sistemin ayrılmaz birer parçaları olacaktır.

Çalışma boyunca verilen örneklerle Döngüsel Ekonomi ile ilgili şu sonuçlara varılmıştır:

- DE, tasarımcı seviyesinden gündelik giyime, spor giyimden hızlı moda da dek her alanda tasarım ve üretim yapma biçimlerine etki edecek stratejiler getirmiştir.
- DE, varoluşunu kiralama, kişiselleştirme ve yeniden satış gibi uygulamalar üzerine kuran markalar yaratarak yeni pazarların oluşumunu sağlamıştır. Bu uygulamalar aslında var olan tüm seviyelere uyabilecek servisler olarak görülüp geliştirilebilir.
- DE’nin yarattığı yeni tasarım ve pazar seviyeleri gelecekte geçmişte olduğundan daha esnek, paylaşım dayalı ve kişiye özel üretim modellerinin geliştirileceğinin sinyallerini vermektedir.
- Teknolojik dönüşüm pek çok döngüsel uygulamanın merkezinde yer almaktadır.
- Ana alışveriş caddesi markaları ile gündelik

ve spor giyim markaları çoğunlukla geri dönüştürülmüş malzeme kullanımına odaklanmıştır. Bu durum çevre ve insan üzerindeki olumsuz etkiyi azaltmaya yetmeyecektir çünkü bugünkü problemleri durumu yaratan zaten bu pazar seviyesindeki markaların yüksek adetlerde ve kalitesiz üretim yapmalarıdır. Bunun yerine daha köktenci çözümler üretilmeli ve var olan iş modeli ile devam etmek yerine yeni modeller üretilmelidir.

Aslında örneklere bakıldığında pek çoğunun yalnızca bir ya da iki stratejiyi benimsediğini gözlemlemekteyiz. DE'nin daha iyi işlemesi içinse stratejilerin tümünü benimsemiş firmalara ihtiyaç vardır. İncelenen örnekler arasında tüm stratejileri uygulayan markalar olmasa da kimi stratejilerin daha çok benimsemesiyle ortaya yepyeni pazarların çıkabileceği de gözlemlenmiştir. Yeni oluşan bu pazarların çeşitlenmesiyle sistemin kuralları baştan yazılabilir ve DE'nin tüm stratejilerini uygulayan markalar yaratılabilir.

Bu çalışmada özellikle Türkiye'den de örneklere yer verilerek yerel ölçekteki tasarımcılara ve markalara dikkat çekilmiştir. Türkiye ile ilgili şu çıkarımlar yapılabilir:

- Yukarı dönüşüm stratejisi, yerel üretim, zamansız ve kaliteli ürünler üretme Türkiye'deki markaların odaklandığı konulardır ve sipariş ile üretme, kişiye özel tasarım, katılımcı tasarım ve kiralama alanında faaliyet gösteren marka sayısı artmaktadır.

- Türkiye'de DE stratejilerinin her birini benimsemiş markalar bulunmaktadır ancak henüz Flippa K gibi kendi ürünlerini geri toplayarak yeniden satan bir marka bulunmamaktadır. Bu geliştirilebilir.

- Ana alışveriş caddesi markaları DE

stratejilerine benimseme konusunda çok geridedir. Koton ve Defacto girişimde bulunmuş olsa da yapılan uygulamalar henüz çok yetersiz ve sadece malzemenin geri dönüşümü odaklıdır.

- İncelenen örneklerin hiçbirinde tüm stratejilerin benimsendiği gözlemlenmemiştir ancak kendi atıklarını da dönüştürmesi, yerel üretimi desteklemesi, doğal malzemeleri seçmesi, siparişle üretmesi, stok yapmaması ile One Square Meter diğer örneklerden bir adım öne çıkmaktadır. Tek eksiği ürünlerin tüketim sonrası elden çıkarılma süreci ile ilgili model geliştirmemiş olmasıdır. Bunun üzerine de odaklanılırsa Türkiye için örnek bir marka olabilir.

Türkiye'de 2017 yılında Sürdürülebilir Moda Platformu oluşturulmuştur. Platform akademisyenleri, tasarımcıları, aktivistleri, sivil toplum kuruluşlarından temsilcileri ve tasarım öğrencilerini bir araya getirerek DE stratejilerinin yaygınlaşmasını teşvik etmektedir. Gelecekte yapılacak çalışmalarda yalnızca Türkiye'deki uygulamalara ve bu platforma ağırlık verilip ülkemizdeki girişimlerin kaydı tutularak literatüre katkıda bulunulabilir. Böylelikle moda üretiminin her yerde daha ekolojik, etik, insana ve çevreye saygılı bir biçimde yapılabileceğinin mümkün olduğu da gösterilmiş olur.

KAYNAKLAR

- Arman, A. (2018). Davet Çok Elbisem Yok'un Yaratıcıları Eda ve Seda. *Hürriyet*. <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/davet-cok-elbisem-yokun-yaratiticilari-eda-ve-seda-40788618>. (Erişim tarihi: 06.10. 2019).
- Baki, Y. (2019). Röportaj: A Hidden Bee ile Sürdürülebilir Moda. *Live to Bloom*. <https://livetobloom.com/roportaj-a-hidden-bee-ile-surdurulebilir-moda/>. (Erişim tarihi: 06.10. 2019).
- Black, S. (2008). *Eco-Chic The Fashion Paradox*. Londra: Black Dog Publishing.
- Bocken, N. M.P, Pauw, I., Baker, C. ve Gritten, B. (2016). *Product Design and Business Model Strategies for a Circular Economy*. *Journal of Industrial and Production Engineering*, 33(5), 308-320.
- Bosnalı, C. (2019 a). Sürdürülebilir Türk Moda Markaları: Atölye Ren. *Oggusto*. <https://www.oggusto.com/blog/detay/2032/surdurulebilir-turk-moda-markalari-atolye-ren.html>. (Erişim tarihi: 01.10. 2019).
- Bosnalı, C. (2019 b). Sürdürülebilir Türk Moda Markaları: One Square Meter. *Oggusto*. <https://www.oggusto.com/blog/detay/1932/surdurulebilir-turk-moda-markalari-one-square-meter.html>. (Erişim tarihi: 01.10. 2019).
- Braungart, M. ve McDonough, W. (2009). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. Londra: Vintage Books.
- Brown. S. (2010). *Ecofashion*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Burns, L. D., Mullet, K. K., ve Bryant, N. O. (2007). *The Business of Fashion: Designing, Manufacturing, and Marketing*. New York: Fairchild Publications.
- Chapman, J. ve Gant, N. (Ed.). (2007). *Designers, Visionaries and Other Stories : A Collection of Sustainable Design Essays*. Londra: Earthscan Publications.
- Craik, J. (2009). *Fashion: The Key Concepts*. Oxford: Berg Publishers.
- DeFacto. (2016). *DeFacto Sürdürülebilirlik Raporu*. http://dfcdn.defacto.com.tr/kurumsal/DeFacto_surdurulebilirlik_raporu2016.pdf. (Erişim tarihi: 05.10. 2019)
- Durukan, N. E. (2019). *Koton Sürdürülebilirlik için Adım Attı*. *Campaigntr*. <https://www.campaigntr.com/koton-surdurulebilirlik-icin-adim-atti/>. (Erişim tarihi: 05.10. 2019).
- Ellen MacArthur Foundation. (2013). *Towards a Circular Economy: Business Rationale for an Accelerated Transition*. <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/publications/Ellen-MacArthur-Foundation-Towards-the-Circular-Economy-vol.1.pdf>. (Erişim tarihi: 15.06. 2018)
- Ellen MacArthur Foundation. (2017). *A new textiles economy: Redesigning fashion's future*. <http://www.ellenmacarthurfoundation.org/publications>. (Erişim tarihi: 15.06. 2018)
- Faerm, S. (2010). *Fashion Design Course Principles, Practice and Techniques: The Ultimate Guide for Aspiring Fashion Designers*. Londra: Thames and Hudson.
- Fletcher, K. (2008). *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys* Malta: Earthscan.
- Gregory, P. M. (1947). *A Theory of Purposeful Obsolescence*. *Southern Economic Journal*, 14(1), 24-45.
- Han, S. L. C., Chan, P. Y. L., Venkatraman, P., Apeageyi, P. Cassidy, T. ve Tyler, D. J. (2017) *Standard vs. Upcycled Fashion Design and Production*. *Fashion Practice*, 9(1), 69-94.
- Hepburn, S. (2015). *Nike and Adidas show cautious support for eco-friendly dye technology*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/sustainable-business/sustainable-fashion-blog/2015/apr/24/nike-and-adidas-show-cautious-support-for-eco-friendly-dye-technology/> (Erişim tarihi: 03.02.2019)
- Hollins, O. (2013). *Report on Closed loop fibre recycling: Current status and future challenges*. *Textilesupdate*. <http://textilesupdate.com/oakdene-hollins-report-on-closed-loop-fibre-recycling-current-status-and-future-challenges> (Erişim tarihi: 01.02.2019)
- Hvass, K., K. (2015). *Business Model Innovation through Second Hand Retailing: A Fashion Industry Case*. *The Journal of Corporate Citizenship*, 2015(57), 11-32.
- Kennedy, B. (2012). *Leaner, faster, greener: Nike's new supply chain goals*. *Greenbiz*. <https://www.greenbiz.com/blog/2012/05/07/nike-sustainability-goals-supply-chain>. (Erişim tarihi: 10.01.2019)
- Koszewska, M. (2018). *Circular Economy-Challenges for the Textile and Clothing Industry*. *AUTEX Research Journal*, 18(4), 337-347.
- Loscialpo, F. (2012). *Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion in-Deconstruction*. A. de Witt-Paul ve M.Crouch (Editörler), *Fashion Forward içinde* (s. 13-27), Oxford: Inter-Disciplinary Press.

- Mau, D. (2017). Stella McCartney Wants You To Resell Her Goods. *Fashionista*.
- <https://fashionista.com/2017/10/stella-mccartney-the-realreal-partnership/>. (Erişim tarihi: 03.02.2019)
- McQuillan, H. (2011). *Zero Waste Design Practice: Strategies and Risk Taking for Garment Design*. A. Gwilt and T. Rissanen, (Editörler). *Shaping Sustainable Fashion: Changing the Way We Make and Use Clothes* içinde (s. 99-140). Londra: Earthscan.
- Merli, R., Preziosi, M. ve Acampora, A. (2017). How do scholars approach the circular economy? A systematic literature review. *Journal of Cleaner Production*, 178, 703-722.
- Moorhouse, D. ve Moorhouse, D. (2017). *Sustainable Design: Circular Economy in Fashion and Textiles*. *The Design Journal*, 20(sup1), S1948-S1959.
- Payne, A. (2011). *The life-cycle of the fashion garment and the role of Australian mass market designers*. *The International Journal of Environmental, Cultural, Economic and Social Sustainability*, 7(3), 237-246.
- Rissanen, T. (2008). *Creating Fashion without the Creation of Fabric Waste*. J. Hethorn ve C. Ulasewicz (Editörler). *Sustainable Fashion Why Now? A Conversation about Issues, Practices, and Possibilities* içinde (s. 184-206). New York: Fairchild Books.
- Scaturro, S. (2008). *Eco-tech Fashion: Rationalizing Technology in Sustainable Fashion*. *Fashion Theory*, 12(4), s. 469-488.
- Seivewright, S. (2013). *Moda Tasarımında Araştırma ve Tasarım*. (Çev: B. Bakan). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Thomas, S. (2008). *From Green Blur to Eco-fashion: Fashioning an Eco-lexicon*. *Fashion Theory*, 12(4), 525-540.
- Tung, F.-W. (2012). *Weaving with Rush: Exploring Craft-Design Collaborations in Revitalizing a Local Craft*. *International Journal of Design*, 6(3), 71-84.
- Varol, L. (2018). Çevre Dostu 5 Türk Markası: SuCo, Epidotte, Restrore Jeans, Iamnotbasic, Reflect. *The Magger*. <https://www.themagger.com/cevre-dostu-markalar/> (Erişim tarihi: 03.10.2019).
- Welters, L. (2008). *The Fashion of Sustainability*. J. Hethorn ve C. Ulasewicz (Editörler). *Sustainable Fashion Why Now? A Conversation about Issues, Practices, and Possibilities* içinde (s. 7-29). New York: Fairchild Books.

İnternet Kaynakları

- [http-1: http://orangefiber.it/en/](http://orangefiber.it/en/) (Erişim tarihi: 26.01.2019)
- [http-2: http://www.viktor-rolf.com/haute-couture/](http://www.viktor-rolf.com/haute-couture/) (Erişim tarihi: 22.02.2019)
- [http-3: http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/junky-styling/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/junky-styling/) (Erişim tarihi: 18.01.2019)
- [http-4: https://www.patagonia.com/home/](https://www.patagonia.com/home/) (Erişim tarihi: 22.01.2019)
- [http-5: https://www.awaydenim.com/](https://www.awaydenim.com/) (Erişim tarihi: 22.02.2019)
- [http-6: https://www.renttherunway.com/plans?nav_location=mainmenu&action=click_ways_to_rent&object_type=top_nav](https://www.renttherunway.com/plans?nav_location=mainmenu&action=click_ways_to_rent&object_type=top_nav) (Erişim tarihi: 28.01.2019)
- [http-7: https://vigga.us/in-english/](https://vigga.us/in-english/) (Erişim tarihi: 22.02.2019)
- [http-8: https://mudjeans.eu/how-lease-a-jeans-works/](https://mudjeans.eu/how-lease-a-jeans-works/) (Erişim tarihi: 01.02.2019)
- [http-9: https://www.fameandpartners.com/about](https://www.fameandpartners.com/about) (Erişim tarihi: 01.02.2019)
- [http-10: http://www.ecofashiontalk.com/2013/08/antithesis/](http://www.ecofashiontalk.com/2013/08/antithesis/) (Erişim tarihi: 15.01. 2019)
- [http-11: http://www.ecofashiontalk.com/2012/01/lemuria/](http://www.ecofashiontalk.com/2012/01/lemuria/) (Erişim tarihi: 15.01. 2019)
- [http-12: http://www.postcouture.cc/ourstory/](http://www.postcouture.cc/ourstory/) (Erişim tarihi: 28.01.2019)
- [http-13: https://www.freecycle.org/about/](https://www.freecycle.org/about/) (Erişim tarihi: 28.01.2019)

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1-2. <http://www.viktor-rolf.com/haute-couture/vagabonds/> (Erişim tarihi: 15.02.2019)
- Görsel 3. <http://www.tedore.at/2014/01/maison-martin-margiela-artisanal-ss.html> (Erişim tarihi: 15.02.2019)
- Görsel 4. <https://www.designboom.com/design/offcut-speedo-swimsuit-dress-unity-by-from-somewhere/> (Erişim tarihi: 10.02.2019)
- Görsel 5-6. https://www.renttherunway.com/shop/designers/hunter_bell/sequin_roxy_dress (Erişim tarihi: 08.01.2019)

LAND ART'DA YENİ YÖNELİMLER: ECO ART

Doç. Berna Okan*

Özet: Endüstri devrimi sonrasında bozulan doğal-kırsal ortamlara biçimsel katkılarda bulunma eğilimi, iyileştirici, dikkat çekici, çözüm bulmaya yöneliktir. Bu çevresel katkılarda sanatçı doğa'ya bir nesne gibi değil yaşayan bir canlıymış gibi yaklaşarak diyalog kurar. Burada amaç, doğayı değiştirme çabalarından çok sade, basit, doğal düzenlemelerle fikrin önemini vurgulamaktır. 1960'lı yıllardan beri heykele ilişkin temel kaygılar ve beklentilerin değişmesiyle resim ve heykel yapımında alternatif teknik ve malzemeler kullanılmıştır. Bronzun yerini çer çöp ve doğal malzemeler almıştır.

Bir sanat yapıtı her şeyden önce tasarlanmış olan şeydir. Kendiliğinden estetikleşmiş bir nesne yoktur. Bir taş bir yolun üzerinde durduğu sürece genellikle bir sanat yapıtı değildir ama izlenmek üzere müzede sergilendiğinde bir sanat yapıtı haline gelebilir. Müzeye konduğunda sahip olduğu bazı özellikleri öne çıkarılmış olur. Varlığının farkına varılmayan obje, sanat yoluyla varlık kazanır. Bu şekilde sanatçının müdahaleleri ile anamlanan çevresel çabalar, insanın Evren'in tahribine karşı aldığı önlemleri de aynı zamanda bir simgesidir.

Anahtar Kelimeler: Doğa, Yeryüzü, Toprak, Çevre, Sanat

*Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Hipodrom/Ankara, kaya_okan@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-2345-6789

LAND ART AND NEW ORIENTATION: ECO ART

Assoc. Prof. Berna Okan*

Abstract: The tendency to make formal contributions to the natural environments that deteriorated after the Industrial Revolution is developing, curative and solution-oriented. With these environmental contributions, artists consider nature a living creature, not a thing, and communicate with it accordingly. The aim here is to emphasize the importance of simple and natural arrangements rather than the efforts to change the nature. Since the 1960s, with the change of basic concerns and expectations about sculpture, alternative techniques and materials have been used in painting and sculpture. Instead of bronze, artists have worked with natural materials and trash. On top of everything, artwork is a designed thing. Artwork is not being aesthetic by itself. For instance, a rock on the road is not an art but if a rock is in the museum, it turns into an artwork with its colour and texture. These artistic efforts make the nature meaningful. A plain and hardly recognized object has won value with art. These artistic efforts make environment meaningful, which at the same time is a symbol of precautions taken against the damage on the nature.

Keywords: Nature, Earth, Soil, Environment, Art

*Ministry of Tourism and Culture, Administration of Fine Arts, Hipodrom/Ankara, kaya_okan@yahoo.com, ORCID: 0000-0001-2345-6789

1. GİRİŞ

Sanat nesnesi dediğimiz şey özerk bir nesne olarak Modernizme özgüdür. Ancak 1970’li yıllardan bu yana heykel ve resim artık ne geleneksel ne de modernist anlamıyla tanımlayabileceğimiz bir üretim çeşitliliği içindedir. Heykele ilişkin temel kaygılar ve beklentiler de değişmiştir. ‘İnsanlar çoğunlukla bazı sanat eserlerini takdir etmezler, çünkü sanatın bir güzellik olduğuna inanırlar ve zihinlerinde bu güzelliği betimleyen bir ön yargı bulundurlar. Oysa bence güzellik doğayı ortaya çıkarmaktır (Gelburd, 2009, 32). 1960 kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin bir devamı olarak görülür, resim ve heykel de alternatif teknik ve malzemeler kullanılmıştır (Gelburd,2009,35). 1969’da Kosuth ‘Kavramsal Sanat’, teriminin netleştirilmesi üzerinde durmuştur. Duchamp sanatın odak noktasının biçim olmaktan çıkıp anlam sorunu olduğu ve estetiği sanattan ayırmak gerektiğini vurgulamıştır (Gelburd,2009,47). 1975 öncesi her eğilim kendi başına ayrı varlık göstermişse de 1980’lerin sanatçıları bu dönemi bir bütün olarak algılama eğilimindedirler. Bu dönemde sanatçılar; Sanat nesnesinin alınan-satılan bir nesne olmaması fikrini yerleştirmek, algılama sınırlarını zorlamak, sanat kavramını estetikten ayırmak, galeri – müze sınırlarını aşmak, izleyici de yaratım sürecine katmak gibi çabalar içerisindedirler. 1980’lere gelindiğinde sanatçılar, sanatın artık elle yapılma sınırlılığından kurtulduğunu fabrikada da yapılabileceğini gösterirken kompozisyon ve tasarım gibi biçimsel kaygıların yerini süreç ve anlam almıştır. Çalışmaları bu süreçte fotoğraflamak, filme almak onların kalıcılığını sağlayan yöntemler arasında yer almıştır.

Rosalind Krauss, ‘Genişleyen Mekânda Heykel’ isimli makalesinde; ‘Geçen on yıl boyunca oldukça şaşırtıcı şeyler heykel olarak adlandırılmaya başlandı: Sonlarında TV

monitörleri ile dar koridorlar, ülke gezintilerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalarda garip açılarla yerleştirilen aynalar, çöl zeminine kazılan geçici çizgiler’ şeklinde,1980 ve sonrasında gündeme oturan Postmodernist tavır içinse belirli bir alanla ilişkili uygulamaların heykel olarak tanımlanamaz diyerek ifade eder (Krauss,1983,1).

Yeni İngiliz sanatçıları arasında gerçek nesnelere kentsel ikonografik düzenlemeler yapan, Sonrasında ise buluntu nesnelere kullanan Tony Cragg, ruhsal algılamalarla kavranan nesnelere üreten Anish Kapoor tanıdık olanlarıdır(Antmen, 2008, 289-290). ‘Modernliğin getirdiği kopukluktan önce, bu ölçüde akıl karıştırıcı olmayan sanat yapıtlarına insanlar daha kolay yaklaşabiliyordu’ (Collins, 2007, 100- 107).

19.yüzyılın sonundan başlayarak, öncelikle sanat yapıtı ile güzellik arasındaki bağı koparmayı amaçlayan karşı çıkışın başladığını görebiliyoruz. Gerçeklik çirkin ya da korkunç ise, onun olduğu gibi gösterilmesi, sanat yapıtının yanıltıcı bir zevk vermek yerine, bizi başkaldırmaya ya da iğrenmeye teşvik etmesi gerekir (Lenoir, 2003, 204).

2. DOĞA VE DEĞİŞEN SANAT

Bir sanat yapıtı her şeyden önce tasarlanmış olan şeydir. Kendiliğinden estetikleşmiş nesne yoktur. Bugün birçok heykeltçi eserlerinde, ağaç köklerine, kaya parçalarına veya arazide yağmurun bozduğu, denizde suların aşındırdığı taşlara benzeyen kaba ve işlenmemiş görüntüler bırakmayı ya da taşları hiç değiştirmeden yığmakla yetindikleri görülmektedir. Dolayısıyla ‘Bir nesne, belirli anlarda sanat yapıtı olabilir, buna karşılık başka anlarda olmayabilir (Goodman,1992, 199). Doğrusunu söylemek gerekirse, bir nesne belirli biçimde simge olarak işlev gördüğü için ve simge olarak işlev gördüğü süre içinde bir sanat yapıtı olabilir. Bir taş bir yolun üzerinde durduğu sürece genellikle bir

sanat yapıtı değildir ama izlenmek üzere müzede sergilendiğinde bir sanat yapıtı haline gelebilir (Goodman,1992,200). Yolun üzerinde genel olarak hiçbir simgesel işlevi yerine getirmez. Müzeye konduğunda, sahip olduğu bazı özellikleri öne çıkarılmış olur. Örneğin rengi, dokusu gibi. Bir çukurun kazılması normalde ilgimizi çekmeye bilir. Ancak bir yapıt olarak belirlenmesi ona bakış açımızı değiştirir. Örneğin bir Rembrant tablosu, kırılmış bir camın üzerine takılıysaydı ya da bir şeyden korunmak amacıyla kullanılıysaydı, sanat yapıtı olmaktan çıkardı.’ (Goodman, 1992, 204).

Bu durum doğada da böyledir. Birbirine karışmış ot parçaları, rüzgârın büktüğü karışık çalılıklar, derin çatlaklarla dolu topraklar, parçalayan ve tahrip eden doğayı alt üst olmuş bir toprağın hüznü verici düzensizliğini telkin eder. Uygarlıktan kaçmanın birer örneği olan bu Land Art alışmaları, çevresel düzenlemeler ve Eco Art detayları büyütür ve merceklerle bakarak derin bir incelemeye girer. Bu tavır biçimcilik ve estetiği, sanata dair kabul edilmiş doğruları sorgulayan bir yöntemdir (Lenoir, 2003, 139).

Oldenburg’un Central Park’da bir çukur açması ne kadar sanattır? Bunlar sanat yapıtı ise etrafımızda gördüğümüz tüm ve taş-toprak-çukur sanat yapıtı mıdır? Evet, sanatçının davranışı yapıtın önüne geçtiği sürece bunlar birer sanattır (Lenoir, 2003,140).

Bütünüyle sıradan nesnelere sanat nesnesi olmasını başka türlü nasıl açıklamalı? Bir şeyi sanat yapıtı olarak görmek, gözün fark edemediği bir şeylere sahip olmayı gerektirir (Lenoir, 2003, 150). ‘Sanat ile Doğa arasındaki fark, yapış ile genelde davranış ya da ortaya koyuş arasındaki fark gibidir; sanat ürünü ya da sonucu da yapıt (opus) olarak, doğanın ürününden sonuç olarak farklıdır. Hukukta, yalnızca özgür olarak üretime, yani akli eylemlerin temelini oturtmuş özgür birinin gerçekleştirdiği üretime sanat adının

verilmesi gerekir. Çünkü arıların ürettiği peteği sanat yapıtı olarak tanımlamaktan hoşlansak bile, bunu yine de peteği sanatla kıyasladığımız için yaparız; arıların ortaya koyduğu işi kendilerine özgü hiçbir akılcı düşünceye dayandırmaksızın yaptıklarını düşündüğümüz anda, bunun onların doğasından kaynaklanan (içgüdüsel) bir ürün olduğunu ve bu ürünün bir sanat yapıtı olarak yalnızca onları yaratana mal edilebileceğini kabul ederiz ’(Lenoir, 2003, 95).

Günümüzde ‘Eco Art’ adına ‘Environmental Art’ adına yapılan tüm düzenlemeler ile önemsenmeyene, göz ardı edilene dikkat çekilir. Kusurlar büyütülür ve adeta merceklerle bakılarak derin bir incelemeye tabii tutulur. Moore ‘İnsanlar çoğunlukla bazı sanat eserlerini takdir etmezler, çünkü sanatın bir güzellik olduğuna inanırlar ve zihinlerinde bu güzellik betimleyen bir ön yargı bulundururlar. Oysa bence güzellik doğayı ortaya çıkarmaktır ve doğanın her zaman takdire değer yanları olmayabilir’ diyerek ifade eder (Gelburd, 2009, 67).

Daha önceki koşullarda varlığının farkına varılmayan bu nesnelere varlık kazandırılır. Özellikle çöp ve atık malzemelere Sanatçıların müdahaleleri ile anımlanan çevresel çabalar, insanın evren’in tahribine karşı aldığı önlemlerin de bir simgesidir. Bu yolla aynı zamanda harap olmuş, terk edilmiş, endüstri, trafik, sanayi ile bozulmuş yerler sanatçıların müdahalesi ile yenilenmektedir. Bazen alanın kendisi hiçbir müdahale olmadan öylece kullanılır. Bu sanatçılar için entropi-enerjinin giderek azalması ve dünyadaki sistemlerin giderek düzensiz ve dağınık hale gelmeleri en önemli sorunsaldır. Bu sanatçıların kaygıları estetik bir biçim yaratmaktan daha çok çevresel sorunlara dikkati çekmek ve çözüm önerileri getirmek ve doğayı iyileştirme amacıdır. ‘Şeyler’ nesnellik öncesi aşamaya aittir: kendilerine hiçbir kullanım amacı saptanmadığı halde, birbiriyle ilişki halinde varlıklarını sürdürmektedirler. Oysa sanat

yapıtının ortaya koyduğu olay da budur. Sanat yapıtı, tersine, teknik bir nesnede malzemedan başka bir şey olmayan ve kullandığı süre içinde yok olan şeye özel bir değer kazandırır ve onun, yer aldığı çerçeve içinde kendisine özel bir konum kazandırır. Hiçbir tasarımın içinde yer almayan, dolayısıyla da olağan koşullarda varlığının farkına varılmayan şeye bir varlık kazandırır (Heiddegger, 2003, 44).

Doğanın bir başka biçimde keşfi ya da doğanın bizzat kendisinin zaman içindeki gelişimi ve değişimini konu alan toprak, yeryüzü, doğa ve çevre ile ilgili olan uygulamalar 1968'den bu yana sit, süreç ve çevrebilim odaklı olarak çeşitlendiğini söyleyebiliriz.

3. DOĞA ÜZERİNDE ÇALIŞAN SANATÇILARDAN ÖRNEKLER

1960 ve 1970'li yıllarda sanat, Heizer ve arkadaşları tarafından galerilerin dışına taşınmaya başlamıştır. 'Land Art' adı verilen bu yönelimin öncüleri Heizer, Robert Smithson, Robert Morris, Beuys, Dennis, Oppenheim ve Walter De Maria'dır. Genellikle performans dayalı ve geçici olma özelliği taşıyan 'Land Art' çalışmalarında materyal genellikle kayalar, taşlar, kum, ağaç dalları ve topraktır. Bu çalışmalar, genellikle doğada yapılıp ve orada bırakılır. Böylece doğanın yıkıcı etkilerine maruz kalır. Doğa içinde, denizde, dağ tepelerinde, çölde çalışan sanatçılardan, Heizer ve diğer sanatçıların açık alanlarda yaptığı işler 60'ların ve 70'lerin sanat politığıne, eco ruhuna ve en önemlisi nesnelere ticari bir mal gibi gören anlayışa karşı koymayı da yansıtmaktadır (Antmen, 2008, 25).

Carl Andre'nin doğa ile girdiği denemeleri arasında Colorado'da bir ormana dizdiği tahta parçaları ve taş parçalarından bir yığın meydana getirmiştir. Dan Fleming, ağaçlara metrelerce bir dizi halinde resimler asar. Bu resimlerin her biri öncekinden büyüktür. Richard Long ise 'Ağaçlarda Heykel' dediği kompozisyonunda

ağaç dallarına astığı çubukları kompoze etmiştir. Robert Morris, özellikle taş ocakları, endüstrinin terk ettiği harap olmuş araziler, kent çöplüklerini yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Sanatçı, toprak, yeryüzü, doğa birlikteliğini 'Ekolojik Sanat' ile sürdürmeye devam etmiştir. Mel Chin, 'canlandırma alanına' diktiği bitkilerle toprağın asidini temizlemiştir. Heather Mc Gill, tarla kuşlarını geri çağırarak, kaybolmuş bazı nebatları tekrar canlandırmaya çalışmıştır. Patricia Johanson Amazon ve Nijer nehirlerinin temizlenmesi için yapıtlar üretmiştir. Johanson, yarattığı ekolojik çevrelere 'Habitat Bahçe' adını verir. Yaptığı birçok uygulamasında insan, su, böcek, kuş, hayvan gibi birçok canlıyı diyalog kuracak şekilde yakınlaştıran biçimler kurmuştur. Andy Goldsworthy, acımasız kent yaşantısına karşı eleştiri getiren, insani duyarlılığı ön plana çıkarmaya çalışan bir sanatçıdır. Sanayi toplumunun oluşturduğu kentler özellikle çevre kirlenmesi sorunlarıyla mücadele etmiştir. Goldsworthy, doğa kaynaklı materyallerle insanlara şaşırtıcı görünümler sunmaya çalışmıştır. Günümüzdeki sanat anlayışına göre, 'Yapıtın üzerinde zorunlu olarak çalışma yapılmış bir şey olması gerekmez; sanat yapıtı her şeyden önce tasarlanmış bir şeydir' (Genette, 1992, 59).

Bu yaklaşım sanatsal olarak nitelendirilen tüm olaylara dikkat çekmek istiyor. Böylece sanatın düşüncüyü meşgul eden, rahatını kaçırın yönünü vurgulamaktadır. Özellikle 1970'li yıllardan bu yana heykel, artık ne geleneksel ne de modernist anlamıyla tanımlayabileceğimiz bir üretim çeşitliliği içindedir. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçılar heykel sanatının çeşitli sorunlarının göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapıtlarını 'çevre sanatı' diye adlandırılmışlardır. Bu sanatçıların, sanat malzemesi olarak galeri içine alınamayacak kadar büyük ya da satılamayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmalarının temel amacı, sanat nesnesinin metalaştırılmasından uzaklaşmaktır.

Beuys 'sosyal heykel' terimini kullanmıştır. Beuys'un son çalışmalarında konferanslar, açık oturumlar etkili olmuştur. Onun derslerinde dünya'yı olumlu anlamda değiştirecek konular tartışılarak çözümler aranmış, girişimde bulunmak amacıyla simgesel anlamda 7.000 meşe fidanı dikilmiştir (Antmen,2008, 72).

Morris'in belirttiği gibi sanatçının tamamlayıp, sunduğu eserde süreç görünmez. Ancak eserin oluşum sürecinde son hali kadar önemlidir. Parçaları eklemelendirmek, dönüştürmek, ısı, hava gibi faktörler sonucu etkiler. Çevresel Sanat, New York'ta 1970'lerde Feminist görüşten de beslenmiştir. Bu hareketin içinde birçok kadın sanatçı da yer almıştır. Bu sanatçılar, doğada çalışırlar. Feminizm/ Land Art'ın sanatçıları arasında Cecile Abish, Alice Adams, Alice Aycock, Agnes Denes, Harriet Feigenbaum, Suzanne Haris, Nancy Holt, Mary Miss, Patsy Norvell, Jody Pinto, Patricia Johanson ve Athena Tacha yer alırlar. Bu sanatçılar, New York kökenli sanatçılardır. Kadın sanatçılar, bu yönelimde oldukça etkin bir rol oynamanın yanı sıra farklı üslup ve tarzları ile belirgin bir farklılık yaratmışlardır. 1970 lerde kurulan WACK: Art and the Feminist Revolution'ın bir bölümünü teşkil eden Feminizm/Land Art kadın sanatçı odaklıdır. Dış mekanda, alanda çalışan kadın heykeltıraşlar, Michael Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim ve Robert Smithson dan oluşan ilk Land Art jenerasyonundan sonra 1970'lerde aktifleşerek varlıklarını duyurmaya başlamışlardır . İlk kazmalar, tepeler, çukurlardan sonra ki Land Art ya da sonraki jenerasyon dönemi bu dönemden farklı bir anlayış ile kendini gösterir (Yaman, 2000,13).

Uzay ve Astronomi ile ilgili çalışmalar yapan Holt'un çalışmaları arasında Güneş Tünelleri, Dark Star Park, Sky Höyük, Güneş Web, Kutup Dairesi ve Çapraz Star yer almaktadır. ..Güneş, ay ve yıldızların hareketlerini izlemek, bunların günün farklı saatlerinde toprağa yeryüzüne

biraktığı izleri fotoğraflayarak, filme çekebilmek için tasarladığı Land Art Çalışmaları'ndan biri olan 'Güneş Tünelleri' toprağa gömülü beton borulardan oluşmaktadır. Üzerlerinde delikler vardır. Deliklerden içeri yansıyan güneş ışıkları eser ve toprak üzerinde değişik görüntüler ve yansımalar oluşturmaktadır. 'Güneş Tünelleri' X figürasyonu şeklinde dört büyük beton daireden oluşmaktadır. Bu şekiller, yaz, kış, gün doğumu, gün batımı ile ilgili olarak farklı yansımalar sunarlar. Utah'da Büyük Havza Çölü'nde bulunan bu düzenleme Sanatçı 'Sky Höyük' adlı çalışmasıyla sadece sanat yapmaz alternatif enerji de üretir. Ayrıca tüm eserleri insanlar tarafından erişilebilir, ziyaret edilebilir bir özellik taşır. Bu çevresel düzenlemeleri görmek için müzelere gitmek gerekmez (http-1) (Görsel 1).



Görsel1. Nancy HOLT, Sun Tunnels, 1280x720, 1973-1976, Great Basin Desert, Utah

Eski bir benzin istasyonunu bir heykel parkına çeviren sanatçı aynı zamanda bir peyzaj tasarımcısıdır. Bu heykel parkındaki düzenlemesine 'Dark Star Park' adını vermiştir. Küreler, havuzlar, yaya yolları'ndan oluşan park'ta formlar ve çevre düzenlemesi yoğun, karmaşık ve materyalist şehir ortamı içerisinde tezat durmaktadır. Park, yanından geçenlere kısa bir süre de olsa büyük şehirden kaçma fırsatı vererek, oturulacak yerleri ve yürüyüş yolları ile izleyicinin algısını bir anda değiştirir (http-1).



Görsel 2. Mary MISS, 'View of Mary Miss's long-term installation Flow: Can You see the River?', 2011, tree red marker and two etched mirrors. Courtesy Indianapolis Museum of Art.

Konu ile ilgili olarak çalışan bir başka sanatçı, Mary Miss, nesnelere, manzara, fiziksellik arasında görsel bir ilişki amaçlamıştır. Mimari, peyzaj tasarımı, bahçecilik kültürü üzerinde çalışmalar üretmiştir. Dünyanın çeşitli yerlerinde yapılan yürüyüşlerin fotoğraflarını çekmiştir. En çok 'su' unsuru ile ilgilenmiştir. 1960'lardan itibaren peyzaj, mimari, alt yapı ve ekoloji uygulamaları yapan sanatçı, özellikle New York üzerinde çalışmış projeler üretmiştir. 1980'lerin başında 'Battery Park City South Cove' u dizayn ederken Hudson Nehri çoğu insan için erişilebilir değildir. O zamana kadar New Yorklular bir ada da yaşayan ancak nehre yaklaşamayan insanlardır. Mary Miss insanlarla nehri yakınlaştırmıştır. Amacı nehir kokusunu insanlara hissettirmek, insanların ayaklarını ıslatmalarını sağlamaktır. Nehrin yanında ve adanın içinde bir rahatlama alanı yaratmıştır. Açık havada çalışırken manzara deneyiminin insanların yaşantısını olumlu yönde etkilemesi fikrinden hareket etmiştir. Battery Park'ta ahşap panellerle oluşturulan bir dizi geçici set tesis etmiştir. Toprak ve su arasında bir geçiş yapmak için suya kazıklar koymuştur. O parkın ortasında Özgürlük Anıtı gibi bir gözetleme kulesi yaratmıştır. Kendi başına bir heykel olan kule, 360 derecelik bir görünüm sunmaktadır. Mary Miss: 'İnsanlar galerilerde hiçbir şeye dokunamazlar. Ama ben daha ziyade insanların bunları kullanmaları ile ilgileniyorum' der. Parkın içinde küçük-büyük köprüler, geçitler vardır. Bunların hepsi su ile iç içedirler. Nehir üzerindeki



Görsel 3. Michelle STUART, 'San Juan Ermita Chiquimula', 1978, Hamptons Art Hub.

kemerler ve iç bükey güverte insanları karadan uzaklaştırır nehre yaklaştırır. Parkın içinde aynı zamanda yeşil alanlar, oturma ve aydınlatma elemanları da vardır (http-2).

Mary Miss, diğer kamu projelerinde tabelalar, aynalar, yazılı metinler kullanır. Şehri ilgilendiren sorunları çözmeye yönelik kara, hava, su, atıklar, gıda temini, enerji ile ilgili tüm sorunlara plastik anlamda çözümler bularak ayna, tabela ve yazılı metinler gibi elemanları birer estetik öğe olarak sokaklara, caddelere, yollara, parklara yerleştirir. Eserleri ile kamuoyunun ilgisini çevremize çekmenin yeni yollarını arayan sanatçılardan biridir (http-2).

Michelle Stuart, 1960'lardan bu yana toprak üzerine tasarımlar, çizimler projeler yapan bir sanatçıdır. Çalışmalarını gerçekleştirirken tarih, astronomi, botanik, arkeoloji, antropoloji, haritacılık, biyoloji ve edebiyattan faydalanır. Çalışmalarında balmumu, çiçek, tohum, kül, fosil ve bitkilerin kullanımına öncülük edenlerdendir (http-3) (Görsel 3).

Alice Aycock, Kamuya açık alanda büyük boyutlu neredeyse yarı mimari olarak nitelendirilebileceğimiz çalışmaları ile izleyici de psikolojik olarak etkilemek istemiştir. Sanatçının çalışmaları paradigmlar, sibernetik, fenomenoloji, fizik, post-yapısalcılık, psikanaliz ve bilgisayar programlarına dayanır. Mimari ve heykel sayabileceğimiz büyük boyutlu çalışmaları hem duygusal hem de zihinsel bir duyarlılık taşır.

Görsel 4. Alice AYCOCK
Cyclone Twist, 1024x684, painted aluminium,
2013, Chatsworth House in the Peak District



Aycock, izolasyon, yabancılaşma, oryantasyon bozukluğu, sıkışmışlık ve korku'nun varoluşsal ve fiziksel pozisyonlarını keşfederek onları üç boyutlu yapılara dönüştürür (http-4) (Görsel 4).

Alice Aycock'un New York, Park Avenue'da yaptığı soyut, alüminyum boyalı, fiberglas bir dizi çalışmasına 'Paper Chase' adını vermiştir. Doğa olaylarından özellikle dalga, rüzgâr, enerji girdaplarından ilham alan bu çalışmaları için Eric Rolfsen 'Kamu sanatı büyük olmalıdır' derken 'çiçek demetini andıran kâğıt güllere beziyor' diye eleştirmiştir Irene Stolzerder. Bilim kurgu öğelerinde de ilham alan sanatçının çalışmaları anıtsal olmalarının yanı sıra eğrilen, bükülen formlardır. Çoğu zaman birbiri üzerine yıkılan bu formlar, rastgele ve gelişigüzel tasarlanmış gibidirler.

SONUÇ

1970'lerden 80'lere uzanan süreçte, nesneye bakış açısının çeşitlenmesi her bir sanat disiplininin kendi tanımlı alanına ait olandan sıyrılmasına, yeni bir dil oluşturma çabası içinde sınırlarının genişletilmesine olanak sağlar. Özellikle heykel alanında, asamblaj çalışmalarının büyük çaplı enstalasyonlara oradan da arazi uygulamalarına kayması, hazır nesne, popüler tüketim nesnesi, kullanımının yaygınlaşması; nesne heykeller, nesneleşen mekânlar-bedenler gibi tanımların yaygınlaşmasını sağlar.

1960'lardan itibaren sanatta hızlı ve köktenci bir değişime tanık oluyoruz. Bu değişim nesne'nin dış görünüşünden ziyade zihinsel boyutunda nesne-kavram sorununu tartışmıştır. Kendine ait sorunları tartışırken, asli görevi kavram üretmek olan felsefenin işlevini de üstlenmiştir. Beykal bu konu ile ilgili olarak 'Yeni rakipler, felsefenin kavram üretmek olan asli görevine talip olmuşlardır' (Beykal, 1996,33) der. Sanattaki yaratma terimi, felsefenin kavram üretme görevine denk düşüyor gibidir. Ancak kavramlar nesnesiz şeylerdir. Sanatı felsefeden ayıran, uygulamayı kuramla birleştirmesidir. Bu nedenle sanat kendi kavramını ortaya koyarken nesnesini de gösterir. Ortaya konan nesne kavrama, kavram da nesneye gönderme de bulunur. Kavramsal sanat her nesnenin anlattığı bir şey olduğuna ve içinde bir alt metin taşıdığına inanır. Akay-Zeytinoğlu'nun söylemlerine göre; '...disiplinler-arası dediğimiz şey, sanatçının kişisel ve bir kereye mahsus kararı kadar sanat sayılabilir ancak. Demek ki; bundan böyle bir yapıt ya da eylemin, nereden nereye kadar sanat, nereden nereye kadar dilbilim, nereden nereye kadar sosyoloji, nereden nereye kadar tarih, nereden nereye kadar siyaset, istatistik, çevrebilim, muhasebe, tıp, gen mühendisliği, astronomi v.s olduğu üzerine izleyicinin mutlak bir ön bilgilendirmesi doğmaktadır' (Akay- Zeytinoğlu, 1998, 112).

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2008) 'Post Modern Dönemde Heykel Ve Nesnel', 'Sanatçılardan Yazılar Ve Açıklamalarla:20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yay.
- Akay, A. – Zeytinoğlu, E.(1998). Kavramın Sınırlarında, Bağlam Yayınları.
- Genette, G. (1992). Sanatı Tanımlamak, Estetik Ve Poetika İçinde, Seuil
- Gelburd, G.(2009). 'Veiled Art And Politics'
- Goodman, N. (1992). Manieres de faire des Mondes ,Jacqueline Chambon ,Nimes
- Heidegger, M. (2011) Sanat Eserinin Kökeni, Ankara,2.Basım
- Judith, C. (2007) 'Post-Pop Objects' , Sculpture Today.London:Phaidon Press
- Krauss, R. E. (1983). 'Sculpture İn The Expanded Field'Hal Foster.The Anti-Aesthetic:essays on post modern culture.s.l.:Port Townsend,Wash.:Bay Press
- Lenoir, B.(2003). Sanat Yapıtı, Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Sarup, M. (1993). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm ,Çev. A.Baki Güçlü,Bilim ve Sanat Yay./ARK: Ankara
- Yasa, Y, Z.(2000). "Modernizmin Alternatifleri:1970'lerde Sanat", Plastik Sanatlar Dergisi Ark, sayı6-7,Çağdaş Heykeltraşlar Derneği yay: Ankara

İnternet Kaynakları

- http-1: <http://www.artsy.net/article/artsy-editorial-story-sun-tunnels-nancy-holts-land-art-masterpiece> (Erişim: 02.08.2019)
- http-2:<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/mary-miss> (Erişim:11.09.2019).
- http-3: <http://www.michellestuartstudio.com/AboutArtist.htm> (Erişim: 09.12.2018)
- http-4: <http://mitpress.mit.edu/boks/alice-aycock/?cr=reset> (Erişim: 01.12.2018)

Görsel Kaynaklar

- <https://www.google.com/search?q=nancy+holt+sun+tunnels>. (Erişim: 07.03.2019)
- <https://www.google.com/saerch?q=alice+aykok>.(Erişim: 09.03.2019)
- <http://www.nytimes.com/2014/03/12/arts/design/alice-aycocks> (Erişim: 07.11.2018)
- <http-2:http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/mary-miss> (Erişim:11.09.2019).
- [http-3: http://www.michellestuartstudio.com/AboutArtist.htm](http-3:http://www.michellestuartstudio.com/AboutArtist.htm) (Erişim: 09.12.2018)

PETER KOGLER'IN DİJİTAL MEKÂNLARI

Dr. Öğr. Üyesi Firdevs Sağlam*

Özet: Sanat eserinin nesnel varlığı düşünüldüğünde, onu konumlandıracağımız bir mekân olması ya da sanat nesnesinin bir mekânda kurgulanması gerekir. Bu yüzden mekân, sanat eseri oluşturma sürecinde vazgeçilmez elemanlardan biridir. Mekânın kullanımı ve çalışmadaki yeri, zamanla gerçeklik algısındaki oluşan değişimle birlikte farklılaşmış ve gelişen teknolojinin de yardımıyla yeniden şekillenmiştir. Böylelikle mekân, sanat eseri oluşturulmasında ya da konumlandırılmasında kullanılan bir elemanken, başlı başına sanat eserin kendisi ya da sanatçının tek başına sorguladığı bir kavram olma yolunda ilerlemiştir. Mekânı bu biçimde ele alıp çalışmalarında yer veren sanatçılardan biri Peter Kogler'dır. Kogler mekân içinde yeni mekânlar üreterek, mekânı deneyimlememize yardımcı olur ve bunu teknolojinin getirilerini kullanarak yapar. Bu çalışmanın amacı, gelişen teknoloji ile birlikte değişen mekân kavramını, Peter Kogler'ın mekânı sorgulayan dijital mekân çalışmaları üzerinden incelemektir. Bu bağlamda, mekânın ne olduğuna, sanat eseri oluşturma sürecindeki yerine ve bu süreçte gelişen teknolojinin nerede durduğuna bakılmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda Peter Kogler'ın dijital mekân çalışmaları değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dijital Sanat, Mekân, Peter Kogler.

*Hakkari Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Hakkari, sfirdevs@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1284-0424

PETER KOGLER'S DIGITAL SPACES

Assist. Prof. Firdevs Sağlam *

Abstract: When we think of the objective existence of the art work, there must be a space where we can position the work of art or the object of art that has to be constructed in a space. Therefore, the space is one of the indispensable elements in the creation process of artworks. The change in perception of reality in time has differentiated the use of the space and its place in the artworks. With the help of developing technology, space-related artworks have been shaped by today's understanding. While the space is an element used in artworks in past times, today it has become a work of art itself or it has been a concept that has been questioned independently by the artists. Peter Kogler is one of the artists who have used the space in this way and placed it in their works. Kogler helps us experience the space by creating new spaces within the space and he makes it by using today's technology. The aim of this study is to examine the present-day space concept that has emerged with the developing technology through Peter Krogler's digital space works. In this study, what the space is, the historical processes of its using in artworks and the effect of the today technology on the questioning of the space have been examined. In the direction of these findings, digital space works by Peter Kogler have been evaluated.

Keywords: Digital Art, Space, Peter Kogler.

*Hakkari University, Education Faculty, Fine Art Education Department, Hakkari, sfirdevs@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-1284-0424

1. GİRİŞ

Mekânın varlığın vazgeçilmez bir parçası olması, geçmişten bu yana farklı disiplinler tarafından üzerinde durulan ve sorgulanan bir konu olmasına neden olmuştur. “İnsan mekân duygusunu nereye giderse gitsin hissetmek ister. Çünkü cenin durumundan ölümüne kadar mekânların içindedir. Bu onun korunma, barınma isteğiyle paralel gelişen bir duygudur” (Gezer, 2012, s. 9). Mekân algısı ve bunun büründüğü biçimsellik, dönemlere, toplumlara ve coğrafyaya göre farklılık gösterir. Bu farklılık aynı zamanda gerçeklik algısındaki değişimle de ilişkilidir. Mekân kavramı, doğada kendiliğinden var olan mekânların yanı sıra insanoğlunun ürettiği yapay mekânları da içinde barındırır. Yapay mekânlar barınma, kültürel, dinsel ya da toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda oluşturulmuştur. Bunlar, dönemin anlayış yapısına, yaşanan coğrafyanın özelliklerine, toplumlara ait kültürlere ve estetik anlayışa göre biçim ve taşıdığı anlam bakımından çeşitlilik gösterir. Bu özelliğinden dolayı mekâna, bilgi taşıyan ve sağlayan bir araçtır diyebiliriz.

Mekânın sanat içindeki yerine baktığımız zaman, bunun iki boyutlu ve üç boyutlu yüzeylerde ya da boşlukta oluşturulan çalışmalarda, sanatçının ele aldığı sorunsala göre değişen, temel bir eleman olduğunu görürüz. “Genel anlamda mekân, insanların içinde hareket edebileceği, eylemde bulunabileceği ya düzlem elemanlarının bir araya gelmesiyle ya da üç boyutlu kitlelerin oyulmasıyla elde edilen kavramsal bir varlıktır” (Aydınlı, 1986, s.16). Bunun yanı sıra mekânın varlığın destekleyici unsuru olması, onu sanatçı tarafından sürekli işlenen ve irdelenen bir yapıya dönüştürmüştür. Mekânla ilgili sorgulamalar, sanatçı tarafından üretilen çalışmanın türüne göre farklı biçimlerde yapılmaktadır. Sanat eserinin kendi kendine bir varlık teşkil etmesi, mekânın zamanla tek başına ele alınan bir konu olmasına ve hatta mekânın başlı başına sanat eseri olmasına neden olmuştur.

Mekânın ele alınmasında bulunulan dönemin düşünce yapısı ekonomik ve sosyal yapının değişmesi de etkili olmuştur. Özellikle bilgisayar teknolojisinin gelişmesi üretilen çalışmalara da yansımıştır. Burada kullanılan malzeme teknolojinin sunduğu imkânlarla göre değişiklik göstermiştir. Dijitalleşen dünyaya sanatçı duyarsız kalmayarak buna çalışmalarında yer vermiştir. Oluşturulan dijital çalışmalar aynı zamanda konumlandırıldığı mekânlarla da yayılmıştır.

Bu çalışmaya konu olan Peter Kogler, bilgisayar teknolojisi ve dijital unsurları çalışmalarında sıklıkla kullanmıştır. Özellikle dijital kurgularla mekânı yeniden biçimlendirerek var olan mekânları sanal mekânlarla dönüştürmüştür. Kogler, ürettiği sanal mekânlarda gerçeklik algısını mekâna ve insana ait kodlar yardımıyla oluşturmuştur. Bu çalışmanın amacı, sanatta mekânın geçirdiği anlam değişikliği, dönüşümü ve bu dönüşümde teknolojinin nerede durduğunun ele alınması ve bunların Peter Kogler’in dijital mekân çalışmaları üzerinden incelenmesidir.

2. MEKÂN VE SANAT

Mekân, içinde yaşadığımız ortamı algılamada, kendimizi ve bizim dışımızdaki diğer varlıkları konumlandırmada, bize yardımcı olan bir elemandır. Buna boşluğu çevreleyen sınır ya da Kurtar’ ın da (2012, s. 349) belirttiği gibi sürekli olarak biçim değiştiren, başka mekânlarla doğru akmakta olan ve dönüşen bir oluşumdur diyebiliriz. “Mekân ve zaman insan varoluşunun temel kategorilerindedir” (Harvey, 1999, s. 227). Temel ihtiyaçlarla doğan mekân gerekliliği, bu ihtiyaçlara paralel olarak gelişen durumlarla biçimlenmiştir. Diğer bir deyişle mekân, insan ihtiyacı ve bulunulan çağın özellikleri doğrultusunda zamanla yapısal ve kavramsal olarak bir evrim döngüsüne girmiştir. Taşçoğlu (2013, s. 29) bu evrimi, mekânın zamanla çatı olmaktan çok daha öteye giderek insanları ayıran, birleştiren, insan etkinliklerini organize

eden, insanın düşünce ve duygularını pekiştiren ya da değiştirebilen ve onu denetim altına alabilen bir yapı haline gelmesi olarak özetler. Bu husus, mekânın yaşayan bir yapı olmasıyla ilişkilidir. David Harvey (1999, s. 229) ise mekânın doğal bir olgu olarak ele alındığını, bazı açılardan zamandan daha karmaşık olduğunu (yönü, yüzölçümü, biçimi, tekrarlanabilen bir düzeni, hacmi gibi ana özellikleri yanında bir de mesafesi olan); fakat bizim mekânı şeylerin ölçülebilir ve böylece yerli yerine oturtabilen nesnel bir özelliği gibi ele aldığımızı ifade eder. Özne deneyimimizin bizi algılama, hayal görme, uydurma, fantezi bölgelerine taşıyarak bunun gerçek olduğunu düşündüğümüz şeyin serabını yaratabildiğimizi; bununla birlikte farklı toplumların ya da alt grupların farklı kavrayışları olduğunu keşfettiğimizi ekler.

Düşünsel ve fiziksel eylemlerin bir düzen içinde gerçekleşmesinde, mekân algısı gereklidir. Çünkü mekânla, canlı ve cansız varlıklar konumlanır, anlam kazanır ve bilgi oluşturur. Tüm bunların yanı sıra evren ve içindekilerle ilgili bir bellek oluşur ve bu bellek bize yaşamı organize etmede yardımcı olur.

Mekânın algılanmasında maddesel bir varlığa ve ben kavramına ihtiyaç vardır. Sınırların, boşluk ve doluluk kavramlarını destekleyecek verilerin olmadığı yerde mekânı algılamamız tam anlamıyla gerçekleşemez. Bu algı ancak boşluk ve doluluğun birlikteliği ile oluşur. Ümit Gezgin'in (2007, s. 86), Mekân, Nesne ve Estetik Gerçeklik başlıklı makalesinde, mekânın kuşatmayla ilgili bir boyutu, derinliği ve özelliği olduğunu; boşluğu yok etme, boşluğa biçim verme, onu doldurma ve giderek boşluğa anlam katıp onun ölümcül kimliğini yaşama endeksli hale getirmenin de adı olarak karşımıza çıktığını belirtir.

Mekân, yapı olarak üç boyutludur. Bu da bize en, boy ve derinlik algısını verir. Boşlukta yer alan maddesel varlıklar mekânla anlam kazanır ve bu durum aynı zamanda mekânın

anlam kazanmasına da yardımcı olur. Her mekân kendine özgü kodlar taşır ve bu kodlar bize bulunduğumuz ortamla ilgili bilgi verir. Tüm bunlar hareketlerimizi, düşüncelerimizi yönlendirmemizde, bulunduğumuz ortama uyum sağlamamıza yardımcı olur. İlhan Altan (1993, s. 79), mekânı doğal mekân, yapay mekân ve karma mekân olmak üzere 3'e ayırır. Doğal ve yapay elemanlar ile belli mekân kuruluşlarını ise şöyle tanımlar: Doğal elemanlar ile (yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaçlar) doğal mekân, yapay elemanlar ile (duvarlar, tavanlar, kirişler, kolonlar) yapay mekân, doğal ve yapay elemanlarla (mimari mekân, şehirselleşmiş mekân) karma mekân oluşur. Bir mekân içine doğan insan, kendisi ve çevresi için yeni mekânlar üretir. Bu mekânlar farklı amaçlarla oluşturulmuş olsa da insanın mekâna duyduğu gereklilikle doğru orantılıdır. Sığınma, güvende hissetme, korunma, estetik kaygılar, sosyal ihtiyaçları giderme gibi sıralayacağımız birçok neden, insanı yapay mekânlar oluşturmaya iter. Ucu bucağı olmayan bir boşlukta, insan oluşturduğu mekânlarla varlık göstermek ister. "Her yapı iki çeşit mekân yaratmaktadır. Birisi yapının kendi tarafından sınırlanan iç mekân veya mekânlar, diğeri ise söz konusu yapının dış yüzeylerinin etrafındaki başka yapılarınkilerle beraber oluşturdukları (sınırlandırdıkları) dış mekândır" (Altan, 1993, s. 82). İnsanın başlangıçta temel ihtiyaçlarla oluşturduğu mekânlar, zamanla dinsel, kültürel ve sosyal öğelerle biçimlendirmiştir. Böylelikle bu değerlerin toplamıyla oluşturulan mekânlar, bir kimlik kazanarak doğaya eklenmiştir.

Sanatta mekân olgusunu baktığımızda sanatçının bir mekân içinde çalışmasını kurguladığını görürüz. Bu mekân, sanat eserinin konumlandırıldığı yer ya da yüzeydir. Sanat eseri oluşturmada, iki boyutlu yüzeylerin tasarlanmasında ya da üç boyutlu formların oluşturulmasında mekân, göz önüne alınır. İki boyutlu yüzeylerde yanılısama yoluyla oluşturulan

mekân, üç boyutlu formlarda ise maddesel varlığından dolayı onu tanımlayan, tamamlayan ya da çevreleyen bir yapı olarak kullanılır.

İlk zamanlar doğanın seçmeci betimlemesini yapan sanatçı, bu betimlemeyi belirli bir mekân içinde kurgulamıştır. Buradaki mekân ya yanılsama yoluyla oluşturulmuş ya da duyulur dünyaya ait mekânlar kullanılmıştır. 20. yüzyıla kadar çalışmanın kurgulanmasında, oluşmasında bir eleman olarak kullanılan ve bunların sergilenmesinde ihtiyaç duyulan mekân, değişen sanat algısıyla birlikte farklı biçimlerde değerlendirilmiştir. Bu değişim öncesinde Auguste Rodin'in heykeli kaidesinden ayırması ile başlamıştır. Böylelikle mekâna yayılan heykel için alan sınırlaması ve tanımlaması farklı bir yöne evrilmiştir. Akçadoğan (2006, s. 328), sanat yapıtlarının çıkış noktalarının artık yalnızca doğa olmadığını, betimlemek zorunda olunan doğanın artık yok olduğunu çünkü teknolojik gelişmelerin bunu çoktan anlamsız kıldığını belirtir. Yerleşmiş kurallar ve var olan gerçeklik algısının sorgulanmasında ekonomide, teknolojiye ve bilimde oluşan gelişmeler etkili olmuştur. Bu durum aynı zamanda mekânla ilgili sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Petrov (1979, s. 389), matematiksel perspektifin veya diğer bazı aldatmacaların kullanılmamasıyla perspektifi olmayan gerçek nesnelerin tabakalarını karıştırarak veya üst üste yerleştirerek oluşturulan bir mekânın, Masaccio'dan beri ilk kez yeni ve özlü bir mekân kavramıyla sunulduğunu ifade eder. "Modern sanatçılar alan-zaman geometrisindeki derin kavramsal değişim üzerine odaklanmışlardır. Bundan dolayı 'kübistler ve diğer sanat akımları' birçok ayrıık görüşün zamansal farklarının etkisini göstermek için üç boyutlu alanları, düz görüntülerle aktarmaya çalışmışlardır" (Manzelli, 2008'den aktaran Kaplanoğlu, 2011, s. 70). Kübizm akımıyla birlikte nesnelerin betimlenmesinde kullanılan parçalamalar ve bir

formun farklı yüzeylerinin bir arada gösterilmesi, mekânın betimlenmesinde de uygulanmıştır. Diğer bir deyişle nesne ile ilgili sorgulamalar nesnenin varlığını destekleyen mekân üzerinde de yapılmıştır. Bu dönemde sanat eserinin tasarlanmasında kullanılan mekânın yanı sıra sanat eserinin konumlandırıldığı mekân da bir dönüşüme uğramıştır. O'Doherty (2010, s. 109), bu konu ile ilgili şunları belirtmiştir:

Artık sanat yapıtının etrafındaki alanla sınırlı olamayan ve sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekân, onu sınırlayan kutuyu itmeye başlamıştır. Zaman içinde galeri bilinçle dolmuştur. Duvarları yere, yerleri kaideye, köşeleri girdaplara, tavanı donuk bir gökyüzüne dönüştürmüştür. Beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiş, kapalı mekânı simyasal bir biçimde, bir mecraya dönüştürmüştür. Sanat dışarı atılan, kaldırılan ve yerine başka bir şey konan bir şey haline gelmiştir. O halde boş galeri, Akıl'la ilişkilendirebileceğimiz o esnek mekânla dolu olan yer, modernizmin en büyük keşfidir diyebilir miyiz? (O'Doherty, 2010, s. 109).

David Harvey (1999, s. 227), Marshall Berman'ın (1982) moderniteyi, (başka şeylerin yanı sıra) mekân ve zamanın belirli bir yaşanma tarzıyla eşitler. Daniel Bell'in ise modernizmi doruğuna taşıyan çeşitli akımların mekân ve devinim konularının kavranmasında yeni bir mantık oluşturmak zorunda kaldıklarını; "yüzyılın ilk on yıllarında nasıl zaman sorunu birincil estetik sorunu ise (Bergson, Proust, Joyce)", mekânın örgütlenmesinin de "20. Yüzyıl ortası kültürünün birincil estetik sorunu olduğunu ileri sürdüğünü ifade eder. Modernizmle birlikte sanat eserinin konumlandırıldığı, sergilendiği mekân kavramı yeniden tanımlanmış; bu tanımla beraber sadece müze, galeri gibi yerlerde sergilenmesi ya da bu alanlarda var olabilme olgusu değişime uğramıştır. "Fütürizm mekanı, hız ve devinimi temsil edebilecek şekilde biçimlendirmeye

çalışacaktı. Dadaistler ise sanatı gelip geçici olarak görüyorlardı; sürekli türden herhangi bir mekansallaştırmayı reddederek, sonsuzluğu, “happening”lerini devrimci eylem çerçevesine yerleştirme yoluyla arayacaklardı” (Harvey, 1999, s. 233). Sanat eseri bu alanların dışına çıkarılmış, böylelikle her yer sanat eseri için bir mekân konumuna gelmiştir. Karacan (2014, s. 91), bugün sadece heykelin değil, sanatın birçok üretimini mekân sanatı diyebileceğimiz özellikler taşıdığını; günümüz sanatının mekânın kendisini biçimleme ve mekânı sanatın üretim sürecine dâhil etmek eğilimiyle, geleneksel sanatın mekâna yüklediği sanat nesnesini korumak, saklamak ve sunuma dönük işlevleri arasında büyük bir anlayış farkının görüldüğünü ifade eder. Hal Foster (2013, s. 206), Sanat Mimarlık Kompleksi isimli kitabında 1960’larda Carl Andre’nin levhalar ve tuğlalarla yaptığı düzenlemeler; 1970’te Robert Smithson’un Utah’ta yaptığı Sarmal Mendirek (Spiral Jetty, 1970), Michael Heizer’ in Nevadada yaptığı Çifte Olumsuz (Double Negative, 1969-1970) ve Japonya’daki Zen Bahçeleri ve tapınak yapılarının (özellikle Kyoto’daki Myoshin-ji) Serra için yerin önemini iyice pekiştirdiğini ve her üç örnekte de, eriyerek heykel alanına karışan münferit nesne” koşuluna işaret ettiğini vurgular. Burada sanat nesnesinin bulunduğu alana nüfuz etmesi ve bunun o alanlarla bütünleşerek bütünüyle dâhil olmasını görürüz. Sanat nesnesi mekânla birleşerek eklendiği iki boyutlu ya da üç boyutlu alanla bütünleşmektedir. Böylelikle sanat nesnesini çevreleyen izleyiciden, izleyiciyi çevreleyen ve içine alan sanat nesnesine geçiş yapılmıştır. “Günümüzde mekân geleneksel sanatta olduğu gibi seyirlik bir sanat için ortam olmaktan çok, sanatın var oluşuna koşul haline gelmiştir” (Karacan, 2014, s. 91).

Mekânın kullanımındaki değişim sadece kavramsal olarak değil, gelişen teknolojinin de yardımıyla, biçimsel olarak da gerçekleşmiştir. Gelişen teknolojiye yer alan bilgisayar burada

önemli bir noktada yer almaktadır. Zuhul Özel Sağlamtimur (2010, s. 214), bilgisayar teknolojisinin sadece baskı, resim, fotoğraf, video, müzik ve heykel gibi sanatın geleneksel formlarını dönüştürmekle kalmadığını, internet sanatı, yazılım sanatı, piksel sanatı, dijital sergilemeler ve sanal gerçeklik gibi tüm yeni formların da sanatsal çalışmalar olarak kabul edilmesini sağladığını ifade eder. Zamanla galerilerin ya da sergi alanı olarak seçilen mekânların, farklı elemanlarla tasarlanması ve kullanış biçimindeki yenilikler sonucunda bu mekânlar sanat eseri konumuna getirilmiştir. Burada sanatçının mekânla ilgili sorgulamaları ve bu sorgulamayı teknolojik unsurlarla desteklemeleri, günümüz çağdaş sanat çalışmalarını oluşturmuştur. Foster (2013, s. 354), sanatın her zaman mimariye müdahale etmenin, onu eleştirmenin, mekânı dönüştürmenin ve aşmanın yollarını bulduğunu ve sanatçıların çelişkileri kavrayarak bunu yapmaya devam edeceklerini ifade eder.

3. DİJİTAL SANAT

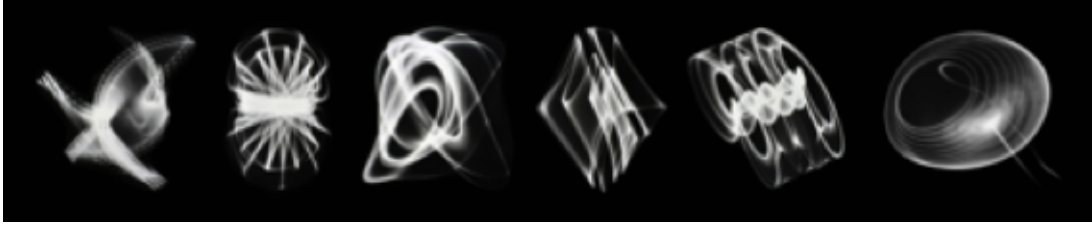
Görüntü ve ses teknolojisinin gelişmesi, bilgisayarın ve internetin hayatımıza girmesi ile dijital bir dünyanın kapısı birçok alan için aralanmıştır. Toplumda oluşan sosyal, kültürel, ekonomik ve teknolojik gelişmelerden beslenen ve buna yön veren sanatçı dijital dünyanın getirilerine, çalışmalarında yer vermiştir. “1990’lardan itibaren oldukça gelişen bilgisayar teknolojisi ve internetin de devreye girmesiyle dijital bir devrim meydana gelmiştir. Dijital tekniklerin sunduğu imkânların çeşitliliği sanatçılara bunları araç, ortam veya konu olarak kullanabilme seçimi yaratmıştır” (Christiane, 2003, s. 133). Böylelikle dijital unsurların, sanat nesnesi oluşturma ediminde bir malzeme olarak kullanılması, sanatta yeni bir ifade dilinin doğmasına neden olmuş ve aynı zamanda bize sanal gerçeklik anlayışını da sunmuştur. Çokokumuş, (2012, s. 53), çağın

gelişmiş teknolojinin sanatçıları, geçmişten günümüze kadar alışmış olduğu ve en iyi bildiği malzeme tuval ve boyaya dokunmadan, boyanın kokusunu hissetmeden, kendi bulunduğu mekânın dışında başka bir zaman ve mekân gerçekliğiyle işleyen sanal ortamda “sanat” üretebilir hale getirdiğini belirtir. Yüzeyler ya da mekân yanılama yoluyla sanal gerçeklik içeren çalışmalara ya da mekânlara dönüştürülmüştür. Bu çalışmaların gerçek olarak algılanmasında ise sanatçının duyuları yönetebilen ve dolayısıyla algıyı etkileyen işleri etkili olmuştur. “Algı, gelen bilgileri işleyerek belirli bir yapı ve organizasyona sokma işlemidir. Duyular yoluyla gelen uyarıcıların getirdiği bilgi ve veriler çeşitli biçimlerde işlenip depolanır, ancak bu işlemler olurken özetleme, sınıflama ve indirgeme gibi zihinsel süreçler söz konusudur” (San, 2010, s. 44-45). Duyular aracılığıyla genelde doğanın, özelde ise doğayı oluşturan tüm unsurların algılanması ve tümünün organizasyonu gerçekleşir. Bu algılar bireyin yeni durumlarla karşılaşması esnasında ortaya çıkar ve bu durumun anlamlandırılmasında yardımcı olur. Algı, karşılaşılan durum ve gerçeklik olgusuna göre sürekli yenilenen bir yapıdadır. Dijital sanat ise bu yapıyı yenileyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Dijital sanatla oluşturulmak istenen yüzey ya da mekân bilgisayar ortamında tasarlanır ve yansıtma yoluyla istenilen görüntüye dönüşür. Maddesel gerçeklik ve bunun duyulara hitap eden özellikleri ise daha önce tanımlanmış algılara göre kurgulanır. Bu kurgunun sanal gerçekliğe dönüşmesi ve sunumunda ise duyulara hitap eden elemanlar kullanılır. “Sanatçılar teknolojinin sunduğu imkânlarla izleyiciyi/katılımcıyı harekete geçirme ve etkileme arayışlarında hem işitsel hem de görsel öğeleri birleştiren çalışmalar yapmaktadırlar” (Wands, 2006, s. 123). Böylelikle izleyiciler, sanal bir ortamda karşılaştıkları dijital olarak tasarlanmış nesne ve mekânı gerçekmiş gibi algılar.

Algının, dijital olarak üretilen biçimler ile yönlendirilmesi sonucunda, sanal bir gerçekliğin içinde bedensel ve zihinsel olarak varlık gösteririz. Gezer (2012, s. 10), algı mekanizmasının duyu organlarının gördükleri, işittikleri, tattıkları, kokladıkları ve dokunduklarıyla uyarılırken, mekânın, bu bileşenlerin birbirleriyle zihinde kurulan ilişkilerin anlamlı bütünlüğü ile algılandığını; mekândan alınan uyarıların özellikleri kişisel psikoloji ve deneyimlerle ilişkili olarak ayrıldığını yorumlandığını ve anlamlandırıldığını ifade eder. Duyularla zihnimizde kodlanmış veriler, dijital sanatla bize verilen sanal gerçekliğin oluşturulmasında kullanılır. Böylelikle aslında gerçek olmayan bir mekân ya da nesne, beynimizde duyular yoluyla oluşturulan yanılama ile bir gerçekliğe kavuşur. Bu gerçeklik aslında bir yanılamanın ürünüdür. Dijital sanatta yanılama kaygı dışında üretilen çalışmalar ise bu değerlendirmelerin dışında kalır. Sözen ve Tanyeli (2003, s. 252) resim sanatına özgü bir terim olan yanılamanın, resimsel yapıtta yer alan betilerin gerçek dünyadaki nesne ve gerçeklikler olarak tanınabilmesi anlamına geldiğini; betilerin ise gerçekliklere gönderme yapan sanatsal öğeler olduğunu belirtir. Onları, gönderme yaptıkları gerçeklikler olarak kavramak ancak yanılama ile mümkün olduğunu ve dolayısıyla, yanılamanın, gerçekliğin sanat yapıtında “yeniden üretilmesi” anlamına geldiğini ekler.

Klasik sanatta gözle görülebilen perspektif ve ışık gölge gibi elemanlarla oluşturulan yanılama, dijital sanatta duyuları harekete geçiren ses, görüntü, koku ve hareket gibi elemanlarla verilir ve bu bedenimizin tümüyle deneyimlenebilir. Özel (2007, s. 397), Rönesans’tan günümüze sanat yapıtlarının, iki boyutlu resim düzlemi üzerinde üçüncü boyut olan derinliği yansıtmaya çalıştığını, bunun sonucunda Op Sanat gibi üç boyutluluk yanılmasının çıkış noktasını oluşturan sanatların oluştuğunu ifade eder. Bu yanılamanın elde edilebilmesi için ise geometrik



Görsel 1. Benjamin Francis Laposky, Oscillon 4, 17, 45, 12, 21, 27, 1954, osilograf ekranından fotoğraf.

biçimlerin ritmik düzenlenmesi ve geometrik biçimler üzerinde renkle modle yapıldığını, ışık-gölge, perspektif gibi yöntemlere başvurulmuş, vibrasyonlar, harel desenler oluşturularak abartılı bir derinlik duygusu yaratılmak istendiğini vurgular. Op sanatta gördüğümüz çalışmalar dijital sanatın ilk örnekleri arasındadır diyebiliriz. “Geometri ve matematik bilimini estetikle birleştirerek öncelikle soyut resim sanatı içinde doğan Op Sanat, daha sonra heykel, video, grafik, dijital vb. sanat türleri içinde gelişmesine devam etmiştir. Gözün optik kısmında yanılısama yaratmayı amaçlayan sanat akımı, matematiksel hesaplamalar sonucunda üretilmiştir” (Özel, 2007, s. 396).

Sanatta dijital teknolojinin kullanılması ve sanat nesnesine dâhil olması 20. Yüzyılın sonlarına rastlar. Fakat dijital sanatın temeline baktığımızda bunun empresyonizmle başladığı, kinetik sanat, op art, Dadaizm, Fluxus ve Kavramsal Sanat ile daha da geliştiğini söyleyebiliriz. Burada yanılısama yoluyla oluşturulmak istenilen hareket, derinlik ya da mekânın biçimlendirilmesinde fikir olarak ortak noktalar vardır. Ortak noktayı açacak olursak, Geometrik öğelerle oluşturulan, gözde yanılısamalara neden olan çalışmalarla derinlik hareket ve üç boyut algısının yaratılmak istenmesidir diyebiliriz. Farklılıkları ise dönemin gerçeklik anlayışı ve sanat eserini biçimselliğe dökülmesinde kullanılan malzemeler ve teknikler olarak sıralayabiliriz. Burada farklılıklar nedir diye sorduğumuzda, birinin çizgi, ışık, renk gibi unsurların klasik yöntemde kullanılması diğesinde ise dijital ortamda

tasarlanıp dijital yöntemlerle aktarılması olarak ifade edebiliriz.

Atan, Uçan ve Bilsel (2015, s. 2), Dijital sanat kavramını, genel anlamda sanatın bilgisayar teknikleriyle yeniden oluşumu olarak tanımlar. Dijital sanatın, disiplinler arası yakınlaşmaya neden olduğunu; sanat, tasarım ve teknoloji ile birlikte ifade gücü bulduğunu belirtir. Dijital Sanatçılara baktığımızda, Solvita Zariņa (2011, s. 113-117) “Computer Scientists as Early Digital Artists” isimli makalesinde bilgisayar sanatının öncüsü olarak Benjamin Francis Laposky’nin (Görsel 1) kabul edildiğini belirtir. 1950’de Laposky’nin, soyut sanat yaratmak için sinüs dalga jeneratörleri ve diğere çeşitli elektriksel ve elektronik devrelerle katod ışını osiloskopu çalışmalarında kullandığını ifade eder. Laposky’i takiben, Almanya’da Herbert W. Franke, Frieder Nake, Georg Nees, İngiltere’de A. Michael Noll Amerika’da Kenneth C. Knowlton, Béla Julesz gibi sanatçıların çalışmalarında dijital sanatın ilk örneklerinin görülebileceğini ekler.

Çağdaş sanat eserlerinde sıkça rastladığımız dijital unsurlar, klasik malzemelerle oluşturulan yanılısamanın teknolojik araçlarla oluşturulmuş biçimi olarak karşımıza çıkar. Sanat eseri kurgulamada ya da mekânın sanat nesnesi olarak tasarlanmasında bu unsurlar sıklıkla görülür. “Dijital sanat, bilgisayar temelli olmakla birlikte vektör bazlı grafik programlarından, çizim tabletlerinden ve fotoğraflar üzerine müdahalelerden yararlanılarak oluşturulabilmektedir” (Atan, Uçan ve Bilsel, 2015, s. 3).

Dijitalleşen dünyanın çağdaş sanata yansımaları, sanatın biçimselliğindeki maddesel yönünü sanal bir hale dönüştürür. Burada gerçekliğin yeniden üretimi, teknolojinin bize sunduğu dijital dünyanın içinde gerçekleşir.

Sanat bugün teknolojiyle sanatın, gerçekle sanallığın, yerleşik algıyla duyu yitiminin, dolayısıyla düşü gerçekmiş gibi yaşatan yanılsamalara gönderme yapmaktadır. Yanılsama, gerçekliğin sanat yapıtında yeniden üretilmesi demektir ve bir eserde imgelerin gönderme yaptıkları gerçeklikler olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda yeniden üretim yerleşik perspektivik gerçekliğin yok oluşunu da gündeme getirmektedir (Sağlamtimur Özel, 2010, s. 229).

Dijital sanat nesnelere, yerleşik değerlerin belki de önemli bir kısmının yok oluşudur diyebiliriz. Dijital sanatla üretilen yanılsama, gerçeklik ilkesinin bir nevi yitirilmesi. “Teknoloji, görselleştirilmiş gerçeklik aracılığıyla bireyi gerçek (reel) olduğuna inandığı bir evrene yerleştirir; çünkü birey bu evreni görmektedir; fakat bu evren, bütünüyle kurgusal bir dünyadır, başka bir deyişle imajlar dışında hiçbir şey olmayan yerdir. Kurgusaldır, çünkü görüntü temelli gerçekler üretilmekte ve tüketilmektedir” (Bayrı, 2011, s. 96).

Dijital sanat, gelişen ve değişen teknolojiye bağlı olarak farklılıkları ve yenilikleri içinde barındırır. Buda kullanılan dilin geniş bir yelpazeye yayılmasına neden olur. Atan, Uçan ve Bilsel (2015, s. 12), dijital sanatın sürekli kendini yeniliyor ve güncelliyor olmasını, yeni görsel değerlerin oluşmasına olanak sağladığını ve bu doğrultuda gelişen dinamiklerin ise çağdaş sanatçıların görüntü ve ses boyutu gibi temel öğelerin birlikteliğini oluşturan dijital sanatı, tercih etmesinde önemli etkenlerden biri olduğunu ve dijital sanatın cazibe gücünü arttırdığını belirtir.

Mekân ve dijital sanatın buluşması ise dijital unsurlarla mekânın yeniden biçimlendirilmesi ile gerçekleşir. Mekân, dijital unsurlarla yenede üretilir, var olan kimliğinden farklı olarak neye dönüştürülmesi isteniliyorsa yapılabilir. Üretim sürecinde, 3d haritalama ve video projeksiyon yönteminden faydalanılır.

Video haritalama, herhangi bir yüzeyi (binaları, yüzeyleri ve neredeyse her türlü karmaşık yüzeyleri veya üç boyutlu nesnelere) dinamik bir ekranda dönüştüren bir projeksiyon tekniği olarak ortaya çıkıyor. Bunu dijital teknolojilerin yaratıcı potansiyelini sinestetik araçlar olarak keşfetmemizi sağlayan, üç boyutlu yüzeyler üzerindeki bir projeksiyon tekniği olarak tanımlayabiliriz. Hareketli görüntüler, bilgisayar grafikleri ve tarihi mimari ile uğraşan bir senkretik teknik gerçekleştirmek için üç boyutluluk ve geri dönüşüm açısından yeni kavramlar kullanılmaktadır. Bu tekniğin pratik uygulamalarına baktığımızda, teknolojilerin ve yeni bulguların, bilimsel çerçevelerinden çıktıklarını ve farklı şekillerde sanat haline gelip, ifade araçlarını geliştirdiklerini düşünebilirsiniz. Bu sanat formları, sanatçılara daha sofistike çalışmalar denemelerine izin vererek, eğlence paradigması ile de diyalog kuruyor (Catanese, 2013, s.165).

3d haritalama ve projeksiyon kullanımı, dijital alanda üretim yapan kişilerin kullandığı bir yöntemdir. Bu yöntemle bilgisayarda oluşturulmuş olan modelleme ya da tasarım farklı alanlara uygulanabilir. “Mekânlar nesnel hacimlerken, duyular ve duygularla öznelleşir” (Gezer, 2012, s. 10). Diğer bir deyişle her hangi bir alan istenilen başka bir alana dönüştürülebilir ve bu, kısa zamanda, az maliyetle, bütün formların ve tasarımların gerçekleştirilebildiği çalışmaları üretmemizde yardımcı olmaktadır.

4. PETER KOGLER VE DİJİTAL MEKÂNLARI

Mekânı sorun eden ve bunu teknolojik olanaklarla yeniden kurgulayan sanatçılardan biri de Peter Kogler'dir. Fuchs (2009, s. 9), Kogler için mekânın, sabit bir kategori, keşfedilmesi gereken bir dış dünya olmaktansa, güncel teknolojiler ve devamlı değişim sayesinde gerçeklikle bağımızın ve fikirlerimizin sürekli olarak değiştiği bir sosyal ortam olduğunu ifade eder. Kogler, üzerinde çalıştığı mekânı, dijital teknolojiden faydalanarak yeniden oluşturur. Fuchs (2009, s. 9), bu görsel mekân ve hareket senaryolarının, bir yandan aşına olduğumuz katı mimari sınırları çürütürken diğer yandan bir mekânda dinamik, anlık ve kısmen kendi içinde dönen sistemler, kentsel alanda devinim halinde olan insanları ve imgeleri yansıtıp ve tanımladığını belirtir. Kogler çalışmalarında, mekân ve boşluk-doluluk algısını, yanılısma yoluyla irdeler.

Peter Kogler'in oluşturduğu dijital mekânlarla, kendimizi aynı anda çok farklı mekânlarda konumlanmış buluruz. İzleyici bu mekânlarda aktif olarak dâhil olarak çalışmanın varlığını tamamlar. Fuchs (2009, s. 9), Kogler'in sadece gerçek ve sanal mimarinin sınırlarını ortadan kaldırmakla yetinmediğini izleyici ve eser arasında var olan sınırları da ortadan kaldırdığını belirtir. Burada resmin ne rijid olduğunu ne de alışageldiği şekilde izleyicinin karşısına yerleştirildiğini; aksine, çalışmanın kendini üç boyutlu hale taşıdığını ve buna ek olarak da izleyiciyi işitsel bir hareketlilik ile sardığını ifade eder.

Kogler'in projeksiyonla yansıtma ya da giydirme yapılan mekânları, hareket ve ses gibi unsurlarla desteklenerek kişiler üzerinde sanal gerçeklik algısı oluşturur. Ferhat (2016, s. 726-727), yapay olarak oluşturulmuş görüntü, ses, dokunma, koku, nem ve ısı bilgileri sayesinde, aslında olmayan şeyleri görmek, duymak, koklamak ve dokunmanın beynimiz tarafından bunların

gerçekmiş gibi algılanmasını mümkün kıldığını; eğer bu yapay bilgilerin duyu organlarımızın algılama kapasiteleri kadar detaylı ise bu algıların daha gerçekçi olarak hissedildiğini ifade eder. Kogler'in çalışmalarında duyarlar kavrayabileceğimiz detaylı bilgiler, sanatçı tarafından sanal olarak yeniden üretilir. Bu bilgiler bize sanal bir gerçeklik sunar ve böylelikle farklı duyar yoluyla varlık gösteren mekânlar oluşturulur. Çavaş, Çavaş ve Can (2004, s. 110), sanal gerçeklik kavramını kısaca "gerçeğin yeniden inşa edilmesi" olarak da tanımlar. Sanal gerçekliğin, bilgisayar ortamında oluşturulan üç boyutlu resimlerin ve animasyonların teknolojik araçlarla insanların zihinlerinde gerçek bir ortamda bulunma hissini vermesinin yanı sıra, ortamda bulunan bu objelerle etkileşimde bulunmalarını sağlayan teknoloji olarak tanımlar. Çavaş, Çavaş ve Can'ın belirttiği gibi gerçek ortamda bulunma hissi ve ortamda bulunan objelerle etkileşimde bulunma Kogler'in dijital mekânlarında kendini gösterir. Ele alınan mekân, algımız üzerinde yapılan aldatmalarla, gerçek ve hayal arasında gidip gelen ve bedensel olarak dâhil olduğumuz bir yapıya dönüşür. Sağlamtimur Özel (2010, s. 228), dijital teknolojilerin üretimde etkin olduğu ve bu bağlamda simülasyon ilkesinin öne çıktığı sanat dünyasında, gerçeğin ancak modelin bir kopyası olabildiğini; gerçeğin artık doğayla olan ilişkiden değil daha önceden üretilmiş nesnelere ve gerçeklerden, kısacası yapay bir dünyadan hareket edilerek üretilebildiğini ifade etmektedir. Dijital üretim yöntemleri tümüyle gelenekselin yerini almasa da, türler arası melez eserlerin artmasına neden olduğunu ve yaratılan bu melez çalışmalarda, sanal karakter ve mekanların, gerçeklik alanına dahil olduğu bir süreci başlatmakta olduğunu ekler. Çünkü bilgisayar yazılımlarıyla ikincil bir gerçeklik alanı olan sanal gerçeklikler üretilmektedir.

Görsel 2. Peter Kogler, Beyaz Gece, 2004, Dijital Sanat, Paris, Foto: Benoit Grimbert



Peter Kogler'in çalışmalarına baktığımızda, sadece iç mekân değil aynı zamanda mekânların dış yüzeylerine ve açık alanlarda bulunan yerlere de uygulamalar yaptığı görülür (Görsel 2, Görsel 3). Kogler çalışmalarında genellikle fare, karınca, beyin, temel tasarım da yapılan çizgisel elemanları ve grafik tasarımları kullanır. Albayrak (2015, s. 24), Kogler'in bu imgeleri dijital olarak animasyona çevirerek ve bu animasyonları mekânın içine haritalama (mapping) yazılımları ile yerleştirdiğini diğer bir deyişle mekânı imgelerle yeniden okuyarak birbirleri ile hücreşel şekilde bağlanmış kaplamalar yaptığını ifade eder.

Siyah beyaz tasarımların yanı sıra Kogler çalışmalarının çoğunda renk unsurunu (Görsel 4) kullanır. "Dijital (sayısal) kodların oluşturduğu renk uzayı (RGB) ile harmanlanan görüntü, manyetik değil yazılımsal olarak kullanılır" (Albayrak, 2015, s. 20-21). Kogler'in çalışmaları Görsel 4 'de de görüldüğü üzere mekâna nüfuz ederek mekânla birleşip, bütünleşir. Aynı zamanda bunlar, dâhil olduğu mekânının bir parçası, hep oradaymış gibi, oraya aitmiş gibi bir algıyı bize sunar.



Görsel 3. Peter Kogler, RUHR, 2010, Dijital Sanat, Foto: Werner J. Hannappel



Görsel 4. Peter Kogler, Graz Merkez İstasyonu, 2003, plastik branda üzerine baskı.



Görsel 5. Peter Kogler, Düşünsel Yakınlık, 1999, Bilgisayar Animasyonu/ Projeksiyon, Ses: Franz Pomassl, Koreografi / Performans: Jennifer Lacey, Fotoğraf: Marta Ziegelböck



Görsel 6. Peter Kogler, Secession Wien, 1995, Kağıt üzerine serigrafisi, Foto: Margherita Spiluttini

Peter Kogler'ın çalışmalarında mekânın biçimlendirilmesi sadece görüntü ile değil bu görüntülerin hareketlendirilerek sunulması ile gerçekleştirilir. Albayrak (2015, s. 24), Kogler'ın, dijital mecrayı fiziksel gerçekliğinden kurtarması ile mekân kavramını yeniden inşa eden bir sanatsal pratiği izlediğini ve onu 20. Yüzyılın diğer dijital alanda çalışan sanatçılarından ayıran farkın ise sanal yerleştirmelerinde yarattığı, zihinsel aktiviteyi uyaran dijital kompozisyonlarda gizli olduğunu ifade eder. Kogler'ın çalışmalarında, izleyici varlık gösterdiği mekân içinde kendini konumlamaya çalışır. Bu mekân hareket eden derinlik oluşturan bir yapıya sahiptir. İzleyici sürekli hareket eden üç boyut içinde hem mekânı hem de mekânın içinde kendi gerçeklik algısının değişimine şahitlik eder.

Kogler tıpkı Chevalier gibi izleyici eserin içine katar. Fakat Kogler farklı olarak izleyiciye mekânda sorular sorar. Mekanı sadece yaşanan alternatif bir yer değil aynı zamanda sorular üreten, sorgulayan, bulmacalar, bilmeceler ortaya seren bir labirent ile harmanlar. Tüm bu üretim biçimi ve eserin kendisi dijitaldir. Önemli olan burada dijital mecranın durumu değildir.

Bizzat insanın kendisi üzerinedir (Albayrak, 2015, s. 24).

İzleyici farklı duylulara hitap eden dijital mekânların içinde, girmesi ile boşluk, doluluk, hareket ve sınır-sınırsızlık gibi kavramları sorgular. Bu sorgulama ise bedensel deneyimleme ve zihinde oluşan gerçeklik algısı sonucunda gerçekleşir.

Peter Kogler, Op Art Sanatçılarından Maurits Cornelis Escher'in yanı sıra empresyonist çalışmalardan da esinlenir. Çalışmalarının bazılarında bu etkiyi dönemsellik farklılığı da içine alarak bizlere sunar. Silvia Eiblmayr, 2004 yılında yazdığı "Form Follows Fear Follows Fun" isimli makalesinde Kogler'ın, Robert Wiene'in Das Kabinett des Dr. Caligari (1919) ve Fritz Lang'ın Metropolis'i (1928) gibi dışavurumcu filmlerin setlerinde oluşturulmuş rahatsız edici bir atmosferden, son derece stilize, kübik biçimlendirmelerden, siyah-beyaz kontrastlar gibi şeylerden etkilendiğini belirtir. Bu etkilenmenin çıktılarının ise Kogler'ın, dışavurumcu filmlerde oluşturulmuş mekânların postmodern versiyonunu olan Wiener Secession'da (1996) ve Kunsthaus Bregenz'de (2000) gibi çalışmalarında (Görsel 5, Görsel 6) görülebileceğini ifade eder.

Görsel 7. Peter Kogler,
Kunsthhaus Bregenz, 2000,
Bilgisayar animasyonu / projeksiyon,
Ses: Franz Pomassl, fotoğraf: Markus Tretter



Peter Kogler, dijital çağın gerçeklik algısı üzerinde yarattığı etkileri çalışmalarında işleminin yanı sıra çağın getirileri ve bunun toplum üzerindeki etkilerini de sorgulama eğilimine girer. Bu hususta Silvia Eiblmayr (2004), eğer Ekspresyonist filmlerin şehir fantezileri, siyah-beyaz ışık ve gölge oyunları, endüstriyel ve ticari şehirlerin oluşumundan ortaya çıkan “modern korku” (Nan Ellin) tabirini temsil ediyorsa, Kogler’ın değişebilen yapıları, Ellin’in “postmodern şehircilik” ile bağlantılı olarak gördüğü “postmodern korku”yu akla getirebileceğini ifade eder. Buradan da anlayacağımız üzere, Empresyonist sanatta ele alınan korkunun günümüzde postmodern bir korkuya dönüştüğü anlamını çıkarırız. Empresyonist dönemde işlenen modern korku Kogler’ın çalışmalarında postmodern korkuya dönüşmekte ve bu dijital sanatla göz önüne serilmektedir.

Peter Kogler’ın çalışmaları aynı zamanda sergi mekânı algısında da köklü bir değişiklik yaratmıştır. Daha önce sanat nesnesinin

sergilendiği konumlandığı galeri mekânı, Kogler’ın çalışmaları ile sanat nesnesinin kendisi olmuştur. Oluşturulan görüntülerin yansıtılması ya da mekânın tümünün kaplanması ile mekân o nesnenin zemini, yüzeyi ya da alanı haline dönüşmüştür. “Dijital sanat, ana dolaşım alanı olarak görüleceği üzere “yaşanılan yer” kavramını gerçeklik üzerinden temele almaktadır. Yer, şehir, mekân, kamusal alan, yani, “doğa”, dijital mecranın mekân yaratma dürtüsünün en önemli hamlesi olduğunu sanata da bizlere yeniden gösterir” (Albayrak, 2015, s. 27). Mekânı, dijital teknolojinin olanaklarıyla biçimsel değişimlere uğratan Kogler, oluşturduğu sanal mekânları izleyicinin de dâhil olduğu yeni gerçeklikle bire bir uygun biçimlere dönüştürmektedir. Galeri mekânındaki iki boyutlu yüzeyler, binalar ve açık alanlar teknolojik elemanların yardımıyla biçimlendirilerek, gerçek varlığından öte yeni bir varlıkla izleyicinin algısına sunulmaktadır. Mekâna uygulanan dijital çalışmalar, gerçek mekânın sınırlarını

ortadan kaldırarak sınırsız bir mekânın kapılarını izleyiciye aralamaktadır. “Duvarların başarılı bir şekilde içinde kaybolduğu ve akışkanlaştığı mekân projeksiyonları, somut tınlar eşliğinde yorumlanan görsel ayarlamalarda yoğunlaşmakta ve izleyicinin algısını pekiştirerek sanatçının yaklaşımını vurgulamaktadır” (Fuchs, 2009, s. 9).

SONUÇ

Dijital sanat, teknolojinin özellikle de bilgisayar teknolojisinin hızla gelişimi ve bunun birçok alana yayılması sonucunda gerçekleşmiştir. Sanatçının kullandığı biçimsel dil dijital olarak yeniden yorumlanmış, sanat üretimine dâhil olmuştur. Yanılsama yoluyla algıda oluşturulan gerçeklik, malzeme ve teknik bakımından gelenekselin dışına çıkarak teknolojik bir boyutla izleyiciye sunulmuştur. Dijital sanat sadece iki boyutlu yüzeylerin biçimlendirilmesinde değil, aynı zamanda üç boyut kavramı içerisinde işlenmiş ve mekâna nüfuz ederek yayılmıştır. Mekânı oluşturan kavramların sorgulanmasını içeren çalışmalar bu yolla sanatçılar tarafından üretilmiştir.

Dijital sanat üreten sanatçılardan Peter Kogler, iç mekân ve dış mekânı ele alan çalışmaları ile bilinir. Kogler’in çalışmaları günümüz gerçeklik anlayışının algılanması ve bunu oluşturulan dijital unsurlarla izleyiciye sunulması bakımından önemlidir. Diğer bir deyişle sanat nesnesinin biçimsel ve düşünsel olarak değişime uğraması ve çağın getirileriyle çok farklı boyutlara ulaşması Kogler’in çalışmalarında açıkça görülmektedir. Bu çalışmalar genellikle insanoğlunun varoluşundan beri içinde olduğu

mekân kavramının sorgulamasını içermektedir.

Gerçek dünyaya ait ve duyular yoluyla algıladığımız şeylere ait kodlar, Kogler’in çalışmalarında sanal olarak üretilmekte ve insanlar sanal bir gerçekliğin içinde kendilerini bulmaktadır. Bunlar algıda gerçekleştirilen oynamalar ve yanılsamalar yoluyla sanal olduğu bilinmesine rağmen gerçekmiş gibi algılanmaktadır. Sonuç olarak Peter Kogler’in çalışmaları, insan algısının ilgili kodlar kullanılarak ve duyuların yönlendirilmesiyle nasıl değiştirilebileceği, olmayan bir mekânın veya yüzeyin algıda gerçekmiş gibi nasıl varlık gösterebileceğinin görülmesi bakımından önemlidir.

KAYNAKLAR

- Akçadoğan, I. İ., ve Ünver, N. (2006). *Temel sanat eğitimi ve dijital ortam*. İstanbul: Eplison Yayınevi.
- Albayrak, A. (2015). *Dijital Sanatı Anlamak: Miguel Chevalier, Peter Kogler ve NOHlab'ın İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme*. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu "Sanat, Gerçeklik ve Paradoks, 21. Uluslararası Sanat Sempozyumu" Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, 19-29.
- Altan, İ. (1993). *Mimarlıkta Mekân Kavramı*. İstanbul Üniversitesi Psikoloji Çalışmaları Dergisi, 19(1), 78-88.
- Atan A., Uçan B. ve Bilsel Ç. (2015). *Dijital Sanat Uygulamaları Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, 7 (26), 1-14.
- Aydınlı, S. (1986). *Mekânsal Değerlendirmede Algısal Yargılara Dayalı Bir Model*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Bayrı, D. (2011). *Gözün Egemenliği Tarihin Sonu mu*. Özne: Baudrillard Sayısı, 14, 93-104.
- Çavaş, B., Çavaş, P. H., ve Can, B. T. (2004). *Eğitimde Sanal Gerçeklik*. TOJET: The Turkish Online Journal of Educational Technology, 3(4), 110-116.
- Catanese, R. (2013). *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences, XL-5/ W2, XXIV International CIPA Symposium, Fransa, 165-169*.
- Christiane, P. (2003). *Digital Art*. UK; Thames&Hudson Publishers.
- Çokokumuş, B. (2012). *Dijital Ortamda Kültür ve Sanat*. International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education (IJTASE), 1 (3), 51-66.
- Ferhat, S. (2016). *Dijital Dünyanın Gerçekliği, Gerçek Dünyanın Sanallığı Bir Dijital Medya Ürünü Olarak Sanal Gerçeklik*. TRT Akademi Dergisi, 1 (2), 724-746.
- Foster, H. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği* (Çev: S. Özaloğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fuchs, R. (2009). *Peter Kogler* (Çev: O. N. Çelikkilek). İstanbul: Amerikan Hastanesi Yayınları.
- Gezer, H. (2012). *Mekân Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri*. İstanbul Tet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11 (21), 1-10.
- Gezgin, Ü. (2007). *Mekân, Nesne ve Estetik Gerçeklik*. Artist Dergisi, 81, 86-87.
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu* (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplanoğlu, L. (2011). *Resimde Zaman ve Eşzamanlılık*. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat/e-dergi, (19), 65-74.
- Karacan, N. (2014). *Heykel, Kaide ve Kütüphane*. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 7(7), 75-93.
- Kurtar, S. (2012). *Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu*. Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi, TÜCAUM VII. Coğrafya Sempozyumu, 349-356.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* (Çev: A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özel, Z. (2007). *Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7 (2), 395-418.
- Petrov G. (1979). *Olaylar İçinde Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları* (Çev: H. A. Aytuna). İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.
- Manzelli, P. (2008). "Quantum-Bio-Physics" of Energy Conversions in Science & Art, http://www.edscuola.it/archivio/lre/triadic_quantum%20_energy.pdf, Erişim Tarihi: 19.10.2019.
- Sağlamtimur Özel, Z. (2010). *Dijital Sanat*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (3), 213-238.
- San, İ. (2010). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*, İstanbul: YEM Yayınları.
- Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı* (Çev: O. Akınay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Zariņa, S. (2011). *Computer Scientists as Early Digital Artists Scientific Papers, Computer Science and Information Technologies içinde*(Ed. Jānis Bārzdiņš). Letonya: Letonya Üniversitesi yayınları, 112-123.

İnternet Kaynakları

- Eiblmayr, S. (2004). *Form Follows Fear Follows Fun*, <http://www.kogler.net/essays/form-follows-fear-follows-fun-1>, Erişim Tarihi: 15.03.2019.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Benjamin Francis Laposky, "Oscillon 4, 17, 45, 12, 21, 27", 1950, Osilograf ekranından fotoğraf, <http://www.marklyken.com/oscillon-response>, Erişim tarihi: 12.02.2019
- Görsel 2. Peter Kogler, "Beyaz Gece", 2004, www.kogler.net/nuit-blanche-paris-2004, Erişim Tarihi: 13.02.2019.
- Görsel 3. Peter Kogler, RUHR, 2010, Duisburg Limanı, www.kogler.net/ruhr2010-innenhafen-duisburg-2010-projektion Erişim tarihi: 05.02.2019.
- Görsel 4. Peter Kogler, "Graz Merkez İstasyonu", 2003, <http://www.kogler.net/hauptbahnhof-graz-2003>, Erişim tarihi: 03.02.2019
- Görsel 5. Peter Kogler, "Düşünsel Yakınlık", 1999, www.kogler.net/ot-1999-wahlverwandschaften-wiener-festwochen, Erişim tarihi: 03.02.2019.
- Görsel 6. Peter Kogler, "Secession Wien", 1995, <http://www.kogler.net/secession-wien-siebdruckpapier-1995>, Erişim tarihi 01.01.2019.
- Görsel 7. Peter Kogler, Kunsthaus Bregenz, 2000, <http://www.kogler.net/kunsthhaus-bregenz-2000-projektion>, Erişim tarihi: 10.02.2019.

1950 UYUMSUZLAR VAKASI

Arş. Gör. Dr. Zafer Kalfa*

Özet: Amerika Birleşik Devletleri'ndeki modern sanat hareketleri, dünyaca ünlü sanatçıların New York'ta ağırlandığı meşhur Armory Show (International Exhibition of Modern Art) ile 1913 yılında başlamış ve yüzyılın ikinci yarısına dek süren sergiler ile zirveye ulaşmıştır. Bu sırada en önemli tartışma, yeni hamlelerin, modern sanat kavramına Amerikan kimliği kazandırılarak sürdürülebilmesi olmuştur. Savaş mağduru Avrupa sanatçıların akınına uğrayan New York'taki müze ve galerilerin söz konusu bu gelişimi hızlandırdığı yadsınamaz bir gerçektir. Öte yandan New York, pek çok sanat akımının yeniden gündeme geldiği, biçim değiştirdiği ve dolayısıyla evrensel nitelikte sanat hareketlerinin en yakından gözlemlenebildiği yer haline de gelmiştir 20. yüzyılın ortalarında. Bu sırada güçlü aile şirketlerince desteklenen müzeler Amerika'nın cezbedici bir sanat merkezi edinmesini kolaylaştırırken sanatsal yenilik arayışından vazgeçmeyen birkaç öncü ressamın katkısını göz ardı etmek de olanaksızdır. 1950 yılında yaşanan bir olay ise Amerikan sanatındaki modernleşmenin bu iki pay sahibini karşı karşıya getirmiş ve kısa süreli de olsa önemli bir tartışma başlatmıştır. Birleşik Devletler'in en eski ve de büyük müzelerinden bir olan The Metropolitan Museum of Art'ın düzenlediği ulusal resim yarışması ülkenin öncü ressamlarınca ağır şekilde eleştirilmiştir. Güncel sanat dosyalarında rastlanması pek de mümkün olmayan; arşivlerin derinlerinde kalmış bu olayın detaylarını öğrenmek, Amerikadaki öncü sanat hareketlerinin tarihi açısından önemli fikirler edinilmesini sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: The Life Dergisi, Metropolitan Müzesi, New York, Uyumsuzlar, Öncü-Sanat.

*Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Gsf Resim Bölümü, buhranbey@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8234-3394

THE IRASCIBLES CASE, 1950

Res. Asst. Dr. Zafer Kalfa*

Abstract: Modern art movements in the United States started with famous Armory Show (International Exhibition of Modern Art) through which renowned artists were hosted in New York in 1913, and reached its peak with the exhibitions continued to the second half of the 20th century. Meanwhile, the most important argument was the sustainability of the new moves bringing American identity in the concept of modern art. It is an undeniable truth that museums and galleries in New York, which were flooded by aggrieved European artists, accelerated this evolution. On the other hand, in the mid-20th century, New York turned into a site where many art movements came to the fore again, transformed and thus universal art movements could be observed most closely. Meanwhile, while museums supported by powerful family businesses facilitated United States' being an attractive art center, it is impossible to ignore the contribution of some pioneering painters who did not give up their quest for innovation. Besides, an case in 1950 brought the two figures of American modernism against each other and started an important short-term discussion. The national painting competition organized by Museum of Modern Art, which is one of oldest and biggest art museums in the United States, was heavily criticized by avant-garde artists in the country. Learning the details of this event, which is unlikely to be found in actual art files, will provide insights into the history of avant-garde art movements in the United States.

Keywords: The Life, Metropolitan Museum, New York, Irascibles, Avan-Garde Art.

*Kahramanmaraş Sutcu Imam University Faculty of Fine Arts Painting Department, buhranbey@gmail.com, ORCID: 0000-0002-8234-3394

GİRİŞ

Amerika Birleşik Devletleri'nin sanatta modernleşme arayışında olduğu yıllarda sanatçıların en çok faydalandığı kurumlar kuşkusuz ki müzeler olmuştur. Özellikle de New York'ta bulunan iki büyük müze (Metropolitan Museum of Art ve Museum of Modern Art), Büyük Buhran döneminde yurt dışına çıkma olanağı bulamayan sanatçılar için hatırı sayılır katkı sağlamışlardır (Harrison, 2004: 6). Yüz yılın başından itibaren Avrupa'dan ithal ettikleri eserleri sergileyerek Amerikan sanatçısının ufkunu açan bu müzeler, ülkenin uluslararası itibarına da artı değer kazandırmışlardır. Fakat bazı durumlarda ülke sanatçıların, müze yönetimleriyle karşı karşıya gelmiş olmaları, savunulan sanat görüşleriyle kurum politikalarının her zaman uyum içinde olmadığını da ortaya koymuştur¹. Örneğin henüz 1940 yılında MoMA, sergi talebini kabul etmediği American Abstract Artists üyeleri tarafından protesto edilmiştir (Larsen, 1974).

1950 yılında gerçekleşen bir başka eylem ise sanattaki yenilikçilik iddiasının kültürel söylem olarak da kamuoyunu meşgul ettiğini açık şekilde gösterirken Amerikan sanatındaki modernleşme hareketinin bazı odak noktaları hakkında aydınlatıcı içeriğe sahiptir.

1. American Painting Today: İlk Ulusal Resim Yarışması

Kurulduğundan bu yana (1870), Birleşik Devletler'in en görkemli sanat müzesi olarak kabul edilen The Metropolitan Museum of Art (The MET), servet değerindeki eserleri bünyesine katmakta hiç gecikmemiştir. Daha 1889 yılına gelindiğinde müzenin koleksiyonunda Anthony van Dyck, Nicolas Poussin, Giovanni Battista

Tiepolo ve Édouard Manet'ye ait pek çok tablo bulunuyordu. Bronz çağdan kalma parçalar, antik Mısır dönemine ait heykeller ve Asya uygarlığına ait kostümler de yirminci asrın başında müzede sergilenmeye başlamıştır. The MET ayrıca, Afrika kıtasından yüzlerce el yazması, savaş malzemesi, heykeltik ve benzeri antik parçayı da New York'a getirmeyi başarmıştır. Bu geniş içeriği sayesinde dünyanın en çok ziyaret edilen müzelerinden biri² konumuna gelmiş ve en önemli rakibi Museum of Modern Art'ın da her zaman bir adım önünde olmuştur.

Ne var ki The Metropolitan Museum of Art'ın saygınlığı, düzenlediği bir yarışma nedeniyle 1950 yılının başında epeyce sarsılmıştır.

Müze, yaptığı bir duyuru ile ülke genelinde tüm sanatçılara açık bir resim yarışması düzenleyeceğini açıklar. Bu yarışma, Birleşik Devletler tarihinde o güne dek gerçekleştirilmiş en kapsamlı ulusal sanat etkinliği olacaktır. Yarışmaya, ülkenin her köşesinden katılım sağlanabilmesi amacıyla beş farklı bölgede jüriler oluşturulmasına karar verilir. Ön elemelerden geçen eserler ise Ulusal Jüri tarafından değerlendirilecek, başarılı bulunanlar ödüllendirilecektir. Bölge heyetleri Dallas, Santa Barbara, Richmond, Chicago ve New York'ta toplanır. Bu sayede Güney'in en sonundan (Dallas / Texas) Kuzey'e (Chicago / Illinois) ve Doğu kıyısından (Richmond / Virginia ve New York) Batı'ya (Santa Barbara / California) uzanan bir hat oluşturulacaktır (Taylor, 1950).

Yarışmaya toplamda 6.248 resim gönderilmiştir³ ve bunların 761 tanesi ön elemeyi geçmeyi başarır. New York'taki Ulusal Jüri ise 454 eseri daha eler. Geriye kalan 307 resim, 5 Aralık

¹Sanat müzeleri Amerika'da, hem ihtiyaç duyulan hem de kurumsal kimlikleri sık sık sorgulanan kurumlar olmaya bugün de devam etmektedirler. Bu konudaki en sert açıklama, çok yakın bir tarihte Robert Cenedella'dan geldi. Cenedella, Amerika'daki büyük müzelerin belli başlı galerilerle finansal ilişki içinde olduğunu, bu nedenle de yalnızca o galerilerle çalışan sanatçılara kişisel sergi açtığını söyledi. İlgili haber için bakınız: <https://www.courthousenews.com/artist-says-ny-museums-exhibits-are-anti-competitive/>

² Paris'teki Louvre ve Pekin'deki Çin Ulusal Müzesi'nden sonra yıllık (yaklaşık) 7 milyon ziyaretçi ile üçüncü sıradadır.

³Yoğun katılım karşısında cesaret kazanan müze yetkilileri, sergiyi gelenekselleştirmeye ve 1951 yılında heykel dalında yinelemeye karar verdiler (çevirenin notu).

1950'de sergilenir. Aynı gece kazananlara da ödülleri takdim edilir⁴.

1. Karl Knaths 3500 dolar
2. Rico Lebrun 2500 dolar
3. Yasuo Kuniyoshi 1500 dolar
4. Joseph Hirsch 1000 dolar

2. Roland L. Redmond'a Açık Mektup

Tuhaf şekilde, müzenin yüksek itibarına ve yarışmanın ülkenin sanat tarihi adına bil ilk olmasına rağmen 1950 yılındaki ulusal sergide eserleri sergilenen 307 sanatçı arasında dönemin en tanınmış Amerikan ressamlarından hiçbiri yer almamıştır⁵. Sır, açılıştan altı ay önce New York Times'ta yayınlanan bir mektupta gizlidir. Amerikan modern resminin genç ve lider isimleri, bu büyük sanat etkinliğini boykot etme kararını almışlardır. Sorun, müze müdürü Francis Henry Taylor (1903–1957)'in, yarışmadan birinci derecede sorumlu isim olarak, Robert Beverly Hale (1901–1985)'i uygun bulmuş olmasıdır. Aynı zamanda bir heykel sanatçısı olan Hale, dönemin öncü ressamlarını küçümsemesiyle meşhur bir isimdir.

Amerikan soyut resminin tanınmış isimlerinden olan Adolph Gottlieb ve Barnett Newman tarafından kaleme alınıp daktilo edilen 20 Mayıs 1950 tarihli mektup hem müzenin başkanına (Roland L. Redmond) hem de New York Times'a gönderilir. Mektupta, 18 sanatçının⁶ imzası yer almaktadır ve bu isimler, müzenin yönetimiyle birlikte sergi komitesinin başındaki ismi de topa tutmuşlardır:

Bayım;

Aşağıda imzaları bulunan ressamlar, önümüzdeki Aralık ayında Metropolitan Museum'da açılacak olan dev⁷ sergiye katılmayı kabul etmiyorlar ve jüriye resim sunmayacaklar.

Francis Henry Taylor (müze müdürü) ile Robert Beverly Hale (sergi sorumlusu)'in jüri seçimi, çağdaş sanata uygun bir sergi organizasyonu olacağı konusunda hiç umut vermiyor.

Bu beylerin dikkatini tarihi bir gerçeğe çekmek isteriz; yaklaşık yüz yıldır, yalnızca öncü sanat uygarlığına katkı sunmaktadır.

Bay Taylor, modern resme karşı olan nefretini her fırsatta alenen ilan etmişti; Bay Hale de modern sanata düşmanlığı herkesçe bilinen bir jüriyi onaylayarak Bay Taylor'un yanında yer almış oldu.

İnanıyoruz ki, Amerika'nın bütün öncü sanatçıları bu duruşumuzda bizimle birlikte olacaktır⁸.

Jimmy Ernst	Robert Motherwell
Adolph Gottlieb	William Baziotos
Hans Hofmann	Mark Rothko
Barnett Newman	Bradley Walker Tomlin
Clyfford Still	Willem de Kooning
Richard Pousette-Dart	Hedda Sterne
Theodoros Stamos	James Brooks
Ad Reinhardt	Weldon Kees
Jackson Pollock	Fritz Bultman

⁴Sayısal veriler, müzenin müdürü Francis Henry Taylor'ın 5 Aralık 1950 tarihli sergi metninden alınmıştır.

⁵ABD tarihinin en geniş kapsamlı ulusal sergisine yalnızca üç ünlü sanatçı katılmıştır; Max Beckmann, ki iki yıldır ABD'de yaşıyordu ve henüz Amerikan vatandaşı dahi değildi. Dolayısıyla ulusal kategoride bir sergiye kabul edilmesi ayrı bir tartışma konusudur. Beckmann, sergi açıldıktan kısa süre sonra; 27 Aralık'ta hayatını kaybetmiştir. Sergiye sunduğu eserin (Self Portrait in Blue Jacket), yaşarken yaptığı son resim olduğu tahmin edilmektedir. Muhteşem bir ressam olmasına rağmen Edward Hopper, yeni-öncü kuşak arasında yer almıyordu. Çağdaş ekole dâhil sanatçılardan sergiye katılan tek ressam Mark Tobey olmuştu ki o da 1958 yılında Venedik Bienali'nde ödül kazanana dek ülke çapında bir şöhrete sahip değildi.

⁶Mektubun sonuna "Aşağıda isimleri yer alan heykel sanatçıları da bizim yanımızda yer almaktadır" denilerek on heykel sanatçısının da adı eklenmişti.

⁷Orijinal metinde monster kelimesi tercih edilmiş. Serginin nicel çapını belli etmek için large, major ya da enormous gibi kelimeler yerine monster kullanılmasının muhtemel nedeni bu kelimenin barındırdığı -yaratık, acımasız, canavar gibi- rahatsız edici anlamlardan faydalanma isteğidir (ç.n).

⁸Mektubun çevirisi, Archives of American Art'ta yer alan orijinal belgeden yapılmıştır.

3. The Irascibles⁹

Açık Mektup, 22 Mayıs'ta New York Times'ın ön sayfasında (alt kenarda); "18 ressam, 'çağdaş sanata düşmanlık' suçlamasıyla Metropolitan'ı boykot ediyor", başlığıyla yayınlandığında pek dikkat çekmez¹⁰. Daha sonra Emily Genauer¹¹, The Herald Tribune dergisinde, The MET'i savunan bir yazı yayınlar. Irascibles kelimesi ilk kez bu makalede yer alır ve konu bir kere daha gündeme taşınmış olur. Genauer, sergiye tavır alan on sekiz sanatçının öfkelenmekte acele ettiklerini düşünmüştür (aktaran Barcio, 2018).

Nihayetinde sergi açılmış ama tartışma son bulmamıştır. Bunda, ülkenin bir başka önemli basın organı The Life Magazine'in attığı tetikleyici adımın da payı vardır. Derginin foto-muhabir Nina Leen, topluca görüntüleyebilmek için mektupta imzası bulunan sanatçıları dönemin ünlü galerisi Betty Parsons Gallery'ye davet ettiğinde ortaya o kadar çarpıcı bir kare çıkmıştır ki sanat kamuoyu, boykot meselesini tekrardan masaya yatırmak ve isyancı sanatçıları dikkate almak zorunda kalır. Leen'in fotoğrafı, herhangi bir haber ögesi olarak kalmamıştır; tek başına çarpıcı bir sanat eseri, metne hiç ihtiyaç duymayan adeta görsel bir manifesto çıkmıştır ortaya. On beş sanatçı¹², Wigal'in ifadesiyle, ölümcül sessizlik içinde ve aşırı teatral bir poz vermişlerdir (2006:60). Modernizmin kırılğan ve puslu bir siluet halinde ivme kazandığı o eşsiz dönemde, sanatın soylu bir cevher olduğuna inanmış bu adamların yüzlerindeki yakıcı ifade, dışavurumcu sanatın Amerikan ikliminde kazandığı içeriğin anlaşılmasını da katkı sunar. The MET, New York'taki bohem azınlığın damarına basmıştır.

Life, kısa süre sonra tarihe geçecek olan o fotoğrafı yayınladığı 15 Ocak 1951 tarihli sayısında muhalif sanatçılar için Genauer'in tabirini (Irascibles) kullanmıştır:



Görsel 1: Life Magazine, 15 Ocak 1951

Uyumsuz Çağdaş Sanatçılar Topluluğu Sergiye Karşı Savaş Başlattı

Yukarıda gördüğünüz bu heybetli adamlar (fotoda yer almayan üç kişi daha var), Metropolitan tarafından düzenlenen yarışmaya karşı büyük ses getiren bir "uyumsuzlar" topluluğunu oluşturuyorlar.

Öncü sanatın bu temsilcilerinin, Pollock'un damlatmalarından Baziotes'in hayaletleri

⁹Kelimenin dilimizde çabuk sinirlenir, öfkesi burnunda gibi karşılıkları vardır. Dolayısıyla söz konusu sanatçı topluluğunu tanımlayabilecek en iyi kelimelerden biridir aslında. Ne var ki anlam birlikteliği oluşturabilmek ve metnin akışını bozmamak için uyumsuzlar kelimesini kullanmak daha makul olacaktır. Nitekim bu ifade de sergiyi protesto eden sanatçıları hem resim üslupları hem de yaşam tarzlarını pekâlâ tanımlamaktadır (ç.n).

¹⁰Barnett Newman, gazetenin editörünü tanıyordu ve ricada bulunmuştu. Aksi halde New York Times'ın ön sayfasında (alt kenarda da olsa) yer almak kolay değildi.

¹¹New York doğumlu sanat eleştirmeni (1911-2002)

¹²Weldon Kees, Fritz Bultman ve Hans Hofmann fotoğrafta yer almıyor.

andıran silüetlerine¹³ kadar değişen özgün tarzları var. Yöneticisinin onları “entelektüel çölünde böbürlenmiş pelikanlar”¹⁴ şeklinde tanımlamasından dolayı müzeye itimat etmiyorlar.

İşyan ile başlayan boykotları öncü sanatçılara mahsus eski bir geleneği de sürdürmüş oluyor. 1874’te Fransız ressamlar, resmî jüriye karşı ilk sergiyi açmışlardı. 1908’de Ashcan School’u kuran Birleşik Devletler sanatçıları, Ulusal Akademi’nin jüri geleneğinden ayrılmışlardı. “Uyumsuzlar” tarafından başlatılan boykotun etkisi sürececek gibi görünüyor ama bu adımın, Metropolitan’ın jürisini modern sanat konusunda bir meydan kavgasına girmek için kıskırttığı da çok açık (Life, 1951: 34).

Haber, bir sonraki sayfada, durum hakkında açıklayıcı ifadelere yer verilerek devam eder:

Müze, Övgüler ve Yergiler Arasında İlk Ulusal Resim Yarışmasını Gerçekleştirdi

New York Metropolitan Müzesi, 75 yıldan beri Birleşik Devletler’deki en büyük sanat koleksiyoncusu ama bu saygın kurum son dönemde, antik sanata düşkünlüğü ve güncel sanatı dışlaması nedeniyle endişelere sahip olan sanatçı ve eleştirmenlerin hedefinde yer alıyor. Bu sanatçı ve eleştirmenler, müzenin her yıl ayırdığı 400.000 dolarlık bütçenin yalnızca 10.000 dolarının çağdaş sanat eserleri için kullanıldığından şikâyet ediyorlardı. Nihayet müze, büyük bir çağdaş sanat yarışması düzenlemeye karar verdi. Fakat bu hareket, olumlu bir coşku yaratmak yerine yarışmanın duyurulduğu andan itibaren müzenin başını derde soktu.

Toplam 8.500 dolar ödüllü yarışma, eserleri, özenle hazırlanmış jüriye sunulacak olan tüm Birleşik Devletler ressamlarına açık olarak düzenlendi. Duyuru yapılır yapılmaz, soyut

sanatın çeşitli sıra dışı dallarını temsil eden 18 sanatçı olaya müdahale etti; jürinin ‘çağdaş sanata açıkça düşman’ olduğunu bildiren bir metin yayınladılar. Bunun üzerine 75 başka sanatçı derhal toplanıp sergiyi eleştiren sanatçıları ‘Uyumsuz 18’li’ olarak kınadıklarını bildirdiler. Bu taşkınlık, ülke genelinde soğuk rüzgârlar esmesine yol açan ve yankıları müze koridorlarında duyulan karşılıklı bir atışma başlattı.

4. Hale’in Yanıtı

Robert Beverly Hale, gelişime pek de açık bir sanat adamı değildir. Manhattan’daki meşhur sanat okulu Art Students League’de anatomi ve desen dersleri vermektedir ki bu konulardaki titizliğini olağan karşılamak yirminci asrın ikinci yarısına girildiği o yıllarda aşırı iyimserlik manasına gelecektir. 1950 sergisinin başınki isim olması nedeniyle de açık mektuba cevap vermek de onun sorumluluğudur. Hale, cevabına, yerel ve evrensellik tartışmasıyla başlar. Ona göre modern seviyeye zaten ulaşılmıştır. Bunun kanıtı, hangi bölgeden olursa olsun ülke sanatçısının yerel dili çoktan terk etmiş olmasında saklıdır. “(...) Sanatçılarımız görsel dünyayı terk edip kendi iç dünyalarına yönelmişler. Artık manzara resmi yapmıyorlar, ruh durumlarını resmediyorlar (...)” diyerek evrensellik çağrısı yapan on sekiz sanatçının eleştirisini boşa çıkarmak ister. Sonra şöyle devam eder:

Aslında ülkeyi gezdiğimde ve bütün bu resimler önümden geçerken nerede olduğumu hatırlamakta zorlandım. Dallas, Santa Barbara, Richmond, Chicago ve New York; şehirler değişti fakat resimler esasında aynı kaldılar. Bu, sanatçılarımızın bölgesel hatta ulusal dili aştıklarının kanıtıdır. Hepsi artık evrensel dilde konuşuyorlar (Hale, 1951:163).

¹³Orijinal metinde; Cyclopean phantoms. William Baziotis’in resimlerinde yer alan gerçeküstü figürleri tanımlamak için kullanılan ifade. Nadiren büyük, kocaman gibi anlamlarda kullanılsa da esasen antik dönemdeki büyük taş yapıları tanımlayan Cyclop kelimesinden türetilmiştir, Baziotis de resimlerinde bu taş yapılardan uyarladığı formlar kullanmıştır (ç.n).

¹⁴Orijinal metinde; flat chested pelicans strutting upon the intellectual waterlands. Türkçe’deki “körler ülkesinde şaşı gezmek” deyimiyile karşılaştırılabilir. İşin ehlinin olmadığı yerde yetersiz bilgisiyle hava atmak anlamına gelir (ç.n).

Hale, eleştirileri pek önemsemediğini belli etmeye çalışmakta ama öte yandan sergi kitapçığı için kaleme aldığı yazıda, kafalarda soru işareti yaratan her detayın aydınlanması için özen göstermektedir. Örneğin, farklı bölgelerdeki yerel jürilerin, “uzak yerlerdeki tanınmamış yetenekleri keşfetmek” ve “sanatçıları kargo masrafından kurtarmak” için oluşturulduğunun altını çizmiştir. Sergilenen resimlerin büyük çoğunluğunun figüratif olması da ayrı bir tartışma konusudur ama Hale, “ülkede etkin olan bütün sanat tarzlarının” dikkate alındığına inanmaktadır. Hatta müze yönetiminin, orantılı bir temsilde hassan olmalarını jüriye özel olarak tembihlediğinin altını çizer. Hale, jürinin bu uyarıyı dikkate aldığına da bizzat tanıklık etmiştir. Bu neden ile birkaç çağdaş sanatçı tarafından başlatılan isyanın “talihsizlik” olduğunu, zaten boykot çağrılarının da jürinin kararını etkilemediğini belirtir. Hale, jürinin “sabırla”, “dürüst” ve “fedakârca” bir hizmet verdiğinde ısrarcıdır. O kadar ki, haklılığını kanıtlamak istercesine, New York Times’ın 8 Aralık tarihli sayısında yer alan övgü dolu bir haberden de alıntılar eklemiştir metnine¹⁵.

Kuşku yok ki Hale, başında yer aldığı bir organizasyonu savunma zorunluluğu içerisindeydi. Boykot mektubunu sineye çekmesi ya da muhalif sanatçılara hak verdiğini açıklaması yalnızca kendi kariyeri için değil ülkenin en büyük müzesi adına da hüsrana anlamına gelecektir. Öte yandan, müzenin (ve jürinin) tutucu eğilimini fark etmek için sergi kataloğuna göz gezdirmek de yeterlidir. Sergide soyut, gerçekçi ve kübist resimlerden oluşan dengeli bir seçki varmış gibi görünse de çoğunluğa bakıldığında müzenin, o yıllarda New York’u Batı sanatının merkezi haline getiren soyut dışavurumcu akım (ya da onun temsil ettiği fikir) ile aynı şeritte yürümediği anlaşılmaktadır. Ayrıca ödüller yalnızca figüratif - gerçekçi resimlere

verilmiştir; bunun tarafsız bir karar olduğu söylemek hayli güçtür.

The MET bu gerçeği -dolaylı yoldan da olsa- uzun süre sonra kabul etmiş, 2016 yılında müze tarafından yayınlanan Sabine Rewald imzalı bir kitapta¹⁶, çağdaş sanata düşmanlık konusuna hiç de müphem olmayan bir göndermede bulunulmuştur. Yazar, 1950’deki serginin yalnızca kübizm ile realizmi temel aldığı ve bunun açık bir tutuculuk olduğunu, on sekiz sanatçıyı boykot mektubu yazmaya serginin bu tutucu eğiliminin (conservative bent) ittiğini yazmıştır. The MET, bu gerçeğin üzerini örtmeyerek altmışaltı yıl önce hata yapıldığını kabul etmiş olur.

5. Dönemin Ruhu ve İtirazın Sebepleri Hakkında

1950 yılında The MET’ten yana tavır alan eleştirmenlerden bazıları bohem azınlığın yeterince resim satamadığı için sinirini müzeden çıkardığını ima etmişlerdi. Gazeteci yazar Phillip Barcio, geçtiğimiz sene yayınlanan bir makalesinde Irascibles olayının sebepleri üzerine bazı varsayımlarda bulunurken bu iddiayı da ele aldı. On sekiz sanatçı, idealler uğruna mı bir araya gelmişlerdi yoksa gerçekten sorun resim satamıyor olmaları mıydı?

Şu anda birçoğu -Willem de Kooning, Mark Rotko, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Robert Motherwell, Hedda Sterne ve Louise Bourgeois gibi- döneminin en etkili sanatçıları olarak değerlendiriliyor. Fakat o zamanlar bu sanatçılar bir eserlerini ancak 100 dolara (bugünün parasıyla 1000 dolar) satabiliyorlardı. Onlarla çalışan galerilerin çoğu iflas etmişti. Bununla birlikte, sanatıyla para kazanabilen bir tane Uyumsuz vardı; Jackson Pollock 1949 yılında Life Dergisi’nde haber olmuştu; en azından Pollock, o mektubu ekonomik sebeplerden dolayı imzalamamıştır (Barcio, 2018).

¹⁵A.g.y.

¹⁶Max Beckmann in New York, The Metropolitan Museum of Art. Yazar, Beckmann’ın da katıldığı American Painting Today sergisinden kitabın kırkinci sayfasında bahsederken “The conservative bent of the exhibition led eighteen artists write an open letter to the museum’s president (...)” ifadelerine yer verir. Kitabın yayıncısı olan The MET, eğer isteseydi bu kısma (The conservative bent) sansür koyabilirdi

Barcio'nun satırları kuşkuya neden olabilecek derecede ayrıntıdan yoksun. Konu hakkında yeterli bilgiye sahip olmayanlar için bu ifadelerden, Pollock dışındakilerin resim satamadıkları için o topluluğa dâhil olduğu sonucu çıkarılabilir (ki Pollock da ömrü boyunca ancak bir otomobil alacak ve ev borcunu ödeyebilecek kadar para kazanabilmiştir). Dahası sorun sahiden para olsaydı, on sekiz sanatçının yarışmaya katılmış ama örneğin, ödül alamamış olmaları gerekirdi. Hâlbuki bu sanatçılar yarışmaya zaten eser göndermediler. Mektubu, ödül alan eserlerin ilan edilmesinden sonra yazmış olsalardı bu defa da nihai karardan memnun olmadıkları düşünülebilirdi. Fakat boykot kararı, altı ay öncesinden alınmıştı.

New York School olarak anılan ressamlar topluluğu, Amerikan sanatında bir modern hareket başlatabilmek için çabalamaktadırlar o dönemde. En büyük sorun, Avrupa ekolüne bağlı kalınmadan sanatta bir yenilik yaratabilmek ve New York'u bu yeniliğin merkezi haline getirebilmektir. Pek çok sanatçı, Avrupa, özellikle de - dönemin sanat merkezi kabul edilen- Paris temelli sanat hareketlerinden ilham almaktayken birileri bu akışı tersine çevirmek için mücadele etmektedir (Harrison, 2004: 6). Müzenin tutucu tavrı, söz konusu sanatçıları belli ki hayal kırıklığına uğratmıştır.

İtirazın bir başka nedeni, doğrudan doğruya yarışmayı organize eden isimler ile ilgilidir. Mektuptaki ifadelerden de anlaşıldığı gibi söz konusu sanatçılar, müze yönetimine ve sergi komitesinin başındaki ismin sanat zevkine güvenmemişlerdir. Özellikle de kendilerini aşağılayan sözleri nedeniyle önceden husumet içinde oldukları müdür (ve onun görevlendirdiği bir isim) tarafından oluşturulan jürinin çağdaş sanat hakkında karar verebilecek yetkinlikte olamayacağına inanmışlardır. Sahiden de jüri Lamar Dodd (1909 - 1996), Leon Kroll (1884 - 1974), Franklin Chennault Watkins (1894 - 1972)

gibi katı akademisyenlerden oluşmaktadır. Bu, eklektik veya dengeli bir temsilden ziyade “yerleşik bir ürkekliği ve katıksız bir tutuculuğu” açığa çıkarmış ve şaşırılmayı uman Amerikan öncüler için “bardağı taşıran son damla” olmuştur (Siedell, 2003: 97).

Barcio, makalesinde muğlak kalan kısımları daha sonra aydınlattı; isyanın para ile ilgili olamayacağına kendisinin de inandığını belirtti. Bununla birlikte, söz konusu sanatçılardaki benlik duygusu (ego), onları modernizm mirasını korumaya itmiş gibi görünüyordu. Bu neden ile de müzeden ya da başka otoriter kurumlardan para değil saygı bekliyorlardı¹⁷.

Uyumsuzlar aslında, the MET ile bir otorite yarışına girmiş olabiliyorlardı mıydı?

İkinci Dünya Savaşı'nın izleyen oldukça ruhsuz on yıl boyunca Amerikan sanatında, daha önce eşi görülmemiş bir şeyler oldu. Amerikan ulusunun, dikkatini diğer yarım küredeki olaylara (Kore Savaşı, Sovyetler Birliği'nin atom bombası edinmesi) verdiği sırada küçük ve henüz kesin olarak tanınmayan bir grup New York ressamı, içinde buldukları döneme damga vuracak bir tarz geliştirerek modern sanatın rotasını değiştirdi. Bu sanat hareketinin yarattığı etki, dönemin politik olayları kadar iz bırakacak nitelikteydi. Usta eleştirmen Robert Coates tarafından soyut dışavurumcular olarak adlandırılan bu ressamlar, herhangi bir okulu ya da hareketi temsil etmiyorlardı. Williemi de Kooning'den (mesela onun resimleri nadiren soyuttu) Barnett Newman'a (asla bir dışavurumcu olmamıştı) kadar sivil ve mizaç arasında değişkenlik gösteren bir topluluktan bu. Onları bir araya getiren ortak bir deneyim, radikal ve yeni bir tarzın oluşmasını sağlayan estetik bir buluştu (Tomkins, 1980: 35).

New York School olarak tanımlanan hareketin öncüleri, yirminci asrın başında Paris ve

¹⁷Phillip Barcio'ile 17.01.2019-18.01.2019 tarihlerinde gerçekleşen mektuplaşma

Münih'te başlayan modern sanat devriminin New York ayağını devralmışlardır. Söz hakkı istemelerinde de sakınca yoktu çünkü gerçekten de New York (ve dolayısıyla ABD), yirminci yüzyılın ortasında Batı dünyasının yeni sanat merkezi olmayı başarmış ise başarısının ardında, (birkaç sanat taciri ve galerici ile birlikte) bu on sekiz sanatçının adı yer almaktadır. Onlar, yalnızca protesto mektubunun değil Birleşik Devletler'in modern sanatta lider ülke konumuna yükselmesini sağlayan zaferin de altına imza atmışlardır. Öyle görünüyor ki kendilerini pay sahibi gördükleri bu sanatsal ilerlemenin gelenekçi bir zihniyet ile sekteye uğratılmasına gönülleri razı olmamıştır.

Sahiden de The MET, örneğin Museum of Modern Art ile kıyaslandığında alışılmışın dışında olana karşı daima biraz mesafeli durmuş (bu tutumunu 1980'lerden sonra değiştirdiği de bilinmeli), bünyesinde barındırdığı koleksiyonlar ile de klasik ve antik sanata olan düşkünlüğünü açıkça belli etmiştir. Museum of Modern Art¹⁸, 1939 yılında açtığı yeni binasını Art in Our Time isimli bir sergi ile taçlandırarak Amerikan sanatının modernleşmeye ihtiyacı olduğu mesajını vermiş, Institute of Modern Art Boston, 1948 yılında aldığı bir karar ile adını Institute of Contemporary Art olarak değiştirerek yenilenme yarışına ortak olmuştu. The MET tüm bu gelişmeleri uzaktan izlemiştir. Dikkat edilirse The MET'in, modern ressamlar tarafından protesto edildiği yıl MoMA yönetimi, ABD'yi Venedik Bienali'nde temsil etmesi için -o isyancılardan ikisi olan- Williem de Kooning ve Jackson Pollock'u önermiştir¹⁹. Fark bu kadar barizdir.

Ne olursa olsun Metropolitan, ülkenin kabul değiştiren sanatı kabul etmekte zorlanmıştır. Açıkçası kavganın büyümesi biraz da onun

bu tutuculuğuyla ilgilidir. Weldon Kees (aynı zamanda bir şair olarak tanınıyordu), tam da bu noktaya parmak basarak hem bu örgütlenmenin nadir bir vaka olduğuna değinmiş hem de kutuplaşmaya sanatçıların değil kemikleşmiş akademik zihniyetin sebep olduğunu belirtmiştir: "Bu ülkenin öncü sanatçıları, ilk kez birlik oluşturuyorlar. Akademiye karşı. Bu onların tarihi görevi; fakat bu sınırları akademinin kendisi çizdi" (akt. Siedell, 2003: 97)

İlginç olan, jüri üyelerinin arasında Japon göçmen Yasuo Kuniyoshi'nin de bulunmasıdır. Kuniyoshi, akademik bir katılık içinde olmadığı gibi 1946-47 yıllarındaki Advancing American Art²⁰ sergisinde yer alan resmi nedeniyle Başkan Truman tarafından azarlanmış da bir ressamdır²¹. Kuniyoshi'nin jüriye ne amaçla dâhil edildiğini kestirmek elbette zor. Çağdaşların gönlünü hoş tutmak niyetiyle mi yoksa Pearl Harbor saldırısından sonra düşman göçmen olarak damgalanmış bir sanatçıya sahip çıkıldığını dünya kamuoyuna göstermek için mi; tam olarak bilinmiyor. Ödül alan resmi (Fish Kite) tam tersini düşündürse de, hem bölge jürilerinden birinde (New York) yer alan hem de -ilginç şekilde- üçüncülük ile ödüllendirilen Kuniyoshi'nin, jüri tarafından, bahsi geçen öncü kanadı temsil eden bir ressam olarak değerlendirilmiş olabileceği kuvvetle muhtemeldir.

Boykot kararı aynı zamanda bu sıra dışı sanatçılara bohem yanlarını ve asiliklerini sergileyebilme fırsatı da vermiştir. Lif'e ta yayınlanan fotoğraf, haberin görsel eki olduğu kadar her biri farklı estetik dile ve de farklı yaşam deneyimlerine sahip sanatçıların ortak ruh halini görselleştiren tarihî bir belge olarak da dikkate alınmalıdır. Dolayısıyla protestonun bir

¹⁸Kuruluş yılı: 1929

¹⁹Temmuz ayında Venedik'e gönderilen sanatçı Jackson Pollock olmuştur.

²⁰Amerikan modern resminin yurt dışına tanıtılmasını amaçlayan, bu anlamda sadece bir sanat etkinliği değil ama ayrıca milli de bir mesele olarak görülen, ülke tarihindeki en kapsamlı sergi dönemin devlet Başkanı Truman tarafından yüksek tonda eleştiriyeye maruz kalmaktan kurtulamamıştır.

²¹Başkan, Yasuo Kuniyoshi'nin Circus Girl Resting isimli çalışmasını kast ederek 'Eğer bu sanatsa ben de bir Hottentot'yum demiş ve Advancing American Art'ın sonlandırılması emrini vermişti. Hottentot, Güney Batı Afrika'daki bir ilkel boyun adıdır ve sağcı Amerikan lügatinde aşağılama amacıyla kullanılır. Amerikan resmindeki çağdaşlaşmayı Avrupa'da göstermeyi amaçlayan sergi Nisan 1947'de durdurulmuştur.

diğer nedeni, bu on sekiz sanatçının kendilerini öne çıkarma, isyankâr heveslerini tatmin etme istekleri olabilir. Aslında burada yalnızca bir yarışma jürisine değil kendilerine kuşku ile yaklaşan toplumun ve kurumların beylik değerlerine de meydan okuma vardır. Bu insanlar, acımasız ve zevksiz dünyaya karşı sanatçının kahramanlaştırılmasından yana olduklarını tam o anda, cesurca belli etmek istemişlerdir. Adolph Gottlieb'in 1961 yılında söyledikleri dönemin bohem ruhunu yansıtmaları bakımından dikkate değerdir:

Soyut dışavurumcular topluma 'Sizler aptalsınız. Size karşı koyuyoruz. Bizden ya da sanatımızdan hoşlanmanızı istemiyoruz' diyordu. Bana kalırsa, mevki yokluğuna rağmen, tarihin bir başka dönemindense o günün bir sanatçısı olmayı daima tercih ederdim. Şu an olduğumdan daha iyi bir konuma sahip olmayı isterdim belki; evet ama toplum ile sanatçı arasındaki boşluğu kapatmayı değil aksine onu daha da genişletmeyi tercih ederdim (1961'den akt. Collins, 1991: 294).

Dönemin genç müzisyenlerinden Larry Rivers'a göre de Uyumsuzlar, kendilerini bir çeşit kiliseye adanmış gibi görünüyorlardı. Haksız sayılmazdı; sanatçı ile toplum arasındaki boşluğun ve modernizmin belirgin özelliklerinden biri olarak sanatçı yalnızlığının, bireyin acı çekmesine yol açarken yaratıcılığı da tetiklediği fark edilmişti o günlerde. Rothko, toplumun öncü sanatçıya karşı geliştirdiği sert reflekslerin aynı zamanda özgürleşme için bir "kaldıraç" vazifesi de görebileceğini daha 1948'de yazmıştı. Reinhart ise bir sanatçı kurumunun "manastır gibi" olması gerektiğinden bahsediyordu (akt. Collins, 1991, 295).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından uluslararası ticarete yön verebilecek seviyeye ulaşan New

York'un gölgede kalmış köhne mekânları, modernizmi ülkü edinen sanatsal bohemya tarafından mesken tutulmuştur. Manhattan civarında yaşayan ressamın pek çoğu kiralarını ödemekte dahi güçlük çekmektedirler ama akşamları Greenwich Village mahallesindeki barlarda buluşup eğlenmekten hatta kavga etmekten de geri durmazlar. Özellikle de 40'lı yılların sonlarına doğru, Avrupa kökenli sanat akımlarını taklit etmektense itici, aykırı ve hatta bunaltıcı resimler yapmaktan yana olmuşlardır. Sayıları pek fazla değildir. Uzunca bir süre MoMA dahi onlara değil Avrupada ün yapmış sanatçılara öncelik tanımıştır. "O kadar kısıtlı bir alan içindedirler ki birbirlerini cesaretlendirmek için sergi açılışlarına hep birlikte giderler" (Tomkins,1980:47). Kendilerini anlayabilecek insanlara paradan daha çok gereksinimleri vardır bu yüzden. O fotoğrafta, Baudelaire'in sözünü ettiği modern çağın ressamı en alâ şekilde görülebilmektedir.

SONUÇ

O gün Betty Parsons Gallery'de bir araya gelen bu sanatçıların çoğu birbirini WPA²² bünyesindeki Federal Art Project günlerinde tanımıştı. Proje sonlandıktan sonra iletişimi kesmemişler; sık sık bir araya gelip birbirlerinin yeni çalışmalarını takip etmişlerdi. Kurdukları temas, 1945-55 yılları arasında New York'ta yeni ve özgün bir sanatsal dilin oluşmasını sağladı ve bu neden ile Irascibles, yalnızca modern sanat ilkeleri etrafında bir araya gelmiş ressamı tanımlamadı. Onlar aynı zamanda, "Avrupa modeline bağlı olmayan yeni bir sanat" yaratmayı da başarmışlardı (Tomkins, 1980:37-39). Tüm anlaşmazlıklarına, küskünlük ve kavgalarına rağmen yenilik ve özgünlük konularında ortak hedefler belirledikleri söylenebilirdi ancak bir grup olmayı ya da grup olarak anılmayı asla

²²Works Progress Administration; ABD'de 1935 yılında başlatılan ekonomik kalkınma hareketi. Proje kapsamında sanatçılar için de iş ve çalışma olanakları oluşturulmuştu.

istememişlerdi. En azından çoğu, gruplaşmaya kesin olarak karşı çıkmıştı.

Her konuda aynı fikirde miydiler? Soyut Dışavurumculuk konusunda bile bir anlaşma halinde oldukları söylenebilir miydi? Pek öyle görünmüyor. Yine de en azında sık sık bir araya gelmek, laflamak ve tabii içki içmekte anlaşmış gibiydiler. WPA yıllarının rüzgârı onları birlikte çalışmaya itmiş, zorunlu bir arkadaşlık kurmalarını sağlamıştı (...) Bir araya gelmekteki tek amaçları vakit geçirmek, sohbet etmek ve kafaları çekmekti. Düşünsel, sanatsal, politik bir hedef belirlememişlerdi. Fakat işte insanları bir araya getirmek için düşmanca bir yayılım ateşi yeterlidir. Francis Henry Taylor'un yaptığı benzetme, bu adamları bir "koçbaşı" haline getirmişti (Rosenberg, 2010).

Kuvvetle muhtemeldir ki Metropolitan, böyle bir sergi / yarışma düzenleyerek, çağdaş Amerikan sanatçısına kucak açan MoMA'yı sollamak istemiştir. Öyle ki MoMA, çağdaş sanata öncelik tanımakla kalmamış, özellikle Nelson Rockefeller tarafından yönetildiği yıllarda, yaşayan Amerikan ressamlardan resim satın alan ilk müze olmayı da başarmıştır²³. Haliyle sanat camiasının gözünde daha genç olmasına rağmen, The MET'e göre daha özel bir konuma gelmiştir. The MET, modern ve yerli sanatı desteklemediği yönündeki eleştirileri bu sergi ile bertaraf etmeyi denemiş olabilir ama Kammen'in de belirttiği gibi eğer Metropolitan, 1950 yılındaki girişimiyle kamuoyundan olumlu tepkiler almayı ummuşsa da sonuç "epey karışık" olmuştur. Öncü sanatçılar, serginin jürisini ve dolayısıyla jüriyi oluşturan müze yönetimini "çağdaş sanata alenen düşman" olmakla suçlayarak bir bakıma özrün kabahatten beter olduğunu ima etmişlerdir. Farklı görüşteki

yetmiş beş sanatçının The MET'i savunan bir bildiri yayınlayıp "jürinin kararı dahi henüz bilinmezken böyle bir kınama yayınlamak için erken"²⁴ olduğunu dile getirilmeleri sonucunda ise sanat dünyası alenen ikiye bölünmüştür (2007:108).

Kavga fazla büyümeden sonlanmışsa da süreç boyunca öne çıkan birkaç unsur modern Amerikan resminin tarihinde belirleyici kıstasların belirmesini sağlamıştır:

On sekiz sanatçının yarışma jürisini "çağdaş sanata hasım" olarak görmesi kuşkusuz bunların başında yer alır. Bu tavır, New York sanatçılarının kendilerini Amerika'daki modern sanatın temsilcileri olarak gördüklerinin ama dahası yerleşik kurumlar tarafından da böyle görülmeyi arzu ettiklerinin açık bir delilidir ki zaten bu tarihten sonraki yazılı metinlerin hemen hepsi Amerikan modern sanatını New York School'a yani bu on sekiz sanatçıya atıfta bulunarak açıklamışlardır. İkincisi, Emily Genauer'in muhalif sanatçıları tanımlarken irascible sıfatını tercih etmiş olmasıdır. Life'in da bir ay sonra yaptığı haberde aynı ismi kullanması kelimenin söz konusu topluluğun adı gibi anılmasına neden olmuştur. Son olarak, Nina Leen'in çektiği fotoğraf ise Irascibles vakasının tarihte kalıcı bir iz bırakmasını sağlamıştır. Bu fotoğrafın tek özelliği, New York School ressamlarının bir arada yer aldığı ilk (ve tek) kare olması değildir. Tarih boyunca başka hiçbir fotoğraf, modern çağın ressamı ontolojisini bu kadar çarpıcı şekilde ölümsüzleştirmemiştir.

Öte yandan Irascibles (Uyumsuzlar), birbirlerine karşı da çabucak sinirlenen, kendi içlerinde de uyumdan yoksun sanatçılardır ve bu neden ile 1950 yılındaki olay, New York School sanatçılarının ilk ve tek örgütlenmesi olarak

²³1943 yılında, Jackson Pollock'un She Wolf isimli eseri dönemin müdürü Alfred Barr'ın talimatıyla satın alınmıştır.

²⁴Irascible kelimesi biraz da bu neden ile tercih edilmiştir; irascible: hemen sinirlenen (ç.n).

tarihe geçmiştir. Wetzsteon'un da belirttiği gibi bu protesto aynı zamanda, "ortak hareket etmeyi pek de sevmeyen New York sanatçıları için bir istisna" olmuştur. Metropolitan yarışmasının jürisini oluşturan isimleri öğrendiklerinde kendilerini o kadar hakarete uğramış his etmişlerdir ki bir sanat birliği oluşturma konusundaki fikir ayrılıklarını geçici de olsa unutup ortak bir bildiri hazırlamışlardır (2003:550). Ne var ki medyanın, onları bir sanat topluluğu gibi göstermesi her biri şahsına münhasır bu isimlerin birbirlerinden hızla uzaklaşmalarına neden olmuştur. Zira bu sanatçılar için bireysellik, zaruri bir ilkedir. Özellikle de aralarındaki en sorunlu isim olan Jackson Pollock'un bu konuda çok hassas olduğu; Irascibles, bir gurubun adı gibi görünmesin diye özel bir hassasiyet gösterdiği, Willem de Kooning'in de bu ismi sanki kendileri bulmuş gibi bir algı doğmasını "felaket" olarak yorumladığı bilinmektedir (Siedell, 2003: 42).

Aslında fotoğraf, Pollock'un kariyerine olumlu etki etmiştir. Tam merkezde, elinde sigarasıyla kendinden emin bir şekilde oturması onu olduğundan da fiyakalı göstermiştir. Bununla birlikte, Barcio'nun da belirttiği gibi Uyumsuzlar'ın bir sanat hareketini temsil ettiklerinin zan edilmesi gibi bu sanat hareketinin soyut dışavurumculuk olduğunun sanılması da aynı derecede sorun yaratmıştır²⁵. Pollock, soyut dışavurumcu resmin lideri kabul ediliyordu; haliyle diğerleri de onun liderlik ettiği bir ressamlar topluluğunun üyeleri gibi görüneceklerdi. Fakat gerçekte Pollock, "Amerikan soyut dışavurumcularının değil Amerikan soyut dışavurumculuğun lideriydi". Toynton'un da belirttiği gibi, örneğin Andre Breton'un gerçeküstücülere liderlik etmesi gibi bir durum yoktu ortada (2012:82).

Böyle bir varsayım, yalnızca diğer on yedi sanatçıyı değil Pollock'u da rahatsız etmiştir; Pollock, bir öğretmen gibi değil şövalye gibi hatırlanmak isteyen bir sanatçıdır. Fakat kamuoyunda oluşan izlenim tam tersi olunca sanatçılar, en azından basın önünde tekrar bir araya gelmemeye özen göstermişlerdir (Yalnızca meşhur Cedar Tavern'de buluşup içki içiyor, eğleniyor ya da kavga ediyorlardı). Bu sayede fotoğrafın ve ismin, daha fazla yanlış yorumlanmasının önüne geçmeyi başarmışlardır.

Sonraki dönemlerde onları anmak için Irascibles değil New York School ifadesi tercih edilmiştir ve tüm sanat metinlerinde bu şekilde anılmışlardır. Bunun tek nedeni söz konusu sıfatın medyada yansıtıldığı haliyle onları bir grup gibi göstermesinden rahatsız olmaları değildir; aksine, sanat ve yaşam tarzları dikkate alındığında bu isim onları çok da güzel tanımlayabilirdi. Fakat kamuoyunun, Amerikan sanatındaki modernleşmeyi ulusal bir isim altında duyurmaya da ihtiyacı vardır o dönemde; Paris ve Münih'in yerine koyulabilecek bir Amerikan simgesi gerekmektedir. Kaldı ki New York ressamları, 1945-55 yılları arasında, Avrupadan ithal sanat akımlarını çağın ve ülke ikliminin koşulları altında yeniden yorumlamak suretiyle Amerika'ya has bir ekol yaratmayı zaten başarmışlardır. Yani çabuk sinirlenmeleri kadar New York'un atmosferini yansıtmaları da onların ayrıcalığıdır. O halde uluslararası ortamlarda, bir Amerikan kentinin adıyla anılmalarının politik bir gediği doldurduğu da anlaşılmalıdır.

²⁵A.g.y.

KAYNAKLAR

- Barcio, P. (December 5, 2018). Why The Irascibles Rebelled Against the Art Establishment, Web: <https://www.ideelart.com/magazine/the-irascibles> (Erişim Tarihi: 15. 01. 2019).
- Collins, R.B. (June, 1991). A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise, *The Art Bulletin* The College Art Association of America, Vol. 73, 2, (282-308).
- Hale, R. B. (February 1951). A Report on American Painting Today 1950, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 9, (162-172).
- Harrison, H. (2004). *Jackson Pollock and Lee Krasner: The Artists and Their World*, New York: Stony Brook University
- Kammen, M. (2007). *A History of Art Controversies in American Culture*. New York: Vintage Books
- Larsen, S. (1974). The American Abstract Artists: A Documentary History 1936-1941, *Archives of American Art Journal*, Vol. 14, No. 1. (4), pg. 2-7. Web: http://timothyquigley.net/vcs/larsen-abstract_artists.pdf (Erişim Tarihi: 09. 01. 2019)
- Life Magazine (January 15, 1951). Irascible group of advanced artists led fight against Show, (34-35).
- Rosenberg, B. (2010). An Inside Look at the AbEx-ers, Web: <https://www.newyorkartworld.com/reviews-nyaw/TASAnInsdLkAtAbExrs.html> (Erişim Tarihi: 17.01. 2019).
- Siedell, D. A. (2003). *The Art Criticism of Weldon Kees*, Daniel A. Siedell (Ed.) *Weldon Kees and the Arts at Midcentury*, Nebraska: University of Nebraska Press
- Taylor, H. F. (1950). *American Painting Today Exhibition Catalouge*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Tomkins, C. (1980). *Off the Wall*, New York: Penguin Books
- Toynnton, E. (2012). *Jackson Pollock, United States of America*: Yale University Press
- Wetzsteon, R. (2003). *The American Bohemia, 1910-1960*, New York: Simon and Schuster
- Wigal, D. (2006). *Pollock: Veiling the Image*, New York: Parkstone Press

MONTESSORİ OKULLARINDA MEKÂNİ KAVRAMLARLA OKUMAK*

Arş. Gör. Sümeyye Aybike Türk**

Doç. Dr. Reyhan Midilli Sarı***

Özet: Geleneksel eğitim sistemine tepki olarak ortaya çıkan alternatif eğitim metotları, özgürlükçü, çocuk odaklı, deneysel öğretimi esas alan ve her çocuğu ayrı bir birey olarak kabul eden yaklaşımlar olarak dikkat çekmektedir. Bu alternatif eğitim yaklaşımlarından biri olan Montessori Metodu ise, çocuğa maksimum bağımsızlık veren, eğitim ilkelerini sadece eğitim yöntemine değil, çocuğun fiziksel çevresine de yansıtan ve eğitimdeki en güçlü ilişkinin çocuk ile ortam arasında kurulduğunu savunan bir yaklaşım olmasıyla diğer alternatif eğitim metotlarından ayrılmaktadır. Montessori Metodu'nun temel değerlerinin kavramsal analiz yoluyla belirlendiği çalışma kapsamında, oluşturulan kavramların mekân örgütlenmesi üzerindeki etkilerinin ve yansımalarının irdelenmesi hedeflenmiştir. Bu amaçla alanyazında yer alan, görsel, yazılı ve çizili belgelerine ulaşılabilen, farklı ülkelerde bulunan, farklı yıllarda ve mimarlar tarafından yapılmış olan beş adet Montessori okulu ele alınmıştır. Çalışmada elde edilen kavramların bu okullar üzerinden okuması yapılarak eğitim yöntemi ile eğitim mekânı arasında güçlü bir ilişkinin olduğu ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Montessori Metodu, Montessori Okulları, Eğitim Mekânları, Alternatif Eğitim Yaklaşımları, Eğitim.

*Bu çalışma Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde hazırlanan ve Doç. Dr. Reyhan MIDİLLİ SARI danışmanlığında yürütülen "Montessori Metodunun Eğitim Mekânlarına Yansıması Üzerine Kavramsal Bir Analiz" başlıklı çalışmadan üretilmiştir.

**Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, aybike@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4839-1867

***Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü, rmidilli@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9069-5656

READING THE SPACE WITH CONCEPTS IN MONTESSORI SCHOOLS*

Res. Asst. Sümeyye Aybike Türk**

Assoc. Prof. Reyhan Midilli Sarı***

Abstract: Alternative education methods which occurred as a reaction to the traditional education systems are approaches that are child centered and that focus on practical learning and accept each child as a unique individual. Montessori Method, one of the alternative education approaches, differs from other alternative education methods by being an approach giving maximum freedom to the child, reflects the education principles not only to the education method but also to the physical environment of the child, and advocates that the strongest relationship in education is established between the child and the environment. This study, in which the main principles of Montessori Method were determined via conceptual analysis, aims to examine the effects and reflections of generated concepts on space organization. For this purpose, five Montessori schools from different countries, designed by different architects in different years, which can be reached through visual, written, and drawn documents are discussed.

Keywords: Montessori Method, Montessori Schools, Learning Environments, Alternative Education Approaches, Education.

*This study is based on the study titled "A Conceptual Analysis on the Reflection of the Montessori Method on Education Spaces" supervised by Assoc. Prof. Dr. Reyhan Midilli Sarı, Karadeniz Technical University, Institute of Science.

**Karadeniz Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, aybike@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4839-1867

***Karadeniz Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, rmidilli@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9069-5656

1. GİRİŞ

Eğitim tüm toplumların önem verdiği, milletleri ayakta tutan, kültürel ve ekonomik yönden kalkındıran, yücelten veya felakete sürükleyebilen güçlü bir silahtır. Dünyada gelişmiş ülkeler incelendiğinde bu ülkelerin eğitime ve eğitim sistemine verdikleri önem dikkat çeker. Dolayısıyla eğitim; eğitim müfredatı, eğitim ortamları gibi diğer alt konularıyla beraber üzerinde durulması gerekli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarihsel süreç göz önüne alındığında eğitimin amacının bireyi iyiye, doğruya ve güzele teşvik etmek olduğu görülse de eğitim anlayışının zamanla değiştiği dikkat çekmektedir. Bu değişim esasında önceki eğitim yöntemlerinin katı, eksik ve yetersiz görülmesinden kaynaklanmaktadır. Bu yöntemler ise bugünün geleneksel eğitim anlayışına benzemektedir. John Dewey için geleneksel eğitim; daha açık, bireyi merkeze alan, zengin etkileşimleri içeren yaklaşımlara karşın daha tepeden inmece, eşitlikçi olmayan, tek tip bir eğitim anlayışını temsil etmektedir (Tice, 1994: 44). Şahin (2004: 4) ise geleneksel eğitim sistemini ve anlayışını; bilginin, felsefenin, yöntemin, insanın, toplumun ve üretimin değişmesine rağmen eğitimin asırlardır sınıflarda, düz bir anlatım yöntemiyle, çağ dışı kalmış, gereksiz, şişirilmiş ve faydasız bilgilerle dolu olması nedeniyle eleştirmektedir. Dolayısıyla geleneksel eğitimin; öğrenciyi pasif bırakma, bireysel farklılıkları göz ardı etme, ezbere dayalı ve tek tip bir eğitim anlayışı sergileme gibi birtakım eksiklikleri dikkat çekmektedir. Bu noktada, geleneksel eğitime tepki ve alternatif olarak ortaya çıkan 'alternatif eğitim yaklaşımları' öne çıkmaktadır.

Akdağ (2006: 1), alternatif eğitimin tarihinin; insanı görme biçimi ile ilişkili olup, insan doğasını anlamaya ilişkin tutumlar, kaygılar, tasarımlar ile eğitimin yapısındaki problemlere aranan çözüm yollarına dayandığını belirtmiştir.

Miller (2006: 4) ise alternatif eğitimi; çocuklara kişisel yapıları, ilgileri ve becerileri olan bireyler olarak davranıldığı, not verme, standart sınav ve sınıflandırma metotlarının uygulanmadığı ve yetişkinin sınıf içerisinde otoriter bir güç olarak görülmediği, tamamıyla çocuk odaklı, hayat boyu eğitimi savunan, bireyselleşmeye uygun ve ilgi alanlarına göre planlanmış bir anlayış olarak tanımlamıştır. Alternatif okulların genel olarak temel teması ve felsefesi, sayıca az öğrencili sınıflara yer verilmesi, bireysel ilgi ve ihtiyaçlara, olumlu insan ilişkilerine ve öğrencinin bir birey olarak odağa alınması üzerine kuruludur (Aydın, 2010: 28).

Alternatif eğitim başlığı altında pek çok farklı eğitim sistemi içeren uygulamalar bulunmaktadır. Bu nedenle Aydın (2010: 28) alternatif okulun tek bir tanım veya açıklamayla ifade edilemeyeceğini belirtmiştir. Bu bağlamda alanyazında rastlanan alternatif okulların temel felsefesinin aynı olduğu fakat her birinin uyguladığı ve eğitimin merkezine aldığı temel değerler farklılaştığı görülmektedir. Ev okulları, Summerhill okulları, Freinet okulları, Jena-Plan okulları, Dalton Plan, Montessori okulları, Waldorf okulları, Reggio Emilia okulları, Pestalozzi okulları, High Scope okulları gibi okullar bu okullara örneklerdendir (Hesapçioğlu, 2006: 32, Aydın, 2010: 30).

Geleneksel eğitim anlayışından tamamen farklı özelliklere sahip olan söz konusu alternatif okulların çocuk merkezli, bireysel ilgi, istek ve ihtiyaçları önemseyen, özgürlükçü ve esnek eğitim anlayışına sahip olması eğitimin verildiği mekânlara da yansımıştır. Zaten yapılan pek çok araştırma ile eğitim anlayışı kadar eğitim mekânının da birey üzerinde çeşitli etkiler bıraktığı kanıtlanmış durumdadır. Örneğin; kalabalık, hareket ve dolaşım özgürlüğüne imkân vermeyen okullar öğrencilerin stres seviyelerini arttırmakta ve akademik başarılarını düşürmekte (Wohlwill ve van Vliet, 1985: 108); hareket ve dolaşım alanlarının genişliği, gün ışığı ve görüş

açısı yeterliliği öğrencilerin akademik başarıları üzerinde etkili olmaktadır (Tanner, 2008: 394). Duvarlarda farklı renk kullanımının çocuklarda işbirlikçi davranışları tetiklediği (Read, 1997: 57) ve sınıf büyüklüğünün ve düzenlenişinin de öğrenci davranışı ve performansı üzerinde olumlu etkiler bıraktığı yapılan çalışmalarla ispatlanmıştır (Martin, 2006: 38). Dolayısıyla mekân organizasyonu, boyut, akustik, aydınlatma ve ısıtma gibi fiziksel özelliklerin bireyin yaşam kalitesi, çalışma ve öğrenme performansı gibi becerileri üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Güney ve Al (2012: 2335-2337) yaptıkları çalışmada farklı öğrenme teorilerinin neden olduğu mekânsal farklılaşmaya dikkat çekmişlerdir. Alternatif eğitim metodlarından bazıları da öğrenme teorisi-mekân biçimlenmesi ilişkisine örnek olarak gösterilebilir. Örneğin, Waldorf metodunda sanata ve sanatsal faaliyetlere verilen önem okullarda sanatsal öğelerin varlığını ve sanatsal faaliyetlere izin veren esnek mekân organizasyonunu gerektirmiştir (Oberman, 2014). Reggio Emilia metodundaki çocukların doğuştan dünya ile iletişim kurma becerisine sahip oldukları inancı ise (Bennett, 2001: 5), bütün çocukların ve öğretmenlerin bir arada bulunabilecekleri “meydan/piazza” adı verilen serbest bir alan oluşumuyla vurgulanmıştır (Valentine, 1999: 56, Edwards, 2002: 11).

Görülmektedir ki, eğitim anlayışı eğitim mekânıyla birebir ilişki içerisindedir ve birbirleriyle etkileşim halindedir. Eğitim anlayışı veya eğitimin merkezine aldığı temel felsefe değişikçe bu anlayışlara cevap veren mekânlar da değişime uğramaktadır, uğramak zorundadır. Bu çalışmada, eğitim yöntemi ve eğitim mekânı arasındaki karşılıklı etkileşim Montessori metodu özelinde sunulurken, çalışmanın günümüz eğitim anlayışına ve mekân örgütlenmesine bir örnek oluşturması hedeflenmiştir.

Montessori, çocuğun öğrenmesi üzerinde etkili olan “çevre”nin önemini vurgulayarak, öğretmeni

rehber, mekânı eğitimci olarak kullanmıştır. Montessori metodu bunların yanı sıra dünyanın pek çok yerinde okullara sahip olması, eğitim materyallerinin evrensel olarak kullanılması, dünya çapında yaygın bir eğitim metodu olarak uygulanması, eğitim yönteminin doğumdan on sekiz yaşına kadar olan süreyi içermesi ve en önemlisi mekânı bir eğitim aracı olarak kullanıyor olması nedeniyle diğer alternatif eğitim yaklaşımları arasında öne çıkmakta ve bu çalışmanın temel konusunu oluşturmaktadır.

2. MONTESSORI METODU

İtalya'nın ilk kadın tıp doktoru olan Maria Montessori Roma Üniversitesi Psikiyatri Kliniği'nde asistanlık yaparken bu hastanedeki zekâ geriliği olan çocukları inceleme fırsatı bulmuş ve zihinsel yetersizliğin tıbbi değil, pedagojik bir sorundan kaynaklandığını varsaymıştır (Montessori, 2016: 34). Montessori, 1898-1900 yılları arasında zihinsel engelli çocuklarla yaptığı çalışmalar ve uyguladığı yöntemler sonucu bu çocukların bazılarına okuma yazmayı öğretebilmesi ve çocukların bir devlet okulunda uygulanan sınavda normal zekâlı öğrencilerle aynı başarıyı elde etmesi üzerine bu varsayımını kanıtlamıştır. Montessori'nin uyguladığı eğitim yönteminin zihinsel engelli çocuklar üzerinde bu denli başarı göstermesi, ona, bu eğitim yönteminin normal zekâlı çocuklar üzerinde de uygulanabileceğini düşündürmüştü ve gerekli değişiklik ve ilavelerle bugünkü Montessori metodunu ortaya koymuştur (Montessori, 2016: 41).

1906 yılında Roma'nın San Lorenzo ilçesindeki sosyo-ekonomik düzeyi düşük olanların yaşadığı bölgenin yeniden yapılandırılması söz konusu olmuştur. Bu yeni yapılandırmaya göre bölgede yaşayan okul öncesi çağıdaki (3-6 yaş arasındaki) çocukların bir çeşit “ev okulunda” bir araya getirilmesi planlanmıştır. Montessori bu okulların organizasyonunu yönetmeye davet edilmiş ve 1907 yılında açılan ilk Çocuklar Evi'nin (Casa

dei Bambini) yönetim sorumluluğunu almıştır. Buradaki çocukların yaşlıtlarına kıyasla çekingen, utangaç ve sakar görünmeleri, uygun adım yürüyememeleri ve etraflarındaki her şeyden korkuyormuş gibi davranmaları oldukça dikkat çekmiştir (Montessori, 2016: 48-49) İlk Çocuklar Evi, Montessori'nin çocukları gözlemleyerek, onların doğasına uygun, disiplinli fakat özgür bir yöntem ortaya çıkaracağı bir çeşit laboratuvardır. Çocukların kısa zamanda ve beklenmedik biçimde okuma yazma öğrenmesi, kendiliğinden disiplin kazanması ve özgür bir toplumsal yaşam örneği sunması tüm dünyada ilgi ve hayranlık uyandırarak birçok ziyaretçinin bu merkeze akın etmesine sebep olmuş ve Çocuklar Evi bu merkezden bütün dünyaya yayılmıştır (Montessori, 2016: 50).

Metot üç sacayağı üzerine temellendirilmiştir. Bunlar; rehber rolündeki öğretmen, kendi kendine öğrenmeyi destekleyen erken çocukluk çağı eğitim materyalleri ve bir yetişkin tarafından ve tamamen çocuğun ihtiyaçlarına odaklı hazırlanmış çevredir (Özdağ, 2014:114).

Montessori metodunda eğitimin merkezinde çocuğun olması öğretmenin rolünü önemli ölçüde değiştirmiştir. Öğretmenin ilk görevi çocuğa her koşulda müdahale etmeyi bırakmak olmuştur (Montessori, 2016: 66-69). Öğretmenlere tanımlanan sınıfta sessizliği ve düzeni sağlama görevini eleştiren Montessori, öğretmenin iyi bir gözlemci, yanlış davranışları engelleyici ve ancak çocuk yardım istediğinde ona yardım etmekle görevli bir yardımcı ve rehber olduğunu vurgulamıştır. Geleneksel eğitim metodundaki otoriter bilgi kaynağı olan öğretmen, Montessori metodunda rehber, gözlemci, yöneltici, rol model, kayıt tutucu, çevre düzenleyici ve zamanlı müdahale uzmanıdır (O'Neil, 1997: 35). Öğretmen, çocuğun bilgiyi deneyimleyerek keşfetmesine yardımcı olmalı, çocuklar için gerekli ve uygun çevreyi hazırlamalı ve çocukların bu çevreyle etkileşime geçmelerini sağlamalıdır (Durakoğlu, 2010b: 59).

Montessori öğretmenlerinin sınıf içerisinde kendilerine ait masaları bulunmamaktadır (De Jesus, (1987: 27). Bu durum, öğretmenin geleneksel eğitim sistemindeki gibi sınıf içerisindeki bilginin kaynağı, otoriter güç ve tek eğitici izlenimini yok eden fiziki bir göstergedir. Öğretmen bir rehber olarak orada konumlanırken, eğitici rol öğrencinin kendisine bırakılmıştır.

Montessori öğretmenlerinin görevlerinden bir diğeri çevreyi çocuğa uygun bir hale getirmek, tüm materyalleri titizlikte sıralamak, düzenlemek, estetik, parlak ve iyi çalışır halde çocuğa sunmaktır (O'Donnell, 2013: 135). Öğretmen bunu yaparken sınıf içerisinde göze batmayan, dikkat çekmeyen, hatta güçlükle fark edilen bir konumdadır (Oppenheimer, 1999: 73).

Montessori, kendi kendine eğitim fikrini destekleyen, çocuğun duyularını eğitime, bağımsızlık, özgüven, konsantrasyon, itaat, koordinasyon ve düzen duygularının gelişmesine yardımcı olma amaçlı bir takım eğitim materyalleri hazırlamıştır. Bu materyaller erken çocukluk döneminde kullanılmakta olup, günlük yaşam materyalleri, duyu materyalleri, matematik materyalleri, dil materyalleri ve evrensel eğitim materyalleri olmak üzere beş gruba ayrılmıştır (Montessori, 2016: 121, De Jesus, 1987; 86, Durakoğlu, 2010b: 109). Sınıflarda materyallerin kullanımıyla ilgili belirli kurallar mevcuttur. Çocukların ulaşabilecekleri küçük dolaplarda basitten karmaşığa doğru, belli bir düzene göre sıralanan materyaller kullanıldıktan sonra çocuklar tarafından yerine konulmak zorundadır (Lillard, 1973: 159, Topbaş, 2004: 26). Mekândaki düzen çocuğun istediği şeyi kolaylıkla bulmasını sağlamakta ve çocuğa aldığı şeyi tekrar yerine koyma sorumluluğu kazandırmaktadır. Sınıflarda her materyalden yalnızca bir adet bulunması kuralı ise çocuklarda birbirleriyle konuşma, anlaşma, seyretme, bekleme, uygun çözüm yolları üretme, isteğini sonraya erteleme, sabretme, vazgeçme gibi sosyal

açından önemli birçok gelişimin desteklenmesini sağlamaktadır (Ruenzel, 1997; 32, Erişen ve Güleç, 2007: 290). Böylelikle çocuklar arasındaki birlik ruhu gelişirken, aynı zamanda çocuğun, diğerini izlerken dolaylı yoldan öğrenmesi de sağlanmıştır.

Çocuklara dünyayı keşfetmeleri için fırsatlar sunan Montessori materyallerinin temiz, eksiksiz ve estetik bir görünüme sahip olmaları, çocukların dikkatli ve özenli çalışmalarını sağlarken çalışmayı problemsiz bir şekilde tamamlamalarına da yardımcı olmaktadır. Materyaller, çocukların işi severek yapmalarını sağlamak ve onları alıştırmaya yapmaya teşvik etmek için zarif ve çekici renklerde tasarlanmıştır. (Montessori, 2016: 125-126, Erişen ve Güleç, 2007: 289).

Montessori metodunda “hazırlanmış çevre” kavramı eğitimin temel unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Montessori çevresi, çocuk merkezli, çocuğun ihtiyaçlarına, ilgilerine, yeteneklerine yanıt veren, çocukların kendi kendilerine başarabilmelerine olanak tanıyan, bireysel gelişim ve sürece odaklanan bir çevredir (Montessori, 1997; 118; Korkmaz, 2012: 71-72). Bu çevre çocuğun özgürlüğünü kazanmasına yardımcı olarak maksimum bağımsız öğrenme ve keşfini kolaylaştırmaktadır.

De Jesus (1987: 24) Montessori'nin etkili öğrenme ve öğretme için hazırlanmış çevrenin önemine dikkat çektiğini belirtmiştir. Bu çevre, çocuk henüz oraya girmeden önce bir yetişkin tarafından düzenlenmekte ve çocuğun büyümesine ve fiziksel bağımsızlığını kazanmasına yardımcı olmayı, çocuğun temel ihtiyaç ve eğilimlerini gidermeyi, onun kendi kendine yeterli olmasını, çocuğu terbiye etmeyi ve yetiştirmeyi amaçlamaktadır (Montessori, 1997: 119, O'Donnell, 2013: 128).

Hainstock (2013: 58)'e göre Montessori okullarındaki çocuklar içinde buldukları fiziksel çevre aracılığıyla öğrenmektedir. Bu

düşünceye göre, eğitimin çocuğa dayatılmasına gerek yoktur; çocuğa gerekli olan öğrenme ortamı hazırlandığında, çocuk hareket etmek ve kendi içsel yönlenmesine göre gelişmek için özgür olabilecektir. Böyle bir çevre içerisinde ise eğitiminin rolü çocuğa ihtiyacı olduğu anda yardım etmek ve çocuk için gerekli çevreyi hazırlamakla sınırlıdır. Bu bağlamda, metoda göre eğitimdeki en güçlü ilişki öğretmen ve öğrenci arasında değil, çocuk ile ortam arasında kurulmaktadır (Durakoğlu, 2010a: 95).

Eğitimde çocuğun kendi kendine öğrenebilmesi fikri, Montessori'nin çocukların fiziksel büyümelerini izleyerek, antropolojik ilkeler doğrultusunda yaptığı ölçümler sonucu ortamdaki nesnelere çocukların boyutlarıyla uyumlu hale getirmesiyle desteklenmiştir (Montessori, 2016: 60-62). Montessori sınıflarında her nesnenin çocuğun boyutlarıyla uyumlu olması da bu nedendir.

Montessori'ye (1997: 58-62) göre çocuklar düzene karşı son derece duyarlıdır. Montessori çocuklar için düzen kavramını; her nesnenin yerini ve nerede olması gerektiğini bellek, çevreyi tanımak, ona en ince ayrıntısına kadar egemen olmak ve içerisinde gözü kapalı hareket edebilecek kadar rahat hareket edebilmek olarak tanımlamıştır. Bir mekândaki düzen aynı zamanda estetikle de ilişkilidir. Montessori'ye (2016:126) göre yalnızca eğitim materyalleri değil, eğitim ortamının tamamı dikkat çekici, davetkâr ve estetik olmalıdır. Böyle bir ortam çocukta “onu dikkatli kullanmalıyım” düşüncesi oluşmasına da yardımcı olarak çocukları eşyaları ve mekânı dikkatli kullanmaya teşvik etmektedir.

Montessori, eski disiplin tarzı olarak tanımladığı ve çocuğun hareketsizliğinin ve edilgenliğinin alkışlandığı yöntemin doğru olmadığını belirterek, hareket etmenin çocuğun doğasında var olduğunu ve bunu engellemenin çocuğun özgürlüğünü kısıtlamak olduğunu da eklemiştir (Montessori, 2016: 66-69). Montessori için

çocuğun hareket etmesi ve hareket halinde bulunması demek zihin gelişiminin de desteklenmesi demektir. Ona göre zihinsel gelişim hareketle bağlantılı ve hareket bağımlıdır (Montessori, 2015: 159). Metoda göre, bedensel faaliyetler beden sağlığı için gerekli olmakla birlikte özgüveni pekiştirmeye de yardımcıdır. Bu nedenle çocuğa sağlanan hareket özgürlüğüne son derece önem verilmekte ve bu yolla çocuğun çevreden izlenimler edinerek kendine düşen eylemleri de titizlikle ve dikkatle yapması amaçlanmaktadır (Oğuz ve Akyol, 2006: 251).

Montessori (2015: 27-30)'ye göre her çocuk farklı yaşlarda farklı davranış biçimleri sergilemekte ve bu yaş gruplarının her biri bir aşama olarak düşünüleceğinden, her yaş grubunun kendine özgü ihtiyaçları bulunmaktadır. Çocuklardaki sosyal becerileri geliştirmek amacıyla Montessori sınıfları yaş, cinsiyet, kültür, fiziksel engel ve başarı yönünden karma tutulmuştur. Aralarında üçer yaş fark bulunan öğrencilerin bir arada bulunduğu sınıflarda küçük çocukların yaşça kendilerinden büyük ve deneyimli olanlardan öğrenmeleri, büyük olanların ise küçük olanlara örnek olma, yardım etme gibi bir takım sosyal davranış kalıplarını edinmeleri hedeflenmiştir (Seldin, 2000: 50, Öngören, 2008: 42). Bu karma yapılanma çocuklardaki sosyal gelişimi destekleyicidir.

Ortamda gerçeklik de büyük önem taşımaktadır. Hayal oyunlarına değil gerçekliğe önem veren Montessori'ye (2016: 127) göre, ortamdaki araç gereçler çocuğun gerçek hayatta karşısına çıkan, gerçek yaşamda kullanılan araç gereçler olmalıdır. Kırılmayan, parçalanmayan nesnelerin çocuğun gelişimine katkı sağlamadığı düşünülmekte bu nedenle ortamda kırılabilen, parçalanabilen gerçek nesneler bulunmaktadır. Ortamda, bir şeyler içmek için cam bardaklar, ütü yapmak için gerçek ısınabilen ütü, sebze-meyveleri kesmek için gerçek keskin bıçaklar kullanılmaktadır. Çocuklar, ancak böyle bir ortamda kendi tepkilerini kontrol etme, hatalarından ders çıkarma ve kas disiplini

sağlamayı öğrenme fırsatı bulabilmektedir (Temel, 1994: 20, Oğuz ve Akyol, 2006: 245, Durakoğlu, 2010a: 96).

Montessori metodunun önemli bir diğer parçası doğadır (Montessori, 2016: 84-89). Çocuğun yalnızca doğayı bilmeye değil aynı zamanda doğada yaşamaya da gereksinimi vardır. Bu nedenle çocukların şehir yaşamından biraz da olsa izole olmaya, açık havaya, yürüyüşlere, güneşe, yağmurda ıslanmaya, toprakla uğraşmaya ihtiyacı olduğunu belirten Montessori için eğitimde doğanın yeri oldukça büyüktür. De Jesus (1987: 74-75) Montessori metodunda doğayla iç içe olan çocuğun temas ederek keşfettiğini, doğal hayat döngüsünü gözlemleyerek öğrendiğini, kendisinin doğa içerisindeki yerini kavradığını, bitki ve hayvanlara bakarken sorumluluk aldığını, bir inanç şekli ve yaşam felsefesi olan sabretme ve güven içerisinde beklemenin ne anlam ifade ettiğini ve doğaya saygı duymayı öğrendiğini belirtmiştir. Böylelikle çocukların dünyadaki diğer varlıkların çeşitliğini ve güzelliğini keşfetmeleri ve doğaya karşı sevgi ve güven duygularının gelişmesi sağlanmaktadır (Büyükaşkapu, 2012: 23).

3. MATERYAL VE YÖNTEM

Çalışmada Montessori metodunun eğitim mekânlarının örgütlenmesi üzerinde ne gibi etkilere ve düzenlemelere yol açtığının belirlenmesi amaçlanmıştır. Montessori metodu genel ilkeleriyle tanımlandıktan sonra, metne dayalı analiz yöntemi kullanılarak metodun içeriğini özetleyen ana kavramlar belirlenmiştir. Arak (2007: 168), metne dayalı analiz yöntemini; literatür taraması sonucunda metinlerden elde edilen verilerin yorumlanmasını, eleştirilmesini, kendi içinde anlaşılır hale getirilmesini ve değerlendirilmesini içeren bir yöntem olarak özetlemiştir. Bu bağlamda, Montessori metodunu özetleyen ve metodun ilkelerini anlaşılır ve akılda kalıcı kılan, mekânda okuma yapmayı kolaylaştıran altı adet kavrama ulaşılmıştır. Bu kavramlar özgürlük, düzen, hareket, sosyalleşme, gerçeklik ve doğa ile ilişkidir (Tablo 1).

Tablo 1. Montessori Metodunda Öne Çıkan Ana Kavramlar (Montessori, 1997; Montessori, 2015; Montessori, 2016; Lillard, 1973; De Jesus,1987; Temel, 1994; O'Neil, 1997; Ruenzel, 1997; Oppenheimer, 1999; Seldin, 2000; Topbaş, 2004; Oğuz ve Akyol, 2006; Erişen ve Güleş, 2007; Öngören, 2008; Durakoğlu, 2010a; Durakoğlu, 2010b; Büyüктаşkapu, 2012; O'Donnell, 2013; Hainstock, 2013).


MÜHÜR ANA	KAVRAM
<ul style="list-style-type: none"> • Çocuklar kendi kendine öğrenmeyi denemek • Çocuklar bilimsel, sosyal, estetik ve duygusal açıdan özgür olmak • Başarıya ulaşma ve bilgi edinmeye çalışmak • Kendi kendine yapabileceği işleri kendi hızıyla yapma fırsatı • Bilimsel araştırmaya uygun ve merak duygusuyla hareket etme 	ÖZGÜRLÜK
<ul style="list-style-type: none"> • Çocuklar erken yaşlarda başlayan ve sürekli olarak devam eden öğrenmeye çalışmak • İhtiyaçlarında, duygularında ve düşüncelerinde ilham kaynağına yerlerini vermek • Çocuklar uygun, etkili, etkili ve işlevsel olan ortam • Çocuklar için kolay öğrenilebilir ve anlaşılabilir bir ortam yaratmak 	DÜZEN
<ul style="list-style-type: none"> • Değişiklikler aniden olmayan öğrenme ortamına ve her şeyi yapma fırsatı için fırsatları sağlamak • Öğrenme ve öğrenmeyi geliştirme, etkili öğrenme ortamı olan öğrenme ortamı, öğrenme ortamına göre farklı öğrenme ortamları • Çocuklar öğrenme ve diğer her şeyi denemek için ortam 	HAREKET
<ul style="list-style-type: none"> • Bilimsel öğrenme, öğrenme, öğrenme ortamı, öğrenme ortamı, öğrenme ortamı için bir ortam yaratma/öğrenme ortamı öğrenme ortamı • Tutarlı, etkili, etkili öğrenme ortamı için ortam yaratma • Ortam öğrenme ortamı için ortam yaratma ortamı için ortam yaratma, öğrenme ortamı için ortam yaratma ortamı için ortam yaratma 	MORALLEŞME
<ul style="list-style-type: none"> • Çocuklar yapma, öğrenme ortamı için ortam yaratma • Tutarlı ve öğrenme ortamı için ortam yaratma • Çocuklar öğrenme ortamı için ortam yaratma ortamı için ortam yaratma 	GERÇEKLİK
<ul style="list-style-type: none"> • Bilimsel ve sosyal öğrenme ortamı için ortam yaratma • Öğrenme ortamı, öğrenme ortamı, öğrenme ortamı için ortam yaratma • Öğrenme ortamı ve öğrenme ortamı için ortam yaratma ortamı için ortam yaratma • Tutarlı, etkili, etkili öğrenme ortamı için ortam yaratma ortamı için ortam yaratma 	DOĞA İLE İLİŞKİ

Elde edilen bu ana kavramlar aracılığıyla Montessori okullarının mekânsal analizleri yapılmıştır. Söz konusu kavramların eğitim mekânına hangi biçimde yansıdığı ve mekân örgütlenmesini nasıl etkilediği seçilen örneklerin plan, kesit, görünüş, ulaşılabilen iç ve dış mekân fotoğrafları ile literatür bilgileri üzerinden okumalar yapılarak şematize edilmiştir.

Çalışmada mimari tasarımları ile literatürde yer almış, Montessori eğitim metodunu uygulayan, üzerinde analiz ve yorum yapılabilecek yeterli

bilgiye, mimari çizimlere ve görsellere sahip 2000 yılı sonrasında inşa edilmiş 5 adet Montessori okulu ele alınmıştır. Bunlar; De Eilanden Montessori Okulu (Hollanda), Marin Montessori Okulu (ABD), Fuji Anaokulu (Japonya), Ekya Montessori Okulu (Hindistan) ve Montessori Anaokulu (Kolombiya)'dır (Tablo 2). Seçilen okulların çeşitlilik sunması ve farklı bakış açılarını değerlendirebilmeyi sağlaması amacıyla yapım yıllarının, mimarlarının ve buldukları ülkelerin farklı olmasına dikkat edilmiştir.

Tablo 2. Çalışmada analiz edilen okullara ait kimlik kartları

<p>İki Etkinlik Merkezi Okulu Yarı: Bahar Mimari: Mustafa Hacıoğlu Yılı: 2002</p>	 <p>Bu yapıdaki iki etkinlik alanı aynı anda, aynı yarıda faaliyet gösteren alanlar ile birlikte projelendirilmiştir. Konular ve okula uygun şekilde bulunan alanlar ile birlikte alanlar aynı anda kullanılmaktadır ve bu yapıdaki etkinlik alanları aynı zamanda diğer etkinlik alanları ile birlikte kullanılmaktadır (URL-1, URL-2, URL-3, URL-4, URL-5, URL-6).</p>
<p>Marin Merkezi Okulu Yarı: Akiş Mimari: P.A. A. A. A. Yılı: 2003</p>	 <p>Bu yapıdaki etkinlik alanları aynı anda, aynı yarıda faaliyet gösteren alanlar ile birlikte projelendirilmiştir. Konular ve okula uygun şekilde bulunan alanlar ile birlikte alanlar aynı zamanda diğer etkinlik alanları ile birlikte kullanılmaktadır (URL-7, URL-8, URL-9, URL-10, URL-11, URL-12, URL-13).</p>
<p>İki Etkinlik Merkezi Yarı: Akiş Mimari: T. A. A. A. Yılı: 2007</p>	 <p>Bu yapıdaki etkinlik alanları aynı anda, aynı yarıda faaliyet gösteren alanlar ile birlikte projelendirilmiştir. Konular ve okula uygun şekilde bulunan alanlar ile birlikte alanlar aynı zamanda diğer etkinlik alanları ile birlikte kullanılmaktadır (URL-14, URL-15, URL-16, URL-17, URL-18).</p>
<p>Okulu Yarı: Bahar Mimari: Collective Projects Yılı: 2014</p>	 <p>Yükseklik bir saat fabrikasından ilham alınarak, merkezi yapı katmanları ile, doğal olarak hareketlenir ve her günün aynı alanlar için bir yapı olarak yeniden değerlendirilmiştir. Proje aynı zamanda Merkezi'ne tasarım gerektirenlerden biri olan öğrenciler ve doğa arasındaki ilişkiyi etkilemektedir (URL-19, URL-20, URL-21, URL-22).</p>
<p>Merkezi Okulu Yarı: Bahar Mimari: T. A. A. A. Yılı: 2018</p>	 <p>Merkezi okulların platformlar, meydanlar ve bahçeler gibi farklı dışarıdaki öğrenciler arasındaki ilişkiyi geliştirirken merkezi alanlar aynı zamanda aynı zamanda hareketlenir ve her günün aynı alanlar için bir yapı olarak yeniden değerlendirilmiştir. Proje aynı zamanda Merkezi'ne tasarım gerektirenlerden biri olan öğrenciler ve doğa arasındaki ilişkiyi etkilemektedir (URL-23, URL-24, URL-25, URL-26, URL-27).</p>

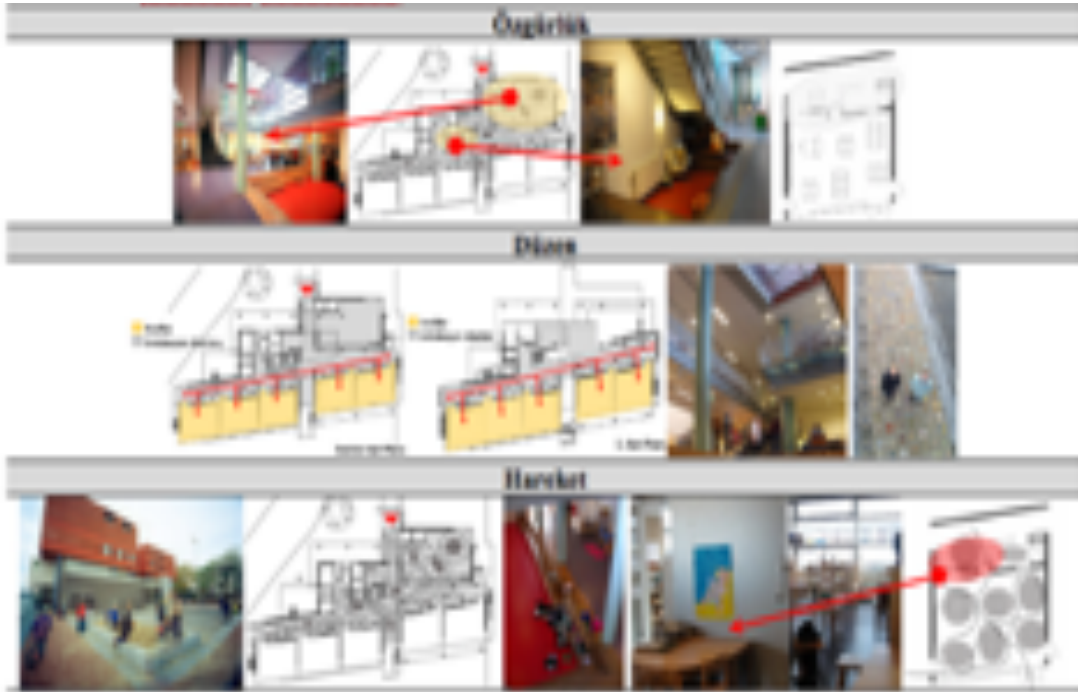
4. BULGULAR

4.1. De Eilanden Montessori Okulu

İki katlı olan De Eilanden Montessori okulunun (URL-1,URL-2,URL-3, URL-4, URL-5, URL-6) merkezi alanı okulun kalbi olarak işlev görmektedir. Bu merkezi alan aynı zamanda okulun her noktasından görsel olarak algılanabilmekte ve okuldaki tüm mekânlar bu merkez alana açılmaktadır. Giriş lobisinde yer alan bu alan, merdiven altındaki alçaltılmış bölüm ve koridorlardaki bireysel veya grup çalışma alanları çocuklara kimle ve nerede çalışmak istediklerine dair seçim özgürlüğü sunmaktadır (Tablo 3/ özgürlük). Sınıfların ve ortak alanların plan şemasındaki yeri, girişteki merkez alanın konumu ve eylem alanlarının farklı renkle vurgulanması yapının

okunabilirliğini arttırmaktadır. Merkez alanın üzerindeki galeri de bu alanı daha tanımlı hale getirmiştir. Montessori okullarındaki düzen anlayışının burada plan düzlemine yansiyarak mekânsal anlamda bir düzen oluşturduğu söylenebilir. Bahçe zemininde bulunan çeşitli renklerdeki mozaik döşeme de bahçeye estetik bir karakter kazandırmıştır (Tablo 3/ düzen). Merdivenler, çökertilmiş alanlar ve bahçedeki kum havuzu öğrencilerin hareket ihtiyacını karşılamaya yönelik mimari çözümlerdir. Öğrenci masa ve sandalyelerinin sınıf içerisindeki esnek organizasyonu, sınıf ve koridor arasındaki sürgülü kapılar, bölücü duvar kullanılmadan mekânlara ayrılmış ortak alanlar öğrencilerin dolaşım alanlarını arttırarak hareket etmelerine olanak tanımaktadır (Tablo 3/ hareket).

Tablo 3. De Eilanden Montessori Okulu



Giriş lobisindeki ve merdiven altındaki çökertilmiş alanlar, sınıf ve koridor arasında kalan küçük çalışma alanları çocukların rastlantısal buluşmalar gerçekleştirebileceği, etkinlikler düzenleyebileceği veya oyun oynayarak sosyalleşebileceği mekânsal düzenlemelerdir. Sınıfların her birinin yan tarafındaki sınıfa açılan bir kapı aracılığıyla birbirine bağlanması sınıflar ve öğrenciler arasındaki iletişimi güçlendirmekte ve gerektiğinde ortak çalışmalar gerçekleştirilmesini sağlamaktadır (Tablo 4/ sosyalleşme). Mutfak tezgâhının, askılıkların ve diğer donatıların çocukların antropometrik ölçülerine uygun olarak tasarlanması ve çevrenin çocuğun boyutlarına uygun ama gerçek yaşam materyalleriyle donatılmış olması metodun

gerçeklik ilkesinin yansımaları olarak kabul edilebilir (Tablo 4/ gerçeklik). Giriş lobisindeki ışık bacası ve su kanalına bakan sınıf cephelerinin şeffaf olması içeri doğal ışık taşımaya yardımcı ederken mevsim geçişlerinin ve hava olaylarının da öğrenciler tarafından takip edilmesini kolaylaştırmaktadır. Sınıflardaki masalarda çeşitli bitkilerin bulunması da hem mekâna estetik bir karakter kazandırmakta hem de çocukların sınıf içerisinde doğayı temsil eden nesnelere aracılığıyla doğayla ilişki kurmalarına yardımcı olmaktadır. Sınıfların her birinin bahçeye açılan bir kapısının olması ise iç-dış ilişkisini kuvvetlendirmekte ve bahçenin her zaman kullanılabilir bir öğrenme ortamı olarak hizmet etmesini sağlamaktadır (Tablo 4/ doğa ile ilişki).

Tablo 4. De Eilanden Montessori Okulu



4.2. Marin Montessori Okulu

Mevcut bir okul kampüsüne ek bir yapı kütleli olarak yapılan Marin Montessori Okulu (URL-7, URL-8, URL-9, URL-10, URL-11, URL-12, URL-13) tek katlı olup çocuklar için maksimum dış mekân sağlayacak biçimde tasarlanmıştır. Sınıfların hepsi dış oyun alanlarına kolay erişim sağlayarak teraslar vasıtasıyla çocuklar için hareket ve görsel denetim imkânı sağlamıştır. Sınıf organizasyonunun esnek yapılması, sınıf içerisinde hiçbir bölücü duvarın yer almaması ve açık plan düzenine sahip olması çocuklara nerede ve kiminle çalışmak istediklerine karar verme özgürlüğü sunmaktadır (Tablo 5/ özgürlük). Yapının tek katlı oluşu, sınıflardaki masa, sandalye gibi donatıların ve bahçenin açık, sade ve kolay algılanabilir düzeni, sınıfların lineer bir biçimde sıralanması ve sınıf organizasyonunda çalışma alanları ortada yer

alırken, ıslak hacimlerin ve depolama alanlarının sınıf çeperlerine yerleştirilmiş olması yapının okunabilirliğini arttırmakta ve çocukların çevreyi düzenli bir biçimde algılamasını sağlamaktadır (Tablo 5/düzen).

Sınıfların açık plan şeklindeki düzeni ve her birinin bahçeyle olan doğrudan ilişkisi çocukların hareketlerinde özgürlük kazanmasını sağlarken, bahçedeki salıncak, kaydırak gibi çeşitli oyun alanları çocukları aktiviteye davet ederek enerjilerini boşaltabilecekleri ekstra bir alan sunmaktadır (Tablo 6/hareket). Sınıf içerisinde kümelenmeye, birlikte çalışmaya izin veren esnek donatı düzenlemesi, doğrudan bahçeye erişim sağlayan sınıflar ve ortak bir alan olarak kullanılan bahçe farklı yaş gruplarının bir araya gelerek etkileşimde bulunmasına, birlikte aktiviteler yapmalarına ve birbirlerinden öğrenmelerine yardımcı olmaktadır (Tablo 6/ sosyalleşme).

Tablo 5. Marin Montessori Okulu



Tablo 6. Marin Montessori Okulu



Çocukların boyutlarına uygun tasarlanmış dolaplar, mutfak tezgâhları, pencere yükseklikleri, kitaplıklar, masa ve sandalyeler çocukların kullanımına uygun ve onlara ait donatılar olarak hizmet ederken bahçedeki arı kovanı ve yine onlara uygun tulum ve maskeler çocukların gerçek yaşamı gerçek yaşam nesnelileriyle öğrenmelerine imkân tanımaktadır (Tablo 6/ gerçeklik). Okulun su ve yeşil ögenin oldukça yoğun olduğu bir bölgede konumlanmış olması çocukların doğal çevre ile iç içe olmasını sağlamıştır. Yapının tek katlı tasarlanarak tüm sınıfların doğrudan bahçeyle ilişkisinin kurulması ve dışarıyı gözleme fırsatı sunan geniş pencereler çocukların doğa ile yakından ilişki kurmasına yardımcı olan öğelerdendir (Tablo 6/ doğa ile ilişki).

4.3. Fuji Anaokulu

Mevcut ağaçların korunmasıyla biçimlenen tek katlı Fuji Anaokulu'nun (URL-14, URL-15, URL-16, URL-17, URL-18) temel özelliği olabildiğince çok açık alanlar sunmasıdır. Oval biçimde tasarlanan okulun ortasındaki avlu ortak alan olarak kullanılırken sınıflar bu avlunun etrafına yerleştirilmiştir. İç hacimler arasında duvar olmaması mekânlar arası sınırın ve hiyerarşinin olmamasını sağlamıştır. Avluya bakan cephedeki katlanabilir kapılar iç ve dış mekânlar arasındaki ayrımı yok ederek bahçenin sınıfa veya sınıfın bahçeye katılmasına olanak sağlamıştır. Okulun çatısı üzerinde yürünebilir olma özelliğiyle çocuklara alternatif bir oyun alanı sunmuştur. Böylelikle öğrencilerin özgürlüğünü desteklemek amaçlanmıştır (Tablo 7/özgürlük). Yapının tek katlı oluşu, sınıflara ortak bir avludan dağılım ve yapı biçimlenmesi çocuklardaki mekân algısını desteklerken,

sınıflardaki masaların, sandalyelerin ve dolapların karmaşa yaratmayacak şekilde sade ve estetik düzenlenmiş olması da mekânın okunabilirliğini arttırmakta ve düzen anlayışını pekiştirmektedir (Tablo 7/düzen). Tasarıma dâhil edilen ağaçlar için çatıda bırakılan küçük boşluklar çocukların güvenliğini sağlamak için ağlarla örülmüş ve bu ağlar da çocuklara yeni bir oyun alanı oluşturmuştur. Çocuklar ağaçlara tırmanarak, çatıdaki kaydırdan kayarak veya çörtenden avludaki havzaya akan yağmur suyuyla oynayarak hareket ve oyun ihtiyaçlarını karşılamaktadır (Tablo 7/hareket).

Sınıfların esnek organizasyonu farklı yaş gruplarından çocukların ortak aktiviteler düzenlemesine izin verirken katlanan kapılar çocukların iç veya dış mekânda bir arada olmasına olanak tanımaktadır. Okulun çatısının kullanılması da sosyal etkileşime yardımcı bir araç olarak kullanılmıştır (Tablo 8/sosyalleşme). Sınıflardaki tüm donatıların ise çocuk ölçeğinde olduğu görülmektedir. Bakım odasındaki tezgâh ve avludaki küçük su muslukları da çocukların rahatlıkla erişebileceği yükseklikte tasarlanarak çocukların gerçek yaşamı kendilerine ait donatılarla deneyimlemeleri sağlanmıştır (Tablo 8/gerçeklik). Çatı ışıklıkları içeri doğal ışığı taşıırken, çatıdaki çocukların sınıflardaki arkadaşlarını izleyebilmelerine de olanak tanımıştır. Ağaçların tasarıma dâhil edilmesi ise çocuklarda doğa bilincini destekleyici niteliktedir. Büyük cam kapı ve pencereler çocukların mevsim geçişlerini, doğa olaylarını ve doğayı kolaylıkla gözlemlemelerine yardımcıdır (Tablo 8/doğa ile ilişki).

Tablo 7. Fuji Anaokulu



Tablo 8. Fuji Anaokulu



4.4. Ekya Montessori Okulu

İki katlı olan Ekya Montessori Okulu'nda (URL-19, URL-20, URL-21, URL-22) sınıflar merkez bir avlunun etrafında yer almaktadır. Okulun avluya bakan bölümleri ile sınıfları yer yer bölen

dikey boşluklar ortak alanlar olarak hizmet etmektedir. Sınıflar arasındaki bölücünün biçimi öğrencilerin sınıf içerisindeki farklı köşelerde farklı eylemler gerçekleştirmelerine izin vermektedir (Tablo 9/ özgürlük).

Tablo 9. Ekya Montessori Okulu



Tablo 10. Ekya Montessori Okulu

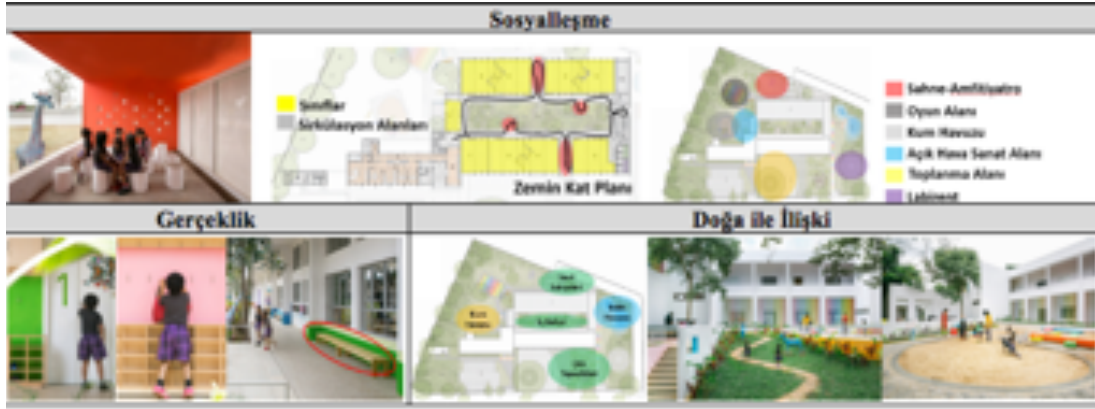


Sınıfların avlunun etrafına dizilerek yönetim biriminin bu ana kütleinin yanına yerleştirilmesi mekânsal anlamda bir düzen sağlamıştır. Okuldaki renklerin kullanımı da çocukların görsel olarak uyarılmasını sağlamış, okula estetik bir karakter kazandırmıştır. Her sınıf için farklı bir renk kullanımı da sınıfların algılanabilirliğini arttırmaktadır (Tablo 10/düzen). Okulun avlusu ve bahçedeki okuma platformu, oyun alanı gibi çeşitli eylem alanları çocukları harekete davet etmekte ve gün içerisinde çocukların enerjilerini boşaltacakları alanlar olarak hizmet etmektedir. Bunun yanı sıra koridorların ortak avluya bakacak biçimde kurgulanması da çocuklara özgürce hareket edebilme imkânı sunmuştur (Tablo 10/hareket).

Sınıfların arasında kalan ortak alan ve avluya bakan koridorlar çocukların sosyalleşebileceği iç mekanlar iken, bahçedeki sahne, amfi

tiyatro, oyun alanı, kum havuzu, açık hava sanat alanı, toplanma alanı ve labirent gibi farklı işlevsel olanaklara sahip mekanlar da çocukların sosyalleşebileceği dış mekanlar olarak kullanılmaktadır (Tablo 11/sosyalleşme). Çocukların ulaşabileceği yükseklikteki kapı kolları, askılıklar, masa ve oturma çocukların gerçek yaşamı kendi boyutlarına uygun nesnelere deneyimlemesine imkân tanımıştır (Tablo 11/gerçeklik). Bahçedeki kum havuzu, çim tepelikler, sınıf bahçeleri ve balık havuzu çocukların doğa ile iç içe olmasını sağlamıştır. Sınıf pencerelerinin genişliği ve yarı-açık koridorlar maksimum doğal ışığın içeri taşınmasına yardımcı olurken aynı zamanda dış mekân ile görsel bağlantının sürekliliği sağlanmış, mevsim ve hava olaylarının izlenebilmesine de olanak tanımıştır (Tablo 11/doğa ile ilişki).

Tablo 11. Ekya Montessori Okulu



4.5. Montessori Okulu

Daire şeklinde biçimlenen tek katlı Montessori Okulu'nun (URL-23, URL-24, URL-25, URL-26, URL-27) ortak alanları derslerin bu alanlarda da yapılabilmesine izin veren, çocukları dış mekânla daha yakın hale getiren ve onların doğa ile etkileşime girmelerini sağlayan canlı bir eğitim mekânı olarak görülmüştür. Sirkülasyon alanları yalnızca işlevler arasındaki bağlantıyı sağlayan mekânlar olarak değil aynı zamanda derslikleri tamamlayıcı buluşma mekânları olarak hizmet etmektedir. Sınıfların avludaki bahçeyle

olan doğrudan ilişkisi, sirkülasyon alanlarının üzeri örtülü fakat açık şekilde kurgulanması ve sınıfların mekan organizasyonu çocuklara özgürce hareket etme ve yapacakları faaliyetleri seçme özgürlüğü sunmaktadır (Tablo 12/ özgürlük). Yapının tek katlı olması ve mekânların bir daire etrafında örgütlenmiş olması yapının okunabilirliğini ve algılanabilirliğini arttırırken sınıflardaki donatıların ve materyallerin belirli bir düzen içerisinde yerleştirilmiş olması çocuklarda düzen kavramının yerleşmesine yardımcı olmaktadır (Tablo 12/düzen).

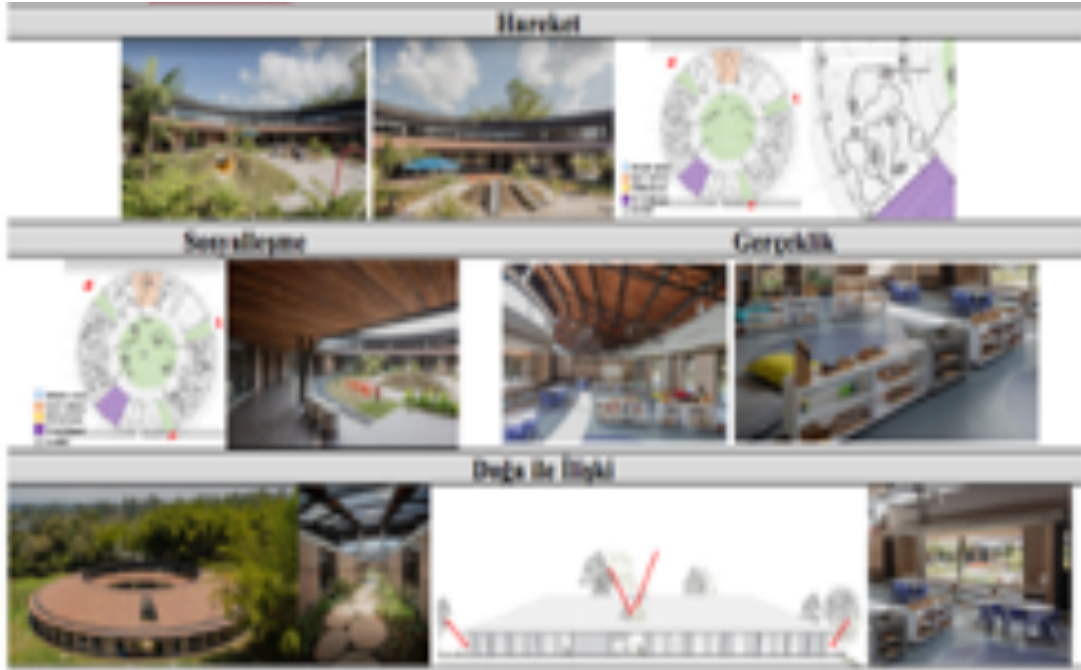
Tablo 12. Montessori Okulu



Okulun biçimlenmesiyle oluşturulan iç avlu çocuklara çeşitli oyun alanları sunarak onların hareket ihtiyacını desteklemektedir. Bunun yanı sıra sınıflar ve iç avlu arasındaki sürekli ve doğrudan ilişki çocuklara hareket ve dolaşım esnekliği sağlamaktadır (Tablo 13/hareket). Sınıfların esnek yapılanması, koridorun yarı-açık kurgulanması ve sınıfların doğrudan bahçeye açılıyor olması çocukların birbirleriyle etkileşime geçmesini sağlamakta dolayısıyla sosyalleşmelerine de yardımcı olmaktadır. Merkezi alan eğitim ve eğlence amaçlı kullanılarak çoklu aktivitelere imkân tanımaktadır (Tablo 13/sosyalleşme). Sınıflarda

bölücü eleman olarak da kullanılan açık dolaplar, masa, sandalye ve tezgâhlar çocukların antropometrik boyutlarına uygun olarak tasarlanmıştır. Böylelikle çocukların somut yaşamı deneyimlemelerine katkı sağlanmıştır (Tablo 13/gerçeklik). Okulun doğa ile iç içe olan bir bölgede konumlanması, sınıflarda büyük cam pencereler ve yatay şerit pencerelere yer verilmesi ve yapının avluya geçiş bölgelerinin üzerinin açılması çocuklara doğayı gözlemleme imkânı sunmaktadır. Yapının temel görüntüsünü oluşturan ahşap malzeme kullanımı da doğanın bir sürekliliği olarak ele alınmıştır (Tablo 13/doğa ile ilişki).

Tablo 13. Montessori Okulu



4. SONUÇ

Bu çalışma, eğitim felsefesi ile fiziksel mekânın karşılıklı etkileşimini alternatif bir eğitim modeli üzerinden değerlendiriyor oluşu ile geleneksel eğitim sistemimizin neden olduğu mekânsal düzenlemelere karşı sunulan bir öneri niteliği taşımaktadır. Alternatif eğitim metotlarından biri olan Montessori metodu çocuğu bir birey olarak kabul edışı, özgürlük anlayışı ve ikinci öğretmen olarak kabul ettiği mekân ile geleneksel eğitim metotlarından farklılaşmaktadır. Montessori, çocuğun doğasını ve kişilik özelliklerini dikkate alarak önerdiği bu eğitim metoduyla insan-çevre etkileşiminin başarılı bir örneğini inşa etmiştir. Metodu tanımlayan temel özellikler kavramlaştırılarak, bu kavramların mekân üzerindeki etkilerinin bir okumasının yapıldığı bu çalışmada eğitim metodunun mimariyi nasıl şekillendirebileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Montessori okullarının, eğitimde sadece sınıfların kullanıldığı geleneksel okulların aksine çocukların ihtiyaçlarının önemsendiği, okulun her bir köşesinin eğitim amaçlı kullanıldığı, canlı, ilgi çekici ve davetkâr mekânlara sahip olduğu görülmüştür.

Çalışmada incelenen okullar kapsamında metodun özgürlük anlayışının; çocukları çalışmak istedikleri kişi, yöntem veya mekân

konusunda serbest bırakan koridor üzerindeki veya sınıflardaki çeşitli eylem alanlarıyla (Şekil 1a-1e), aynı anda farklı aktivitelere olanak veren, açık plan düzenindeki esnek sınıf/mekân organizasyonlarıyla (Şekil 1b-1d) ve iç ve dış mekân arasında kurulan doğrudan ilişkilerle (Şekil 1c) mekâna yansıtıldığı görülmüştür

Metodun düzen ilkesi, mekânları tanımlı hale getiren renk ve malzeme kullanımıyla (Şekil 2d), ortak alanların ve sınıfların plan düzlemindeki okunaklı konumlanışıyla (Şekil 2a), yapıların algılanabilirliğini sağlayan alçak kat yükseklikleriyle (Şekil 2c), sınıf organizasyonundaki bireysel veya grup çalışma alanlarının, ıslak hacimlerin veya depolama alanlarının yerleşimiyle (Şekil 2b) ve ortamın sade, düzenli ve estetik düzenlenmiş olmasıyla (Şekil 2e) mekâna yansıtılmıştır.

Montessori'nin çocuğun hareketini ve hareketli olmasını önemsemesi yarı-açık organize edilen veya çocukları farklı aktivitelere davet eden koridorlarla (Şekil 3d), sınıfların açık ve esnek planlamalarıyla (Şekil 3c), sınıf-koridor ilişkisi kurarak çocuklara dolaşım özgürlüğü sunan sürgülü kapılarla (Şekil 3a) ve bahçedeki ağaç, salıncak, kaydırak, kum havuzu, okuma platformu veya avlu gibi çeşitli oyun alanlarıyla (Şekil 3b-3e) yansıtılmıştır.



Şekil 1. Özgürlük kavramının mekâna yansımaları (a.De Eilanden Montessori Okulu, b.Marin Montessori Okulu, c.Fuji Anaokulu, d.Eky Montessori Okulu, e.Montessori Okulu)



Şekil 2. Düzen kavramının mekâna yansımaları (a.De Eilanden Montessori Okulu, b.Marin Montessori Okulu, c.Fuji Anaokulu, d.Eky Montessori Okulu, e.Montessori Okulu)

Farklı yaşları bir araya getirmeyi hedefleyen ve birbirlerine açılan sınıf kapıları (Şekil 4a), sınıf içerisinde birlikte çalışmaya izin veren esnek sınıf planlaması ve donatı düzenlemesi (Şekil 4b), doğrudan bahçeye erişim sağlayan sınıflar (Şekil 4e) ve ortak bir alan olarak kullanılan bahçe, amfi, kum havuzu veya çatı gibi alanlar (Şekil 4c- 4d) sosyalleşmeye olanak tanıyan mekânsal düzenlemelerdir

Çocukların boyutlarına uygun askılıklar (Şekil 5d), mutfak tezgâhları, dolaplar (Şekil 5e), sergileme alanları (Şekil 5a), kitaplıklar, lavabolar (Şekil 5c), masalar, sandalyeler, oturaklar ve bir takım materyaller (Şekil 5b) çocukların gerçek

yaşamı kendi boyutlarına uygun nesnelere deneyimlemelerini sağlayarak metodun gerçeklik ilkesine vurgu yapmaktadır.

Metodun doğaya verdiği önem ise, su ve yeşil öge gibi doğa parçalarıyla iç içe konumlanan veya doğanın tasarıma dâhil edildiği okul yapılarıyla (Şekil 6a), çatılarda yer alan ışık bacalarıyla (Şekil 6e), malzeme olarak kullanılan veya tasarıma dâhil edilen doğal materyallerle (Şekil 6c), dışarıyı gözlemlemeyi kolaylaştıran büyük, geniş ve şeffaf sınıf cepheleriyle (Şekil 6b), bahçeye aynı katta yer alan sınıf organizasyonlarıyla ve bahçeye açılan sınıf kapılarıyla (Şekil 6d) okunabilmektedir.



Şekil 3. Hareket kavramının mekâna yansımaları (a.De Eilanden Montessori Okulu, b.Marin Montessori Okulu, c.Fuji Anaokulu, d.Ekya Montessori Okulu, e.Montessori Okulu)



Şekil 4. Sosyalleşme kavramının mekâna yansımaları (a.De Eilanden Montessori Okulu, b.Marin Montessori Okulu, c.Fuji Anaokulu, d.Ekya Montessori Okulu, e.Montessori Okulu)



Şekil 5. Gerçeklik kavramının mekâna yansımaları (a.De Eilanden Montessori Okulu, b.Marin Montessori Okulu, c.Fuji Anaokulu, d.Ekya Montessori Okulu, e.Montessori Okulu)



Şekil 6. Doğa ile ilişki kavramının mekâna yansımaları (a. De Eilanden Montessori Okulu, b. Marin Montessori Okulu, c. Fuji Anaokulu, d. Ekyâ Montessori Okulu, e. Montessori Okulu)

Çalışmada aynı kavramların farklı mekânlara da yansiyabildiği, dolayısıyla çoklu okumaların yapılabileceği de görülmüştür. Örneğin; özgürlük kavramı çocuğun bir yetişkine ihtiyaç duymadan özgürce hareket etmesi, makul sınırlarda seçim ve hareket özgürlüğüne sahip olması anlamını taşımaktadır. Bu kavram incelenen okullarda; koridorlardaki ve sınıflardaki farklı çalışma alanları, iç ve dış mekânlar arasındaki süreklilik gibi bir takım düzenlemelerle mekâna yansımıştır. Oysa çocuğun erişmek istediği nesneye rahatlıkla ulaşabilmesi veya ona sunulan çevrede serbestçe hareket edebilmesi de özgürlük kavramına referans verebilmektedir. Fakat çalışmada elde edilen kavramlar arasında; çocuğun bir nesneye rahatlıkla ulaşması gerçekte yaşamın onlara uygun boyutlarda sunulması anlamına gelen gerçeklik, serbestçe hareket edebilmesi ise çocuğun hareket ihtiyacını karşılayan düzenlemeler anlamına gelen hareket kavramlarıyla açıklanmıştır. Yani her bir kavram birbiriyle ilişkili gibi gözükse de gerçek anlamına en yakın kavramların ele alınmasına, dolayısıyla çalışmanın daha okunaklı hale gelmesine dikkat edilmiştir.

Özetlemek gerekirse; Montessori okullardaki her alanın öğrencilerin farklı aktivitelerde bulunabilecekleri ikinci bir sınıf niteliğinde düzenlendiği görülmüştür. Öğrenme eylemi yalnızca sınıflarda değil, koridorlarda, bahçelerde

ve okulun diğer tüm mekânlarında devam etmiş, tüm mekânlar kamusal bir ağ gibi birbirine bağlanmıştır. Bu yönleriyle Montessori okullarının, benimsediği temel eğitim anlayışı doğrultusunda mekânı biçimlendirdiği ve eğitim ilkelerinin sadece eğitim yöntemine değil eğitim ortamına da yansıtıldığı söylenebilir.

Her ne kadar söz konusu kavramlar Montessori okulları özelinde incelense de bugün bu kavramların mekânsal yansımalarına ve benzer mekânsal düzenlemelere nitelikli okul yapılarında da rastlamak mümkündür. Bu, Montessori'nin eğitim felsefesinin -yalnızca Montessori okullarına değil- diğer eğitim mekânlarına da yansımaya başladığının, çocuğun ilgi, istek ve ihtiyaçlarının farkına varıldığının ve mekânın eğitimde önemli bir araç olarak kullanılmaya başladığını göstermektedir. Artık çocuk ve çocuğun fiziksel, sosyal ve duygusal ihtiyaçları önemsenmekte, mekân da bu ihtiyaçlara hizmet edecek biçimde evrilmektedir. Bu bağlamda geleneksel yaklaşımların sergilendiği günümüz eğitim yapıları da bir an önce değişmeye, dönüşmeye, bireyi ve bireyin ihtiyaçlarını eğitimin merkezine almaya muhtaçtır. Çünkü nerede öğrendiğimiz nasıl öğrendiğimizin göstergesidir.

KAYNAKLAR

- Akdağ, B. (2006). *Alternatif Eğitim Tarihi. Eğitim Zil ve Teneffüs Dergisi*, (6) 4-5.
- Arak, H. (2007). *Genç Werther'in Acıları ile Genç W'Nin Yeni Acıları Başlıklı Eserlerin İçerik Ve Biçim Açısından Karşılaştırılması. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (22), 167-177.
- Bennett, T. (2001). *Reactions to Visiting the Infant-Toddler and Preschool Centers in Reggio Emilia. Italy, Early Research and Practice*, 3 (1), 2-9.
- Büyükaşkapu, S. (2012). *Montessori Yaklaşımı ve Okul Öncesinde Fen Eğitimi. TÜBAV Bilim Dergisi*, 5 (3), 19-25.
- De Jesus, R.D. (1987). *Design Guidelines for Montessori Schools, Center for Architecture and Urban Planning Research Books. Milwaukee: Book 1, p. 74.*
- Durakoğlu, A. (2010a). *Montessori Metodunda Okuma ve Yazma Eğitimi. Aile ve Toplum Eğitim-Kültür ve Araştırma Dergisi, Ocak, Şubat, Mart*, 91-104.
- Durakoğlu, A. (2010b). *Maria Montessori'ye Göre Çocuğun Doğası ve Eğitimi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.*
- Edwards, C. (2002). *Three Approaches from Europe: Waldorf, Montessori, and Reggio Emilia. Early Childhood Research and Practice*, 4, 2-14.
- Erişen, Y. ve Güleş, F. (2007). *Montessori Materyallerinin Tasarım Kalitesi Özelliklerinin Değerlendirilmesi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (18), 287-305.
- Güney, A. Ve Al, S. (2012). *Effective Learning Environments in Relation to Different Learning Theories. Social and Behavioral Sciences*, (46), 2334-2336.
- Hainstock, E. G. (2013). *Teaching Montessori in the Home: The Pre-School Years. United States: Random House.*
- Hesapçıoğlu, M. (2006). *Alternatif Eğitim: Kuramsal Temeller, Eğitim Akımları, Uygulama. Zil ve Teneffüs Dergisi*, (6), 32-33.
- Korkmaz, E. (2012). *Montessori Metodu: Özgür Çocuklar için Eğitim. (2. Baskı). İstanbul: Algi Yayın, ss. 71-72.*
- Lillard, P.P. (1973). *Montessori, A Modern Approach. New York: Schocken Books, p.159.*
- Martin, S.H. (2006). *The Classroom Environment and Children's Performance-Is There a Relationship. C. Spencer ve M, Blades (Ed.), Children and Their Environments içinde, Cambridge: Cambridge University Press.*
- Miller, R. (2006). *Alternatif Eğitim Tarihi. Eğitim Zil ve Teneffüs Dergisi*, 4-5.
- Montessori, M. (1997). *Çocuk Eğitimi: Montessori Metodu. (5. Baskı). İstanbul: Özgür Yayınları.*

- Montessori, M. (2015). *Emici Zihin. (1. Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları.*
- Montessori, M. (2016). *Çocuğun Keşfi. (1. Baskı). İstanbul: Kaknüs Yayınları.*
- Oberman, I. *Learning from Rudolf Steiner: The Relevance of Waldorf Education for Urban Public School Reform*, <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED498362.pdf>, (Erişim tarihi: 20.11.2019).
- Oğuz, V. ve Akyol, A.K. (2006). *Çocuk Eğitiminde Montessori Yaklaşımı. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 15 (1), 243-256.*
- O'Neil, D.E. (1997). *Classical Montessori: A Study of the Classical Rhetorical Canons in Early Montessori Writing Instruction. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. ABD: Old Dominion University.*
- Oppenheimer, T. (1999). *Schooling the Imagination. Atlantic Monthly, 284 (3), 71-83.*
- Öngören, S. (2008). *Okul Öncesi Eğitim Kurumlarına Devam Eden 4-5 Yaş Grubu Çocuklarına Geometrik Şekil Kavramı Kazandırmada Montessori Eğitim Yönteminin Etkililiği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Özdağ, S.A. (2014). *Montessori Yönteminin Eğitim Mekânlarına Yansıması Üzerine Kavramsal Bir Analiz. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.*
- Read, M.A. (1997). *Impact Of Space And Color In The Physical Environment on Children's Cooperative Behavior. Doctor of Philosophy. ABD: Oregon State University.*
- Ruenzel, D. (1997). *The Montessori Method. Teacher Magazine, 8 (7), 30-36.*
- Seldin, T. (2000). *Montessori Yöntemiyle Harika Çocuk Nasıl Yetiştirilir? İstanbul: Kaknüs Yayınları.*
- Şahin, İ. (2004). *Postmodern Çağ-Hümanist Eğitim. XIII Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, Malatya: İnönü Üniversitesi.*
- Şensoy, A. S. (2014) *Kişisel Fotoğraf Arşivi.*
- Tanner, C.K. (2008). *Effects of school design on student outcomes. Journal of Educational Administration, 47 (3), 381-399.*
- Temel, F. (1994). *Montessori'nin Görüşleri ve Eğitime Yaklaşımı. Okul Öncesi Eğitimi Dergisi, 26 (47), 18-22.*
- Tice, T. (1994). *Alternative Schools. Education Digest, 60 (4) 44.*
- Topbaş, E. (2004). *Montessori Yöntemi İle Çocuk Eğitimi. İstanbul: Tekağaç Eylül Yayınları.*
- Valentine, M. (1999). *The Reggio Emilia Approach to Early Years Education. Scotland: Scottish Consultative Council on the Curriculum.*
- Wohlwill, J.F. and van Vliet, W. (1985). *Habitats for Children: The Impacts of Density. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale.*

İnternet Kaynakları

- URL-1 <https://schoolwijzer.amsterdam.nl/nl/po/vestiging/montessorischool-de-eilanden> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-2 <https://zoom.nl/foto/architectuur/montessorischool-de-eilanden.698443.html> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-3 <https://scholenbouwprijs.nl/winnaar/de-eilanden/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-4 https://www.miekemarx.com/?show=edu1&view=0080_0090 (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-5 <https://docplayer.nl/59343782-Koninklijk-athenenum-koekelberg-bijkomende-vragen-16-februari-2010-ir-arch-alain-bossuyt.html> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-6 <https://eilanden.espritscholen.nl/home/de-eilanden/team/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-7 <https://www.marinij.com/2017/05/02/corte-madera-reviews-marin-montessori-renovation-plans/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-8 <https://axialengineers.com/portfolio/marin-montessori-school/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-9 <https://www.noodle.com/schools/ktF6a/marin-montessori-school#overview> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-10 <https://www.marinmontessori.org/programs> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-11 <http://yamamardesign.com/marin-montessori-school/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-12 <https://www.pfaulong.com/places-to-learn/marin-montessori-school/#> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-13 <http://www.michaelheacock.com/marin-montessori> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-14 <https://www.dezeen.com/2017/10/02/fuji-kindergarten-tokyo-tezuka-architects-oval-roof-deck-playground/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-15 <http://www.noticiasarquitectura.info/especiales/fuji-kindergarten.htm> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-16 <http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/2074069/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-17 <http://portfolios.pratt.edu/gallery/47682131/FUJI-KINDERGARTEN-by-Tezuka-Architects-Analysis> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-18 <https://ideas.ted.com/inside-the-worlds-best-kindergarten/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-19 <https://www.archdaily.com/589918/ekya-early-years-kanakapura-road-collectiveproject> (Erişim tarihi: 14.11.2019)

- URL-20 <http://www.ekyaschools.com/curriculum-2/ekya-early-years/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-21 <https://sites.ndtv.com/daawards/institutional-architecture-design-of-the-year-for-education-ekya-early-years/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-22 <https://www.mouthshut.com/product-reviews/Ekya-Early-Years-Bangalore-Photos-925729361> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-23 <https://archello.com/project/montessori-school> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-24 <https://www.archdaily.com/922324/montessori-school-estudio-transversal> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-25 <http://architectafrica.com/node/6804> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-26 <https://www.artchitectours.com/montessori-school-by-estudio-transversal/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)
- URL-27 <http://www.urbanica.ir/architech/2019/08/montessori-school-estudio-transversal/> (Erişim tarihi: 14.11.2019)

HAT SANATINDA MÜSESEL YAZILAR

Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL*

Özet: Hat sanatında Arap alfabesindeki birleşmeyen harflerin bile birbirine bağlı olarak yazıldığı yazılara müsel sel denir. Ayrıca kaynaklarda müteselsil, mülâsık, muttasıl ve bitişik yazı olarak geçmektedir. Hat sanatında birçok hattat tarafından müsel sel yazı örnekleri verilmiş olup günümüzde bile hattatlara örnek teşkil eden eserler 16. yüzyılın ekol sahibi hattatı Ahmed Şemseddin Karahisarî tarafından yazılmıştır. Müsel sel yazıları kâğıt, kitap ve levhalarda, mimari eserlerde cami, mescit ve çeşme gibi abidelerde mermer, taş ve çini örneklerde görmekteyiz. Bu makalede müsel sel yazı çeşidinin tarihsel süreci incelenerek hattatlara ait örnekler ve uygulandığı alanlar değerlendirilecektir. Müsel sel yazıdaki harf bağlantıları birleşim şekillerine göre örnek ve çizimlerle incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Hat sanatı, Müsel sel Yazı, Hattat, Kitabe

*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Eski Yazı (Hat) Anasanat Dalı, İstanbul/TÜRKİYE, berrin.yapar.unal@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7650-2053

MOSALSAL WRITINGS IN CALLIGRAPHY

Assist Prof. Berrin YAPAR ÜNAL*

Abstract: In calligraphy, writing the letters in Arabic alphabet which are not even combined with each other in a connected manner is called mosalsal. It is also called müteselsil, mülâsık, muttasıl and adjoined writing in some sources. Examples of mosalsal writing by different calligraphists might be found in calligraphy, and among them the ones written by Ahmet Şemseddin Karahisarî, who was a school owner calligraphists of 16th century, still form an example to calligraphists today. It is common to see mosalsal writings on paper in books and sheets, on architectural arts, monuments such as mosques, prayer rooms and fountains, as well as on rocks and chinaware. In this article, the historical process of mosalsal writing will be examined and the examples of calligraphists and the areas of its application will be assessed. The letter connections in mosalsal writing will also be examined with examples and drawings according to the connection types.

Keywords: Islamic Calligraphy, Mosalsal Writing, Calligrapher, Inscription

* Mimar Sinan Fine Arts University, Fine Arts Faculty, Traditional Turkish Arts Department, Calligraphy Division, Istanbul/TURKEY
berrin.yapar.unal@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7650-2053

1. GİRİŞ

Arapça silsile kökünden türeyen “zincirleme, ardi ardına, birbirine bağlı olan”¹ anlamlarına gelen müselsel kelimesi, hat sanatında birleşmeyen harflerin bile birbirine bağlı olarak yazıldığı yazılara verilen isimdir. Bu yazılara ayrıca; “kesilmeden birbirini takip eden”² anlamında müteselsil, “bitişik, yapışık”³ anlamında mülâsik ve “aralıksız, hiç durmadan”⁴ anlamında muttasıl yazı da denilmektedir. Mahmud Bedreddin Yazır, Kalem Güzeli’nde “Bitişik yazı” denildiğini de belirtmiştir.⁵

Arap yazısında harfler kelimenin başında ortasında ve sonunda farklı şekiller alır. Bu harflerden munfasıl (ayrık) harfler olarak isimlenen altı harf (elif, dâl, zâl, râ, zâ, vav) kendinden sonra gelen harflerle birleşmezler. Buna göre bu harflerin biri müstakil, biri de sonda olmak üzere iki şekli vardır. Müselsel yazılarda ise metindeki tüm harfler birbiriyle bağlantılıdır. Bu bağlantı, harfleri birbirine bitiştirerek yahut kalem hareketini kesmeden harflerin uç kısımlarından incelemekle terki bin üst kısımda oluşturduğu oval hareketlerle yapılmaktadır.

2. HAT SANATINDA MÜSELSSEL YAZININ ORTAYA ÇIKIŞI

Hat sanatı tarihinde Arap yazısı çeşitli aşamalardan geçerek hattatların elinde büyük gelişme göstermiş farklı yazılar ortaya çıkmıştır. Yazının gelişmesinde Kutbet’ül Muharir ile İbn Mukle arasındaki merhalelerden en önemlisini Abbasi Halifesi Ebu Abbas el-Me’mûn’un (198-218 / 813-833) saray hattatı olan Ahvel el-

Muharrir temsil etmektedir. Hatla ilgili kaide ve kuralları iyi bilen Ahvel el-Muharrir döneminde yazının şekil ve ölçüleri hakkında kesin kurallar ve düzenlemeler getirerek önemli gelişmelerde bulunmuştur. “El-müselsel, el-hattu’l-muâmerât, hattu’l-kıyas” tan başka tûmar esas olmak üzere, bazı kalemler ve “hafifü’n-nıf” ve “hafifü’s-sülûs” yazılarıyla birlikte on bir yazı ortaya çıkarmıştır.⁶ Kaynaklarda Ahvel el-Muharrir tarafından ortaya çıkarılan yazılardan “el-müselsel” adlı yazının o dönemde nasıl yazıldığına dair günümüze ulaşmış bir örnek olmamasına rağmen bu bilgi müselsel yazı tarihinin çok eskilere dayandığını göstermektedir. Müselsel yazıları kitap ve levhalarda kağıt üzerinde, mimari eserlerde ise cami, mescit ve çeşme gibi abidelerde mermer, taş ve çini örneklerde görmektediriz.

2.1. Kağıt Üzerindeki Eserler

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde (Nr: K.882) kayıtlı İbnü’l-Bevvâb yolunda yazılmış yazılar içeren bir hat mecmuasında müselsel yazı örnekleri tespit edilmiştir. Hat sanatı hakkında bilgi ve yazı çeşitlerine ait örnekleri içeren bu eseri, Muhammed b. Hasan et-Tayyibî 908/1503 tarihinde Memlûk Sultanı Kansuh Gavri’nin kütüphanesi için hazırlamıştır. Muhammed b. Hasan et-Tayyibî eserin içerisinde yer alan birçok yazı çeşidini, kendisinden yaklaşık beş asır önce yaşamış olan İbnü’l-Bevvâb tarzında yazdığını belirtmektedir. Uğur Derman, bunu Muhammed b. Hasan et-Tayyibî’nin İbnü’l-Bevvâb’ın eserlerini ve üslûbunu iyi incelemiş olmasına bağlamakta ve eserin hazırlandığı çağda Mısır’da İbnü’l-Bevvâb anlayışındaki hattın devam ettiğini belirtmektedir.⁷

¹Ferit Devellioğlu (1992), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi Yay., Ankara, s. 883.

²Devellioğlu, a.g.k., s. 935.

³Devellioğlu, a.g.k., s. 858.

⁴Devellioğlu, a.g.k., s. 830.

⁵Mahmud Bedrettin Yazır (1972). Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli, Diyanet İşleri Bşk. Yay., Ankara, s.187.

⁶Muhittin Serin (2003). Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, s. 56; Uğur Derman (1992) İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı, IRCICA Yayınları, İstanbul, s. 22.

⁷Uğur Derman, a.g.k., s. 192.



Görsel 1: Muhammed b. Hasan et-Tayyibi, Müselsel yazı örneği, 908/1503, TSMK. K.882, 29b-30a

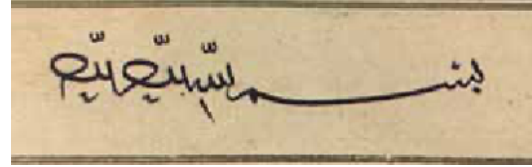


Görsel 2: Muhammed b. Hasan et-Tayyibi, Müselsel yazı örneği, 908/1503, TSMK. K.882 30b-31a

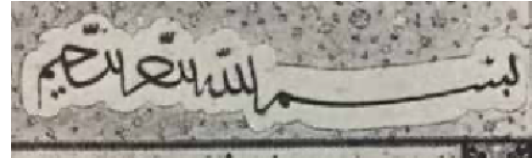
Birçok yazı çeşidine ait örneklerin yer aldığını belirttiğimiz bu eserde “Kalemü'l-müselsel ve'l-gubar tarîkîhî el-üstaz İbnü'l-Bevvâb” (İbnü'l-Bevvâb yolunda Müselsel ve Gubârî hattı) ibaresiyle başlayan altı sayfa yazı mevcuttur. Bu başlık altındaki sayfa düzeni, ilk satır müselsel besmele, altında gubârî besmele ve sonrası aynı şekilde bir satır müselsel, bir satır gubârî olarak devam etmektedir. Eserdeki müselsel yazılar genel olarak sülüs ile benzerlik göstermekte olup harf bağlantıları bakımından farklılık içermektedir. Harf bağlantılarını incelediğimizde, harflerin kuyruk olarak tabir edilen bitiş kısımlarından inceleyerek bir sonraki harfe bağlandığı görülmektedir. Dikey harflerde ise, dikey harften önceki harfin kuyruk kısmından inceleyerek yukarı doğru kavimli bir şekilde dönüş yapıp dikey harfin baş kısmına bağlandığı görülür. Metindeki “yâ” harfleri genellikle “makûs” olarak ters şekilde yazılmıştır ve harf bağlantısı oldukça dikkat çekicidir. “Ayn” harfinin baş kısmı adeta bir düğüm gibi görünmektedir. (Görsel 1, 2)

Hat sanatında tevki ve rikâ' hatlarının özellikleri birleşmeyen harflerinin bile yazıda birbirine bağlanabilmesidir. Bu nedenle tevki ve rikâ' hatları bünye itibarıyla müselsel terkipler yapmak için uygundur. Yâkut el-Müstasımî'nin esâtîze-ı seb'a (yedi üstad) içerisinde yer alan öğrencilerinden Abdullah b. Mahmûd es-Sayrafi'nin 714/1314 tarihli rikâ' hattı ile yazdığı bir sayfanın başında yer alan besmelesinde

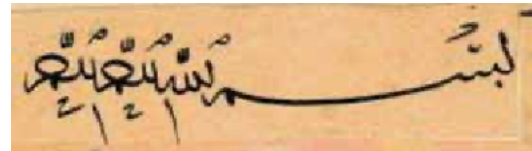
ve Şeyh Ahmed b. Sühreverdî'nin tevki ve rikâ' hatlarıyla yazılmış bir sayfasının başında yer alan tevki besmelesinde harfler birbirine müselsel gibi bitişik olarak yazılmıştır. (Görsel 3, 4) 14 ve 15. yüzyıla ait eserlerde benzer besmele örnekleri Topkapı Sarayı Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. (Görsel 5, 6)



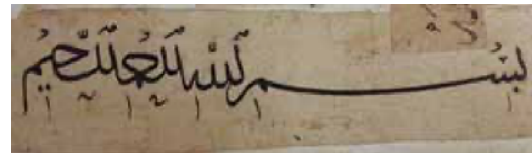
Görsel 3: Abdullah b. Mahmûd es-Sayrafi, Rikâ, Besmele, 714/1314 (Derman, 1992, s. 15)



Görsel 4: Şeyh Ahmed b. Sühreverdî, Tevki, Besmele (Rado, Tarihsiz, s. 33)



Görsel 5: Besmele, 14. yüzyıl, TSMK H2160



Görsel 6: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, 15. yüzyıl (Alparslan, 1998, s. 155)



Görsel 7: Mehmet Tebrizî, Müselsel Besmele, 862/1458, TSMK. E.H.2878

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan 862/1458 tarihli Mehmed Tebrizî ketebeli farklı yazı çeşitleriyle yazılmış bir rulo'nun başlangıç kısmındaki tezhipli alanın içerisinde bulunan müselsel besmele örneği oldukça dikkat çekicidir. Karahisârî'nin bu tarzda yazılmış besmele ve "el-Hamdü li-veliyi'l-hamd" ibareli müselsel istifinin iptidaî hali gibidir.(Görsel7)

Müselsel yazılarda bilinen en önemli örnekler 16. yüzyılın ekol sahibi hattatı Ahmed Şemseddin Karahisârî tarafından verilmiştir. Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan bu hattata ait En'am-ı Şerif'de (Nr: 1443) yer alan iki besmele istifi ve "el-Hamdü li-veliyi'l-hamd" ibareli istif, müselsel'dir. En'am-ı Şerif sayfa 1b'de yer alan besmelesi müselsel tarzda yazılmasının yanı sıra estetik ve tasarım bakımından özgün bir eserdir. Karahisârî bu istif yaparken müselsel besmeleyi yalınlaştırmış ve kendi tarzını oluşturmuştur. (Görsel 8) En'am-ı Şerif sayfa 2âda yer alan "el-Hamdü li-veliyi'l-hamd" ibareli müselsel istifte dikey harflerin yukarıda oluşturduğu oval hareketlerle birbirine bağlandığı görülmektedir. (Görsel. 9) En'am-ı Şerif sayfa 2b'de bulunan diğer müselsel besmelenin de harf bağlantıları yine aynı tarzda yapılmıştır. (Görsel. 10) Karahisârî'nin bu iki müselsel istifinde kalem hareketinin hiç kesilmeden tamamlandığı görülmektedir. Her iki istifin ilk ve son harfi ritmi sağlamak amacıyla uzun tutulmuştur. Harfler bir zencerek gibi birbirinin altından ve üstünden geçerek tasarımda boyut oluşturmaktadır. Karahisârî'nin sanatının olgunluk döneminde yazdığı bu En'am-ı Şerif'deki müselsel kompozisyonlar espas, denge, ritm ve bütünlük gibi tasarım

unsurları bakımından oldukça ustalıkla tasarlandığı için günümüzde bile hattatlara örnek olmaktadır.



Görsel 8: Ahmed Şemseddin Karahisârî, Müselsel Besmele, 16. yüzyıl, TIEM 1443



Görsel 9: Ahmet Şemseddin Karahisârî, Müselsel istif, TIEM 1443



Görsel 10: Ahmet Şemseddin Karahisârî, Müselsel Besmele, TIEM 1443

Ahmed Şemseddin Karahisârî'nin müselsel yazılarına benzer bir örnek de Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Tarihsiz ve imzasız olan bu eser 16. yüzyıla ait yazı özellikleri taşımaktadır. Sülüs hattıyla müselsel olarak yazılmış "Ve'l hamdü ed'dâimu li nigme veşşükrü el'melâimu el'kereme"⁸ ibareli bir duadır. Bu eserde de dikey harflerin oval hareketle yapılan tekrarı yoğun olarak görülmektedir. (Görsel 11)



Görsel 11: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (Massoudy, 1981, s. 93)

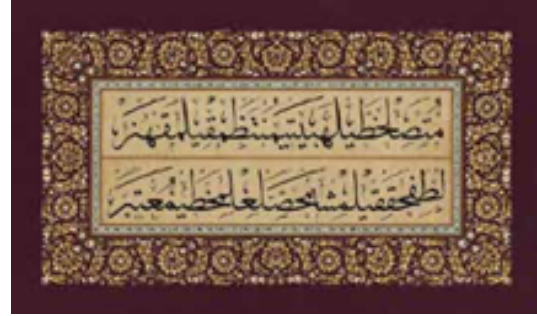
Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi'nde bulunan 1303/1885-86 tarihli Hattat Abdülfettah Efendi'ye ait levha, müselsel olarak yazılmış yazılara güzel bir örnektir.⁹ Sülüs hattıyla iki satır halinde düzenlenmiş levha zerendû'dür. (Görsel 12)



Görsel 12: Hattat Abdülfettah Efendi, Sülüs Müselsel Levha 1303/1885-86 (Akcan, 2010, s. 63)

Hat sanatında müselsel kelimesinin muttasıl olarak da ifade edildiği yukarıda belirtilmişti. Hattat Bakkal Ârif Efendi'nin 1311/1893-94

tarihli sülüs hattıyla müselsel olarak yazmış olduğu levhanın ibaresi konumuz açısından da önemlidir. Bu beyitte, Allah'ın lütfunun hat ilmini itibarlı hâle getirdiği ve muttasıl hattıyla yazı tertiplemenin bir hüner gerektirdiği¹⁰ belirtilmektedir. (Görsel 13) Hattat Bakkal Ârif Efendi'nin öğrencisi Hattat Abdülaziz Efendi hocası gibi bu beytin ilk iki mısrasını da¹¹ ilave ederek 1329/1911 yılında dört satır halinde müselsel olarak yazmıştır. (Görsel 14) Ayrıca Abdülaziz Efendi'nin aynı beyti yazdığı 1343/1925 tarihli bir örneği daha bulunmaktadır. Hattat bu eserde satırlar arasından geçen cetvellerin ortasında şiirin Arapçasını ta'lik hattıyla yazmıştır¹²



Görsel 13: Hattat Bakkal Ârif Efendi, Sülüs Müselsel Levha, 1311/1893-94, (<https://www.fikriyat.com>)



Görsel 14: Hattat Abdülaziz Efendi, Sülüs Müselsel Levha, 1329 -1911

⁸ Cömertliği ve verdiği nimetler için (Cenab-ı Hak'a) daima hamd olsun.

⁹ Levhanın Metni: Sen şehinşehsin seni Hak mülkine kılmış hakem / Aceba mülkine gelmiş mi senin gibi melek-simâ (Sen padişahlar padişahısın, Allah seni mülküne (âlemine) hakem kılmış. Acaba O'nun âlemine senin gibi melek yüzlü gelmiş midir?)

¹⁰ Levhanın Metni: Muttasıl hatt ile beyti muntazam kılmak hüner / Lütf-ı Hak kılmış muhassal ilm-i hattı mu'teber

¹¹ Sen gülün ben bülbülyem hey nebiyy-i mu'teber/ Hikmet-i 'ilmün senün kılmış şehüm şakk-ı kamer/ Muttasıl hatt ile beyti muntazam kılmak hüner/ Lutf-ı Hak kılmış muhassal 'ilm-i hattı mu'teber (Ey itibar sahibi peygamber! Gül gibi olan senin ben bülbülünüm. Ey padişahım! Senin ilminin hikmeti ayı ikiye yarmıştır. Beyti muttasıl hat ile muntazam hâle getirmek bir hünerdir. Allah'ın lütfu hat ilmini itibarlı hâle getirmiştir.)

¹² Bknz., El Masrif, N. Z. (1972) Bedâi el-Hattü'l-Arabi, Bağdat Kültür Bakanlığı Yayınlık, Bağdat, s. 251.

Hattat Mustafa Halim Özyazıcı 1365/1946 tarihli levhasında Türkçe bir tekerleme olan “Keşkekçinin keşkeklenmiş keşkek kefçesi”ni müselsel olarak yazmıştır. Bu eserde hat sanatındaki üstün yeteneğini gösteren Halim Efendi tekerlemede geçen on bir adet “kef” harfini iki farklı şekilde kullanmış ve sondaki “yâ” harfini mıstar gibi levha boyunca devam ettirmiştir. İmzası “ketebehu” yerine “resemehu” olarak atıldığı için Halim Efendi’nin bu levhadaki yazısını soyut bir resim olarak nitelendirdiği düşünülmektedir.¹³ (Görsel 15) Ayrıca Hattat Halim Efendi’nin beyzi form içerisine müselsel sülüs besmele tasarımları bulunmaktadır. Uygulanıp uygulanmadığı hakkında bilgi sahibi olmadığımız bu tasarımlar müselsel bir terkinin hazırlık süreçlerinden birini göstermektedir. (Görsel 16)



Görsel 15: Hattat M. Halim Özyazıcı, Müselsel Levha, 1365/1946, (Derman, 2014, s. 416-417)



Görsel 16: Hattat M. Halim Özyazıcı, Besmele Tasarımları, (Hattat Halim Sergisi Kataloğu, s. 63)

Hat sanatında hattatlar öğrencilerinin yazı eğitiminde ilk adım olan harflerin öğretimi için müfredat meşkleri hazırlamışlardır. Öğrenci hocasının yazısına bakarak çalışması sırasında bu meşkleri örnek almaktadır. Hattat Mustafa Rakım hat sanatındaki yenilikçi üslubuna yaraşır bir tarzda, sülüs hattıyla müselsel bir müfredat meşki tertiplemiştir. Meşkin birinci satırında “Rabbi yessir” duası, ikinci satırında “elif” harfinden “yâ” harfine kadar harfler yazılıdır. (Görsel 17, 18) Bu meşkin ilk iki kıtası mevcut olup devamının akıbeti hakkında bilgi yoktur fakat hattatlar bu meşki örnek olarak taklit etmişlerdir. Ahmed Râkım tarafından taklit olarak yazılan kıt’alar Kahire’deki Mısır Milli Kütüphanesi’nin hat teşhir salonundadır.¹⁴ Günümüz hattatlarından Nurullah Özdem müfredat meşkinin tamamını müselsel olarak tertiplemiştir. Toplam on dört satırdan oluşan bu eserin ilk satırı “Rabbi yessir” duası ile başlamakta sonrasında harf birleşimleri yer almakta ve son satırı “Temmet” duası ile tamamlanmaktadır. (Görsel. 19)



Görsel 17: Hattat M. Rakım, Müselsel Müfredat Meşki, (Hüseyin Gündüz Arşivi)



Görsel 18: Hattat M. Rakım, Müselsel Müfredat Meşki, (Derman, 2014, s. 227)

¹³Uğur Derman, a.g.k., s. 229 - 230.

¹⁴Uğur Derman, a.g.k., s. 205.



Görsel 19: Hattat Nurullah Özdem,
(<http://nurullahozdem.com>)

Mühürlerde, kartlarda vb. yerlerde kullanılmak üzere kişiler isimlerini hattatlara yazdırmışlardır. Kişiyeye ait bir logo olarak düşünülen bu tasarımlar arasında müselsel olarak yazılmış örnekler mevcuttur. “Hat-bazı” veya “hat canbazı”¹⁵ isimlerinin yakıştırıldığı Hattat Abdullah

Zühdi Efendi tarafından mühür kazımak üzere hazırlanan birçok yazı içerisinde müselsel olarak yazılmış isimler de mevcuttur. (Görsel 20)



Görsel 20: Hattat Abdullah Zühdi Efendi, Müselsel Örnekler
(Derman, 2014, s. 281-282)

2.2. Mimari Eserler Üzerindeki Örnekler

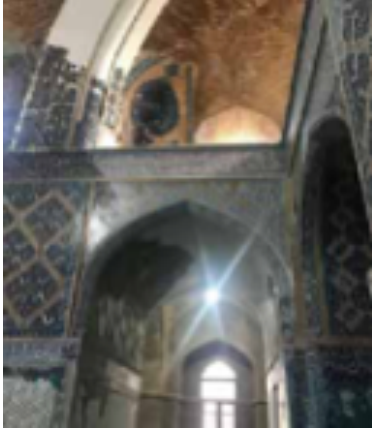
Kâğıt üzerindeki örneklerinden başka cami, mescid ve çeşme gibi âbidelerde çini ve taş üzerinde müselsel yazı örnekleri de mevcuttur. Karakoyunlu hükümdarı Muzafferüddin Cihanşah tarafından 1465 yılında yaptırılan Tebriz Gök Mescid’de bulunan çini üzerine yazılı besmele mimari eserler üzerinde tespit edilen en erken tarihli örnektir. Caminin kuşak yazısında yer alan bu besmelenin Karahisârî’nin meşhur besmelesine ilham kaynağı olduğu düşünülmektedir¹⁶ fakat bu besmeleden daha erken tarihli örnekler kağıt üzerinde rastladığımız yukarıda belirtilmişti. (Görsel 21, 22)

Karaman merkezi Siyahser Mahallesi’nde, 15. yüzyılda inşa edilen ve aynı isimle anılan külliye’deki Karabaş Veli Camii’nin doğu tarafında bulunan giriş kapısının sağ üst kısmında taş üzerine hakk edilmiş bir besmele istifi mevcuttur. Müselsel olarak tertiplenmiş bu besmelede dikey harfler istifin üst kısmına oval hareketlerle dönüşler yapmaktadır. Tasarımın ortasındaki dikey harf bir tepelikle sonlanmaktadır. (Görsel. 23)

Yedikule’de Uşşaki Tekkesi’nin çeşme kitabesinde celi sülüsle yazılmış müselsel bir “Kelime-i Tevhid” ibaresi yer almaktadır. İmzasız olan bu eserin Hattat Ahmed Şemseddin Karahisârî’nin diğer eserleriyle benzerlik göstermesi sebebiyle

¹⁵ Uğur Derman (2014). Harflerin Aşkı, Korpus Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, s. 280.

¹⁶ Fevzi Gününç (2009). Ahmed Karahisârî’nin Müselsel Besmelesi Hakkında Düşünceler, A.R. Özcan (Editör), Hat ve Tezhip Sanatı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.: Ankara, s. 90.



Görsel 21: Tebriz Gök Mescid, 15. Yüzyıl
(www.tripadvisor.ca)



Görsel 22: Tebriz Gök Mescid, besmele detayı



Görsel 23: Karaman Karabaş Veli Camii kitabesi, Müselsel Besmele (Gününç, 2009, 92)

ona ait olabileceği düşünülmektedir. Kitabenin üst satırı tarih kitabesi olup ebced hesabıyla çeşmenin yapılış tarihi 970/1562 tarihini vermektedir. (Görsel 24) Aynı istifin Hattat Mustafa Halim Efendi tarafından 1379/1960 tarihli kâğıt üzerine takliden yazılı örneği mevcuttur. (Görsel 25)



Görsel 24: Uşşakî Tekkesi'nin çeşmesi
(Fotoğraf: Baha Gelenbevi, Hayat Mecmuası)

Topkapı Sarayı Harem Dairesi Mescidi'nde mihrabın solunda bulunan 18. yüzyıl Tekfur Sarayı çinilerinden olan çini pano üzerinde müselsel bir istif bulunmaktadır. Daire formu içerisine celi sülüs hatla yazılmış bu istifte "Kanaat tükenmez bir hazinedir" manasında "el-Kanâatü kenzün lâ yüfnâ" hadis-i şerifi yazılıdır. Bu istifte metnin tamamı müselsel değildir sadece alt satırını oluşturan bölümünde müselsel hareket mevcuttur. (Görsel. 26)



Görsel 25:Hattat M. Halim Efendi, "Kelime-i Tevhid"



Görsel 26: Topkapı Sarayı Harem Dairesi Mescidinde bulunan müselsel Hadis-i Şerif

Tarsus'daki Eshab-ı Khef mağrasının önünde bulunan Eshab-ı Khef Camii 1289/1872 tarihinde Sultan Abdülaziz'in annesi Pertevniyâl Valide Sultan tarafından inşa ettirilmiştir. Caminin kapısının üzerinde celi sülüs besmele ve Khef Sûresi 21. ayetin son kısmı, altında ta'lik hattı ile dört satır tarih kitabesi yazılıdır. En üstte yer alan celi sülüs besmele müselseldir ve yazıldığı alana göre üçgen formuna yakın bir formda tertiplenmiştir. (Görsel 27)



Görsel 27: Tarsus Eshab-ı Khef Cami, Müselsel Besmele, 1289/1872

Müselsel yazı ayrıca bünye olarak müselsel tasarımlar yapmak için uygun olan sülüs, celi sülüs, tevki, rikâ' ve divânî yazı çeşitleriyle yazılmıştır.

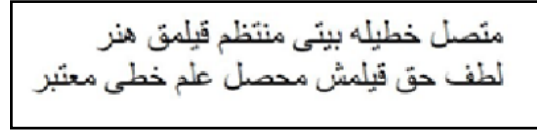
3.1. Müselsel Yazı Örneklerindeki Harf Bağlantıları Nasıl Yapılır?

Müselsel yazı örneklerini incelediğimizde harf bağlantılarının iki farklı şekilde yapıldığı görülmektedir. Bu nedenle harfleri birleşim şekillerine göre iki gruba ayırmak mümkündür. Birinci grupta; harflerin bağlantılarında metindeki kelimelerin son harflerinin çanak, küp vb. uzantılarının yapılmadığı, harflerin kelimenin ortasındaki halleriyle yazıldığı görülür. Örneğin Hattat Bakkal Ârif Efendi'nin sülüs hattıyla müselsel olarak yazdığı levhanın ilk satırındaki metne bakıldığında; ilk satırda "muttasıl" kelimesindeki "lâm" harfinin, "hattıyla" kelimesinin sonundaki "he" harfinin, "beyti"

kelimesinin sonundaki "ya" harfinin, "muntazam" kelimesinin sonundaki "mîm" harfinin ve "kılmak" kelimesindeki "kaf" harfinin kelimenin ortasındaki halleriyle yazıldığı görülür. (Görsel 28) (Çizim 1) Hattat Mustafa Halim Efendi'nin müselsel levhası da aynı şekilde tertiplenmiştir. (Görsel. 29)(Çizim 2)



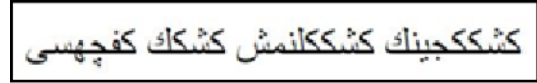
Görsel 28: Hattat Bakkal Ârif Efendi'nin müselsel levhası



Çizim 1: Levha metninin satır düzeninde yazılmış hali



Görsel 29: Hattat Mustafa Halim Efendi'nin müselsel levhası



Çizim 2: Levha metninin satır düzeninde yazılmış hali

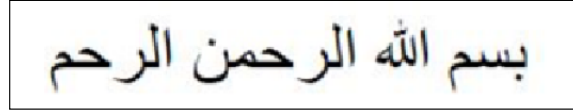
İkinci grupta ise metindeki harf bağlantısının harflerin son parçası olan kuyruk kısmından incelişip terkinin üst kısmına doğru yükselerek oval bir hareketle dönerek yapıldığı görülmektedir. Bu şekilde istiflenen müselsel yazılarda metindeki kelimelerin son harflerinin çanak, küp vb. uzantıları yazılıdır. Terkiplerde dikeylerin eşit aralıklarla yazılmasına ve düzenli boşluklar bırakılmasına özen gösterilerek bir ritim yaratılmıştır. Terkinin üst kısmında olan hareketin devamlılığını sağlamak için bazı terkiplerde metnin ilk harfi ve sonra harfi yukarı doğru uzatılmıştır. (Görsel. 31, 32) (Çizim 3, 4, 5, 6)



Görsel 30: Karahisârî'nin müselsel besmelesi



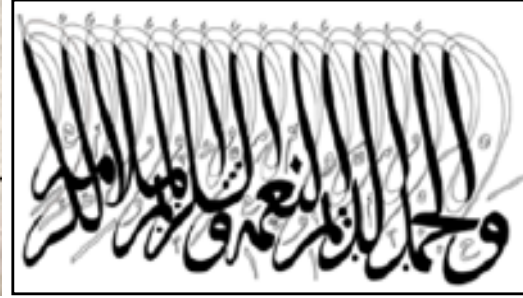
Çizim 3: Müselsel besmelenin metin analizi



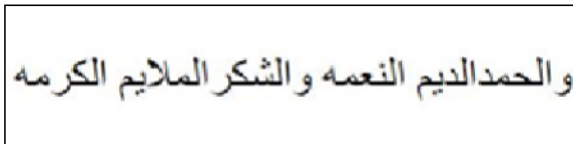
Çizim 4: Müselsel besmele metninin satır düzeninde yazılmış hali



Görsel 31: Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde bulunan



Çizim 5: Müselsel istifin metin analizi müselsel istifli yazı örneği



Çizim 6: Müselsel istifin satır düzeninde yazılmış hali

SONUÇ

Bu çalışmada müselsel yazı çeşidinin tarihsel süreci incelenerek uygulandığı alanlar farklı hattatlara ait örneklerle değerlendirilmiş ve bu yazının iki farklı şekilde tasarlandığı verilen örnek ve çizimlerle belirtilmiştir.

Müselsel yazıya hat sanatı kaynaklarında ilk olarak Abbasi Halifesi Ebu Abbas el-Me'mûn'un (198-218 / 813-833) saray hattatı olan Ahvel el-Muharrir'in ortaya çıkardığı on bir yazı arasında "el-müselsel" adıyla rastlanmaktadır. Bu yazının günümüzde gördüğümüz örneklerle ne kadar benzerliğe sahip olduğu hakkında bilgi sahibi değiliz. İncelediğimiz Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Nr: K.882) kayıtlı 16. yüzyıla ait hat mecmuası konuyla ilgili tespit edilen önemli bir örnektir ve buradaki yazıların İbnü'l-Bevvâb yolunda yazıldığı belirtilmesi, 11. yüzyılda müselsel yazının hat sahasında yazıldığına dair bilgi vermektedir. Mısır'da yazılmış olan bu hat mecmuası, 16. yüzyılda o bölgede müselsel yazı çeşidinin

bilindiğini göstermektedir. Zamanla kullanılmayarak unutilan yazılar arasına giren müselsel günümüzde bir kompozisyon biçimi olarak değerlendirilmektedir. Hat sanatı tarihinde bilinen en meşhur müselsel örnekler 16. yüzyılda Ahmet Şemseddin Karahisarî tarafından verilmiştir. Karahisarî'ye ait müselsel istifler grafik düzeni ve üslûp bakımından döneminin ilerisinde başarılı örneklerdir. Bu nedenle müselsel yazı ile ilgili yapılmış araştırmalar daha çok bu tasarımların üzerinde yoğunlaşmış bütünüyle konuyu ele alan araştırmalar yapılmamıştır. Günümüz hattatları tarafından da müselsel yazılar yazılmaktadır araştırmamızın bu alandaki örneklere katkıda bulunması temennimizdir.

KAYNAKLAR

- Acar, M.Ş. (2013). *Osmanlı'dan Bugüne Gözümüzden Kaçanlar*, Yem Yayınları: İstanbul.
- Alparslan, A. (1998). *Besmele Bahçesi, Boğaziçi Yayınları: İstanbul.*
- Alparslan, A. (2004). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, İkinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.*
- Akcan, A. (Ed.). (2010). *Miras Heritage Türk Vakıf Hat Sanatları Müzesi Koleksiyonu'ndan Seçmeler, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Yayınları: İstanbul.*
- Derman, M.U. (1992). *İslâm Kültür Mirasında Hat Sanatı, Birinci Baskı, IRCICA Yayınları: İstanbul.*
- Derman, M. U. (2014). *Harflerin Aşkı, Korpus Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul.*
- Devellioğlu, F. (1992). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi Yay: Ankara.*
- El Masrif, N. Z. (1972). *Bedâi el-Hattü'l-Arabi, Bağdat Kültür Bakanlığı Yayınlık: Bağdat.*
- Gününç, F. (2009). *Ahmed Karahisârî'nin Müselsel Besmelesi Hakkında Düşünceler, A.R. Özcan (Editör), Hat ve Tezhip Sanatı, (s. 89-93), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay: Ankara.*
- Massoudy, H. (1981). *Calligraphie Arabe Vivante, Flammarion Yayınevi: Paris.*
- Rado, Ş. (tarih yok). *Türk Hattatları, Tifdruk Matbaacılık: İstanbul.*
- Serin, M. (2003). *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, İkinci Baskı, Kubbealtı Neşriyat: İstanbul.*
- Ünver, A.S. (1958). *Hattat Ali Bin Hilâl Hayatı ve Yazıları, Yeni Laboratuvar Yay: İstanbul.*
- Yazır, M. B. (1972). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları: Ankara.*

İnternet Kaynakları

- <https://www.fikriyat.com/yazarlar/akademi/ugur-derman/2018/02/02/hatsanatinin-buyuk-isimleri-22> (Erişim tarihi: 27.12.2018).
- <http://nurullahozdem.com/husnihat.html> (Erişim Tarihi: 12.12.2018).
- https://www.tripadvisor.ca/LocationPhotoDirectLink-g303961-d324099-i289466910KaboodGoey_MosqueTabrizEastAzerbaijanProvince.html (Erişim Tarihi 06.12.2018)

MÜZİK EĞİTİMİNİN ÇEŞİTLİ BOYUTLARDA ÇOCUK GELİŞİMİNE OLAN ETKİLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Sökezoğlu Atılgan*

Özet: Müziğin insan yaşamını şekillendiren, yön veren, bireyleri özellikle çocukları bir şekilde kendine çeken ve etkileyen bir araç olduğu yapılan birçok bilimsel araştırma ile ortaya konulmuştur. Bundan dolayı çocukluk yıllarında verilen müzik eğitime ve dinlenilecek olan müziğin türüne, verdiği mesaja dikkat edilmeli, çocukları olumsuz ruh haline sokacak müzik türlerinden ve etkinliklerinden kaçınılmalıdır. Bu çalışmanın temel amacı, müziğin çeşitli boyutlarda insanlar, özellikle çocuklar üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Araştırmada geniş bir literatür taraması yapılarak, konuyla ilgili birçok yerli ve yabancı kaynak taranmış ve veriler elde edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda, müzik ve dil gelişimi ilişkisi, müzik ve beyin gelişimi ilişkisi, müzik ve bilişsel gelişim ilişkisi, müzik ve sosyal-duygusal gelişim ilişkisi, müzik ve akademik başarı ilişkisi ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik ve Dil Gelişimi, Müzik ve Beyin Gelişimi, Müzik ve Bilişsel Gelişim, Müzik ve Sosyal-Duygusal Gelişim, Müzik ve Akademik Başarı.

*Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Afyonkarahisar/TÜRKİYE, duygusokez@aku.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2755-4225

THE EFFECTS OF MUSIC EDUCATION IN VARIOUS DIMENSIONS ON CHILD DEVELOPMENT

Assist. Prof. Dr. Duygu Sökezoğlu Atılğan *

Abstract: Many studies in the literature have revealed that music is a tool that shapes and directs human life, attracts and influences individuals, especially children. Therefore, it should be paid attention to music education provided in childhood and the type of music they listen to, avoiding musical genres and activities that put children in a negative mood. The main purpose of this study is to reveal the effects of music on people, mainly on children. In the study, the data was obtained from a wide literature review conducted, through many national and foreign sources. The relationship between music and the linguistic development, between music and the brain development, between music and cognitive development, between music and social-emotional development, between music and academic achievement were analysed through this data.

Keywords: Music and Linguistic Development, Music and Brain Development, Music and Cognitive Development, Music and Social-Emotional Development, Music and Academic Achievement.

1. GİRİŞ

Küreselleşen dünyada büyük bir rekabet ortamı oluşmuş ve bu rekabet ortamında bilgiyi üreten ve ürettikleri bilgiden kazanç sağlayan ülkeler avantajlı konuma gelmişlerdir. Bu ülkeler arasına girebilmek için, var olan bilgiyi ezberleme yoluyla öğrenen bireyler değil, bilgiyi harmanlayan, yorumlayan ve ona farklı anlamlar kazandıran bireyler yetiştirmek gerekmektedir. Böyle farklı bakış açısına sahip bireyler yetiştirmek için de müzik gibi bireyi birçok boyutta geliştiren derslerin ön plana çıkarılarak desteklenmesi gerektiği düşünülmektedir.

En karmaşık ve benzersiz insan yeteneklerinden ikisi müzik ve dildir. Her ikisi de işitseldir ve aralarında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Müzik eğitimi ile özellikle çocukların dil yeteneklerinin ve sözel zekâlarının gelişiminin desteklendiği bilinmektedir. Müzik eğitimi bireyin bilişsel öğrenme yaşantıları açısından da önemli bir değer taşımaktadır. Çocuğa öğrenim hayatı boyunca verilecek olan doğru ve bilinçli bir müzik eğitiminin, onun bilişsel başarısında olumlu etkiler yaratacağı yapılan birçok araştırma ile kanıtlanmıştır. Bunun yanında, doğru çalışma ve anlamlı aktiviteler yoluyla sunulacak uygulama ve öğrenme fırsatlarıyla, çocukların sosyal-duygusal gelişimlerinin en iyi şekilde gelişeceği düşünülmektedir. Bireyin toplum içerisindeki iletişimnin, uyumunun, davranışlarının ve kültürel ilişkilerinin müzik eğitimi yoluyla daha güçlü olacağı düşünülmektedir.

Bu makalede veriler, belgesel tarama tekniğiyle elde edilmiştir. Araştırmada, müziğin çeşitli boyutlarda bireyler özellikle çocuklar üzerindeki etkilerine değinilmiş ve kapsamlı bir literatür taraması yapılarak müzik ve dil gelişimi ilişkisi, müzik ve beyin gelişimi ilişkisi, müzik ve bilişsel gelişim ilişkisi, müzik ve sosyal-duygusal gelişim ilişkisi, müzik ve akademik başarı ilişkisi ele alınmıştır.

2. ÇOCUKTA DİL GELİŞİMİ

Dil, öğrenmenin kalbi, insan beyninin sınırsız bir becerisidir. İnsanlar dil becerilerini kullanarak öğrenirler ve düşünme, anlama, sorgulama, sorun çözme gibi zihinsel becerilerini yine dil sayesinde geliştirirler (Güneş, 2010, s.27). İnsanın dünyadaki değerini belirleyen ve diğer canlılardan ayrılmasını sağlayan en önemli olgu dildir (Kol, 2011, s.10). Doğuştan dil ve konuşma yeteneğiyle doğan insanoğlunun en önemli yeteneklerinin başında konuşabilmesi gelir. Bu sayede birbirleriyle iletişim kurar, düşünce ve tecrübelerini birbirlerine aktarabilirler. Düşüncenin gelişimi de yine dil tarafından belirlenmektedir.

Dil ile düşünce arasındaki doğrudan ilişkiyi Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği "Çağdaş Kültürümüz" adlı eserinde şöyle açıklamaktadır: Dil düşünceyi, düşünce de dili geliştirir. Bireyin sözcük dağarcığı ne kadar genişse, ne kadar çok kavram zenginliğine sahipse, o kadar çok düşünme yeteneğinin gelişeceği ve düşünce ufkunun genişleyeceği belirtilir (Akt: Yüksel, 1996, s.61).

Bütün sağlıklı çocuklar dil öğrenmeye doğuştan yeteneklidirler. Dil gelişimi için donanımlı olarak dünyaya gelirler. Çocukların dil gelişimi, genel gelişimi doğrudan etkileyecek önemli bir faktör olarak görülmektedir. Çünkü çocuklar dilleri geliştikçe daha çok sorar, sordukça daha çok öğrenir ve öğrendikçe de daha çok düşünürler (Başer, 2014, s.5). Çocuk beş yaşına gelene kadar dil gelişiminin 2/3'si tamamlanır. Beş yaşındaki bir çocuk, yaklaşık olarak 2000 kelimelik bir kelime hazinesine sahiptir. Dolayısıyla bu yaştaki çocuk, yetişkin yeteneğinde anadilini konuşabilir düzeye gelir (Kol, 2011, s.1).

Çocuğu sıkmadan dilini geliştirmenin en güzel yolu, çocuk şarkılarıdır. Şarkının sözlerini doğru söylemeye çalışan çocuğun farkında olmadan kelime dağarcığı da genişleyecektir.

Şarkı söyleme yoluyla çocuk, yaşının getirdiği beceriler doğrultusunda şarkıları ezberleyerek anlamını henüz bilmesede pek çok yeni sözcükle tanışmış olur ve bunları zamanla tanıyarak anlamlandırır. Sözcüklerin şarkının ezgisi ve ritmine uygun olarak söylenmesine çalışılması, dil, ağız, dudak kaslarının hâkimiyetini arttırması yanında, topluca ses organlarını çalıştıracığından telaffuzu daha düzgün hale getirecektir. Diğer yandan milli müzik yoluyla öğrenecekleri sözcük dağarı, kültürel süreklilik bakımından anlam dünyalarını zenginleştirecektir (Başer, 2014, s.6-7).

2.1. Müzik ve Dil İlişkisi

En karmaşık ve benzersiz insan yeteneklerinden ikisi olan müzik ve dil arasındaki bağlantıyı ortaya koymak için son yıllarda yapılmış birçok bilimsel çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan bazıları şöyledir:

Hong Kong Çin Üniversitesi, Psikoloji Bölümü araştırmacılarından Ho, Cheung ve Chan (2003), Hong Kong'da erkeklerin gittiği bir okulda yaşları 6-15 arasında değişen ve sağ elini kullanan 90 öğrenci üzerinde bir deney yapıyorlar. Araştırmacılar deneyin ilk aşamasında öğrencileri iki gruba ayırıyorlar. Bir grup müzik eğitimi alan 45 öğrenciden oluşuyor, diğer gruba ise böyle bir eğitim verilmiyor. Müzik eğitimi alan grup, okulun bando ve orkestra grubu üyesi ve Hong Kong Sahne Sanatları Akademisi'nde görevli profesyonel eğitimciler tarafından haftada en az bir saat, Batı enstrümanlarıyla klasik müzik eğitimi alıyorlar. Öğrenciler 1 ila 5 yıldır bu programa katılıyor. Yapılan testlerde müzik eğitimi alan öğrencilerin sözel hafızası müzik eğitimi almayanlara göre daha iyi çıkıyor.

Deneyin ikinci aşaması bir yıl sonra yapılıyor. İkinci aşamada araştırmacılar öğrenci gruplarını, çalışmanın birinci aşamasına katılan ve ikinci aşamaya da gönüllü olarak katılmayı kabul eden çocuklardan kuruyorlar. Bu aşamada gruplar üçe

ayrılıyor. Gruplardan biri, müzik eğitimine devan edenlerden oluşuyor. Diğer grup, ikinci deneyden en az 9 ay önce müzik eğitimini durduran çocuklardan, son grup ise, birinci deneyden sonra müzik eğitimine başlayan çocuklardan oluşuyor (bu gruba yeni başlayanlar deniyor). Müzik eğitimine yeni başlayanlar ve devam edenler bir yıl müzik eğitimi alıyorlar. Deneyin bu aşamasında, müzik eğitimi alan gruplar (yeni başlayanlar ve eğitime devam edenler) sözel öğrenme ve akılda tutma becerilerinde gelişme gösterirken, müzik eğitimini durduran grupta herhangi bir gelişme gözlenmiyor. Bu bulgular, müzik eğitiminin sözel belleği geliştirdiği hipotezini destekliyor (Ho ve diğerleri, 2003).

Fransa'da Akdeniz Üniversitesi bilişsel sinirbilimcileri Magne, Schön ve Besson (2006) tarafında yapılan araştırmada, yaşları 7-9 arasında değişen 13'ü müzisyen ve 13'ü müzisyen olmayan toplam 26 çocukla çalışılıyor. Çocukların hepsi sağ elini kullanan, normal işitmeye sahip, anadil olarak Fransızca konuşan çocuklar. Bu çocuklar aynı okula devam ediyorlar ve benzer sosyo-ekonomik düzeye sahip ailelerden geliyorlar. Müzik eğitimi alan grup, 3 ila 5 yıl arasında bu eğitimi alan çocuklardan oluşuyor ve hepsi bir enstrüman alıyor (keman, gitar, flüt, klarnet, arp, piyano). Çocuklar her gün 20-30 dakika kadar enstrümanlarıyla pratik yapıyor ve haftada iki kere yarım saat müzik dersi alıyorlar. Böylece çocuklar haftada 3-4 saat müzik yapmış oluyorlar. Müzik eğitimi almayan çocuklar da düzenli olarak ders dışı bir faaliyete katılıyor (judo, yüzme, bisiklet, tenis, ragbi, patenle kayma, sirk eğitimi, jimnastik, at binme, futbol). Katılımcılardan 6'sı (3 müzisyen, 3 müzisyen olmayan) teknik sorunlardan dolayı analizlere dâhil edilmiyor. Çalışmanın sonunda, müzik eğitiminin çocukların bilişsel yetenekleri üzerine yararlı etkileri olduğu, özellikle de çocukların dil becerilerini geliştirmede olumlu etkilere sahip olduğu vurgulanıyor.

Farklı bir çalışma Alman ve Amerikan üniversitelerinde görevli nöroloji uzmanlarının ortak bir çalışması olarak 2006'da yapılıyor. Araştırmacılar, 8 profesyonel piyanist ve enstrüman eğitimi almayan 8 kişi üzerinde beyin görüntüleme kullanarak yaptıkları çalışmada, müzisyenlerin dil işlemi ile ilişkili beyin bölgelerinde, müzisyen olmayanlardan daha güçlü etkileşim sergilediklerini ortaya koyuyorlar. Bu bulgu, müzik ve dil arasında örtüşen noktaları işaret ediyor. Böylece müzik eğitiminin sözel zekâyı desteklediği yönündeki kanıtlar büyüyor (Bangert, Peschel, Schlaug, Rotte, Drescher, Hinrichs, Heinze ve Altenmüller, 2006).

Bir diğer çalışma Fransa ve Portekiz üniversitelerinde görevli araştırmacılar Moreno, Marques, A. Santos, M. Santos, Castro ve Besson'dan (2009) geliyor. Araştırmacılar ilkokul 3. sınıfa giden, normal işiten, sağ eliyle yazan, anadil Portekizce konuşan 32 çocuk ile çalışıyor. Ayrıca çocukların hepsi benzer sosyo-ekonomik düzeye sahip ailelerden geliyor. Ne çocuklar ne de aileleri resmi olarak müzik veya resim eğitimi almamış. Çocuklar müzik grubu ve resim grubu olarak rastsal bir şekilde belirleniyor. Eğitim öncesi yapılan bilişsel testlerde (WISC-III, sözel bellek ve okuma testleri) iki grup arasında fark gözlenmiyor. Gruplara 24 hafta boyunca, haftada iki kere 75 dakika müzik ve resim eğitimi veriliyor. Bu çalışma için özel olarak dört profesyonel eğitimci görevlendiriliyor. Müzik eğitiminde Kodaly, Orff ve Wuytact metodolojileri üzerine dayandırılmış ritim, melodi, armoni ve tını içerikli çalışmalar yapılıyor. Resim eğitimi alan grupla ise ışık ve renk, çizgi ve perspektif, malzeme ve doku gibi birkaç bileşen üzerine görsel-mekânsal performansın gelişimi vurgulanıyor.

Araştırmadan çıkan sonuçlar gösteriyor ki, müzik eğitimi 8 yaşındaki çocukların okuma becerilerini geliştiriyor.

Bu çalışmaya benzer başka bir çalışma, Kanada'da üniversite (York ve Toronto Üniversitelerinin Psikoloji Bölümü) ve çeşitli araştırma enstitülerinde görevli araştırmacılar olan Moreno, Bialystok, Barac, Schellenberg, Cepeda ve Chau tarafından 2011'de yapılıyor. Araştırmada Moreno ve meslektaşları (2011), yaşları 4-6 arasında değişen bir grup çocukla çalışıyor. Gruplardan biri dinlemeye dayalı müzik eğitimi alırken, diğer grup görsel sanat eğitimi alıyor. Dört hafta süren çalışmada gruplar haftada beş gün 45 dakika eğitim görüyorlar. Çalışmanın sonunda, kısa bir müzik eğitiminden sonra bile, çocuklar sözel zekâyı yansıtan kelime bilgisinin ölçümü üzerine ileri bir performans sergilerken, görsel sanat eğitimi alan grupta sözel, mekânsal becerilerde önemli bir artış gözlenmiyor. Çalışma sonucunda, müzik grubu katılımcılarının %90'dan fazlasının, sözel zekâsında ilerleme kaydedildiği vurgulanıyor.

Literatürde yapılan çalışmalara bakıldığında, Çin'den Fransa'ya, Almanya'dan Amerika'ya farklı dilleri konuşan, farklı kültürlerde yaşayan, farklı coğrafyalarda yapılan çalışmalar olduğu dikkati çekmekte, dolayısıyla müzik eğitiminin sözel hafıza üzerindeki etkisinin farklı ülke ve topluluklarda gözlenebildiği görülmektedir. Bu çalışmaların ortak özelliği ise, dil ve müziğin doğru bir şekilde birleştiğinde birbirini etkileyerek geliştiğini göstermesidir. Özellikle çocukluk çağında doğru bir müzik eğitimi verildiğinde, çocuğun dil yeteneğinin, okuma becerisinin ve sözel zekâsının gelişiminin desteklendiği, yukarıda bahsedilen bilimsel çalışmalarla kanıtlanmaktadır.

3. ÇOCUKTA BEYİN GELİŞİMİ VE BİLİŞSEL GELİŞİM

Beyin, sinir sisteminin en önemli kısmını ve merkezini oluşturmaktadır. Beynimiz vücudumuzun sadece %2'sini işgal etmesine rağmen %98'ine hükmetmektedir. Beyni doğru olarak kullanmak insanın hayatını hiç düşünmediği kadar değiştirebilir. Beynin önemi, işlevleri ile ilgili birçok bilimsel çalışma bulunmakla birlikte beynin fonksiyonları hakkında bizlere detaylı bilgiler veren kitaplar da yazılmıştır (Eriş, 2018; Sekman, 2018). Çok fazla işleve sahip olan beyin iyi beslenmeli, ona gereken önem verilmelidir. Özellikle erken yaşlarda yapılacak doğru müdahaleler genç beyni şekillendirecek, çalışma kapasitesini artıracaktır.

İnsan yaşamının ilk yıllarında beyin yapısı ve zihin fonksiyonlarının gelişimi çok hızlı olmaktadır. Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü'nün (OECD/ Organisation for Economic Co-operation and Development) 2007 raporuna göre çocuklarda ilk altı yıl beyin sistemi hızla gelişmekte ve altı yaşında beyin gelişiminin % 90'ı tamamlanmaktadır. Yine bu yaşlarda dil öğrenme kapasitesi üst düzeye çıkmaktadır. Özellikle 4-6 yaşlarında beynin her iki lobu birlikte kullanılmaya başlandığı için, çocuk aynı anda birden fazla dili rahatlıkla öğrenebilecek zihinsel yapıya ulaşmaktadır (OECD, 2007, Akt: Güneş, 2010, s.31). Bu gelişim süreci, aile ve okul öncesi eğitiminde dikkate alınmalı ve gerekli etkinlikler özenle yürütülmelidir (Güneş, 2010, s.31).

Bireyin çevresindeki dünyayı anlamasını ve öğrenmesini sağlayan aktif zihinsel faaliyetlerdeki gelişime bilişsel gelişim adı verilmektedir. Bilişsel gelişim; bebeklikten yetişkinliğe kadar bireyin çevreyi, dünyayı anlama, düşünme yollarının daha karmaşık ve etkili hale gelme sürecidir (Sönmez, 2000; 90, Akt: Kol, 2011, s.2-3).

Müzik beynin birçok fonksiyonunu bir arada kullanan, bilişsel gelişime destek veren az sayıda faaliyetlerden biridir. Bundan dolayı da müziğin beyinde yarattığı etkiler, hangi müziksel faaliyetlerinin bilişsel gelişimi daha çok etkilediği gibi çalışmalar, geçmişten günümüze birçok araştırmacının ilgi odağı olmuştur. Çalışmanın bu bölümünde, müzik ve beyin gelişimi ile müzik ve bilişsel gelişim ilişkisi incelenmiştir.

3.1. Müzik ve Beyin Gelişimi – Müzik ve Bilişsel Gelişim İlişkisi

Müziğin beyin gelişimine ve bilişsel gelişime etkisi ile ilgili olarak 1990'ların sonundan itibaren özellikle de yabancı literatürde çok fazla çalışmanın yapıldığı göze çarpmaktadır. Bu çalışmaların büyük bir çoğunluğunda müzik eğitiminin bilişsel yeteneği geliştirdiği yönünde sonuçlara varılmaktadır. Çalışmanın bu kısmında, yabancı literatürde yer alan bazı çalışmalara yer verilmiştir.

3.1.1. Müzik ve Beyin Gelişimi İlişkisi

Schlaug, Jancke, Huang ve Steinmetz (1995); Elbert, Pantev, Wienbruch, Rockstroh ve Taub (1995) yaptıkları araştırmalarda, müzisyenlerin beyninin müzisyen olmayanlara göre daha farklı olduğunu ortaya koyuyorlar. Almanya'da Heinrich Heine Düsseldorf Üniversitesi nöroloji, sibernetik psikoloji ve psikobiyoloji anabilim dalı gibi farklı alanlarda uzman olan araştırmacılar Schlaug ve meslektaşları (1995) yaptıkları çalışmada, müzisyenlerin beyin yapıları ile müzisyen olmayanların beyin yapıları arasında çarpıcı farklılıklar buluyor. Bu farklılıklardan biri, müzisyen beyninin sol yarım küresinin müzisyen olmayanlardan daha büyük, sağ yarım küresinin de daha küçük olması. Başka bir farklılık da korpus kallosum¹. Araştırmacılar, müzisyenlerin müzisyen olmayanlara göre daha kalın bir korpus kallosuma sahip olduklarını ortaya koymaktalar. Bu farklılık özellikle 7 yaşından önce müzik

¹ Latince "sert cisim" anlamına gelen korpus kallosum, beyinde bulunan bir yapıdır. Tüm sinir sistemindeki en kalın banttir. İki yarıküre arasında iletişimi sağlamak üzere, beynin sağ ve sol yanlarını bağlar. Korpus kallosum, hareketsel, duyuşsal ve bilişsel bilgiyi, yarıküreler arasında aktarır (<https://bilimfili.com/>, 2019).

eğitimine başlayan müzisyenlerde kanıtlanmakta. Planum temporal² (PT) görüntüleri, erken müzik eğitiminin, mevcut sinirsel bağlantıları güçlendirdiğini ve belki de yenilerini de ekleyerek genç beyni fiziksel olarak şekillendirdiğini ve kalıplandırdığını ortaya koymakta. Schlaug ve meslektaşları, müzik yeteneği gibi belirli insan yeteneklerinin, beyin yapısında ve işlevinde sol-sağ farklılıkları ile ilişkilendirildiğini söylemektedirler (1995, s.699).

Almanya'da Konstanz Üniversitesi ve Amerika'da Birmingham Alabama Üniversitesi Psikoloji Bölümü ve Almanya'da Münster Üniversitesi Biyomanyetizma Merkezinde görevli olan Elbert ve meslektaşlarının (1995) yaptığı çalışmada ise, erken müzik eğitiminin beyin organizasyonunda uzun vadeli etkilere sahip olduğu gösteriliyor. Bu çalışmada, toplam nöron aktivitesinin yaylı çalgı çalanlarda, çalmayanlara göre daha büyük olduğu ortaya koyuluyor. Erken yaşta yaylı çalgı çalmaya başlayanlarda, çalmayanlara göre daha büyük etki yaratırken, daha geç yaşta yaylı çalgı çalmaya başlayanlarda daha küçük değişiklikler olduğu görülüyor. Bu bulgular, erken yaşta yaylı çalgı çalmaya başlamanın, beyin organizasyonunda uzun dönem değişikliklere sebep olduğunu ortaya koyuyor.

Yapılan araştırmalarda ortaya çıkan sonuçlardan biride, beyin sol yarımküresinin müziğin yapısını analiz ederken, sağ yarımkürenin melodiye odaklandığı; böylece müziğin beyin sağ ve sol yarım kürelerini senkronize edebildiği. Bununla ilgili olarak Davies (2000) şöyle diyor: Beynin yarım küreleri, duygular canlandırıldığında, dikkat odaklı olduğunda ve motivasyon artışında birlikte çalışır. Ritim, dikkat çekmek ve ilgi uyandırmak için bir kanca görevi görür. Bir kişi motive edildiğinde ve aktif olarak dahil olduğunda, öğrenme gerçekleşir (Akt: Yoon, 2000, s.5).

Başka bir çalışma, Harvard Üniversitesi Tıp Fakültesi ve Harvard Tıp Fakültesi'nin bir eğitim hastanesi olan Beth İsrail Deaconess Tıp Merkezi nöroloji, müzik ve nörogörüntüleme laboratuvarı ve özel bir araştırma üniversitesi olan Bostan College psikoloji bölümünde görevli olan araştırmacılar Schlaug, Norton, Overy ve Winner'a (2005) aittir. Yapılan çalışmada araştırmacılar, 14 aylık gözlemden sonra 5-7 yaşındaki çocuklarda enstrüman eğitiminin bilişsel ve beyin etkilerinin olabileceğini ileri sürerlerken, Finlandiya'da Helsinki Üniversitesi öğretmen eğitimi bölümünde görevli uzmanlar Immonen, Ruokonen ve Ruismaki (2012, s.589) tarafından yapılan araştırmada, zihinsel eğitimin, doğrudan müzikal eylem ve onun bilişsel iç rehberliği ve duygusal deneyimlerle ilişkili olduğu söylenmektedir.

Bu alanla ilgili olarak yine Kanada ve Amerikan üniversitelerinde görevli nöroloji ve psikoloji uzmanları olan Hyde, Lerch, Norton, Forgeard, Winner, Evans ve Schlaug (2009), müzik eğitiminin yapısal beyin gelişimini şekillendirdiği ile ilgili çalışmalarında, devlet okullarına devam eden, önceden resmi bir müzik eğitimi almayan ve ortalama 6 yaşındaki iki çocuk grubuyla çalışıyorlar. "Enstrüman" grubu, 15 ay süreyle haftada yarım saatlik özel piyano dersine (okul sistemi dışında) başlayan 15 çocuktan oluşuyorken, "Kontrol" grubu, bu 15 aylık dönemde herhangi bir enstrüman eğitimi almayan ancak okulda haftalık 40 dakika müzik dersine katılan 16 çocuktan oluşuyor. Çalışmada elde edilen bulgularda, sadece 15 aylık müzik eğitiminin, ilk çocukluk döneminde yapısal beyin değişikliklerine yol açtığı saptanıyor. Müzik eğitiminin başlamasından önce gruplar arasında yapısal bir beyin farklılığının bulunmaması ve müzik eğitiminden sonra bu beyin bölgelerinde farklılaşmanın olması, bu farklılaşmaların enstrüman eğitimiyle tetiklendiğini göstermektedir. Bu sonuçlar bize, erken çocukluk

²Planum temporal (PT), beyin temporal lobunun üst yüzeyinde bulunan, işitme ve dil ile ilgili üçgen bölüm (<https://www.seslisozluk.net/planum-temporale-nedir-ne-demek/>, 2019; <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/planum%20temporale>, 2019).

döneminde verilen eğitime bağlı olarak, yapısal beyin değişikliklerinin olabileceğine dair yeni kanıtlar sunmaktadır.

Müzik ve beyin gelişimi ile ilgili yapılan incelemelerde, Amerikan üniversiteleri başta olmak üzere Alman ve Kanada üniversitelerinde ağırlıklı olarak çalışmalar yapıldığı görülmekte ve bu çalışmalarını da özellikle nöroloji ve psikoloji uzmanlarının birlikte yürüttükleri dikkati çekmektedir.

3.1.2. Müzik ve Bilişsel Gelişim İlişkisi

Literatürde müzik ve bilişsel gelişim ilişkisine vurgu yapan çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar içinde çarpıcı olanlardan bazıları aşağıda ele alınmıştır.

Gardiner, Fox, Knowles ve Jeffrey (1996) yaptıkları çalışmada; bir grup birinci ve ikinci sınıf çocuğuna yedi aylık bir sürede okuldaki derslerine ek olarak müzik ve görsel sanatlar eğitimi veriyorlar. Bu çocukların matematik puanları, sadece okul içinde müzik ve görsel sanat eğitimi alan öğrencilerden daha yüksek çıkıyor (Akt; Rauscher ve Zupan, 2000).

Bu alanla ilgili ilgi çekici bir çalışma Amerika'da Sam Houston Devlet Üniversitesi araştırmacıları olan Bilhartz, Bruhn ve Olson'a (2000) aittir. Araştırmacılar, 4-5 yaş grubu 66 çocukla yaptıkları çalışmada, çocukları deney ve kontrol grubu olarak ikiye ayırıyorlar. Kontrol grubuna herhangi bir eğitim verilmezken deney grubuna müzik eğitimi veriliyor. Deney grubu öğrencileri de kendi arasında üç gruba ayrılıyor ve her grup 30 hafta boyunca haftada bir gün 75 dakika müzik eğitimi alıyor. Verilen eğitim vokal keşif ve aralıkları eşleme, şarkı söyleme, vurmali çalgılar ve glockenspiel çalma, temel ritimleri keşfetme ve notalarını yazma, besteleme, hareket yoluyla denge ve koordinasyonu geliştirme gibi çeşitli müzik konularını içeriyor. Ayrıca çocuklara evde müzik çalışmaları için çeşitli ev

ödevleri de veriliyor. Deney ve kontrol gruplarına eğitim öncesi ve sonrası bilişsel ve müziksel yeteneği ölçen birtakım testler uygulanıyor. Ön testlerde gruplar arasında önemli bir farklılık bulunmazken, son testlerde deney grubu öğrencileri müzikal gelişimin yanında, Bead Memory (Boncuk Hafıza) test puanlarında kontrol grubuna göre önemli derecede yüksek puan alıyor. Bu çalışmanın sonuçları, erken müzik eğitimi ve bilişsel gelişim arasında önemli bir bağ olduğu hipotezini destekliyor.

Yine Amerikan üniversitelerinden olan Dartmouth Koleji'nde görevli George ve Coch (2011) yaptıkları çalışmada, elektrofizyolojik (ERP) test ve standart bir çalışma belleği testi kullanarak, profesyonel olmayan müzisyen ve müzisyen olmayan üniversite öğrencilerinde çalışma belleğinin hem nöral (sinirle ilgili) hem de davranışsal yönlerini araştırıyorlar. ERP ve davranışsal test verilerinin analizleri, önceki uzun süreli müzik eğitiminin, hem işitsel hem de görsel alanlarda çalışma belleğindeki gelişmelerle ilişkili olduğunu ortaya çıkarıyor.

İyi gelişmiş bir mekânsal yetenek çeşitli avantajlara sahiptir. Arnheim (1969; Akt: Rauscher ve Zupan, 2000, s.216), algılarımızın dünyanın temelini oluşturduğunu ve en önemlisinin de bilişsel süreçlerin olduğunu ileri sürmektedir. Mekânsal biliş ya da uzaysal biliş (spatial cognition), yaygın olarak uzayda var olan nesnelere içeren belirli bir zihinsel işlem tipi olarak tanımlanmaktadır (Rauscher ve Zupan, 2000, s.216). Mekânsal zekâ sayesinde görsel dünya algılanabilir, nesnelere görüntüleri zihinde canlandırılabilir. Bu bakımdan mekânsal yeteneğin erken yaşlarda geliştirilmesi önemlidir.

Müzik eğitimi ve mekânsal yetenek konulu araştırmalara bakıldığında; özellikle 1990'lı yıllarda yapılmaya başlanan, müziğin mekânsal-zamansal (spatial temporal) yetenekleri geliştirdiğine dair çalışmalarda bilim insanları, okul öncesi dönem çocuklarında bireysel

müzik dersi alan çocukların bilgisayar dersi alan (Rauscher, Shaw, Levine, Wright, Dennis ve Newcomb, 1997) ya da hiç ders almayan çocuklardan (Costa-Giomi, 1999; Gromko ve Poorman, 1998; Rauscher, Shaw, Levine, Ky ve Wright, 1994) mekânsal-zamansal yeteneklerde daha yüksek skorlar elde ettiklerini ortaya koymaktadırlar.

1993'te Kaliforniya Üniversitesi'nde Rauscher, Shaw ve Ky çığır açan çalışmalarında, 10 dakika Mozart dinleyen üniversite öğrencilerinin mekânsal görev testinde önemli derecede yüksek puan aldıklarını ileri sürdüler. Ancak, mekânsal görev performansı üzerinde pasif müzik dinlemenin yararı kısa vadeliydi, 10-15 dakikadan fazla sürmezdi (Akt, Bilhartz, Bruhn ve Olson, 2000, s.616). Amerikan üniversitelerinde görevli fizik, müzik, psikoloji ve sosyal davranış uzmanlarının bir araya gelerek yaptıkları takip eden çalışmalarda Rauscher, Shaw ve Ky (1995) ve Rauscher ve diğerleri (1997) pasif olmayan erken müzik eğitiminin, uzun vadeli mekânsal-zamansal düşünme ile ilişkisini ortaya koymuşlardır.

Rauscher ve diğerleri 1997'de 78 okul öncesi dönem çocuğu üzerinde yaptıkları çalışmada, çocukları dört gruba ayırıyorlar. Bir grup, haftada iki defa 10-15 dakika özel piyano eğitiminin yanında grup olarak günde 30 dakika şarkı söylerken, diğer grup sadece şarkı söyleme eğitimi, başka bir grup bilgisayar dersi alıyor. Bir grup ise hiç ders almıyor. Öğretimin öncesinde ve sonrasında öğrencilere mekânsal-zamansal düşünme ve mekânsal tanıma (spatial recognition) testleri uygulanıyor. Dört grubun ön test puanları arasında anlamlı bir fark bulunmazken, altı aylık eğitimin sonunda son test puanlarında, piyano eğitimi alan çocukların mekânsal-zamansal düşünme test puanlarının diğer gruplara göre anlamlı olarak daha yüksek çıktığı ortaya koyuluyor. Fakat grupların mekânsal tanıma puanlarında bir gelişme bulunamıyor.

Bowling Green Eyalet Üniversitesi Müzik Sanatları Fakültesi'nden Gromko ve Poorman (1998), Kaliforniya Üniversitesi'nden Rauscher ve meslektaşları (1994), okul öncesi dönem çocuklarla yaptıkları çalışmalarda, müzik eğitimi alan gruplarda benzer sonuçları elde etmişlerdir. Gromko ve Poorman (1998, s.178) çalışmalarının sonunda, müzik eğitiminin okul öncesi çocuklarda mekânsal zekânın gelişimi üzerinde olumlu bir etkiye sahip olduğuna inandıklarını ifade ederlerken, Rauscher ve meslektaşları (1994, s.22) yaptıkları çalışmayla, müzik eğitiminin, okul öncesi çocuklarının zihinsel gelişimlerinin artırılması için değerli bir araç olduğunu gösterdiklerini belirtmişlerdir.

Başka bir çalışma Kanada'da McGill Üniversitesi'nde yapılıyor. Müzik Fakültesi araştırmacılarından Costa-Giomi (1999) bu çalışmasında, 9 yaşındaki 78 çocukla çalışıyor. Yapılan çalışmada Costa-Giomi, çocukları deney ve kontrol grubu olarak ikiye ayırıyor. 43 çocuk deney grubuna, 35 çocuk da kontrol grubuna alınıyor. Üç yıl boyunca deney grubu öğrencileri piyano eğitimi alırken, kontrol grubu öğrencileri piyano eğitimi almıyor. Dersler ilk iki yıl 30 dakika, üçüncü yıl 45 dakika olarak öğrencilere bireysel veriliyor. Öğretmenler temel teknik ve repertuarın gelişimine dayalı geleneksel bir müfredat izliyor. Çalışmanın öncesinde çocuklara çeşitli testler; birinci, ikinci ve üçüncü yılın sonunda da dil ve matematik testi, benlik algısı testi gibi farklı testler uygulanıyor. Analizlerde grup ve yıl etkileşimi anlamlı bulunmuyor. Çalışmanın sonuçları, müzik eğitiminin çocukların genel bilişsel ve mekânsal yeteneklerini önemli ölçüde geliştirdiği ama gelişmelerin geçici olduğu yönünde çıkıyor. İki yıllık piyano eğitimi sonrası bilişsel ve mekânsal yetenek testinde deney grubu öğrencilerinin puanları kontrol grubu öğrencilerinin puanlarından anlamlı olarak daha yüksek çıkarken, üçüncü yılın sonunda iki grup arasında anlamlı bir farklılık bulunamıyor.

Amerika'da Kaliforniya Üniversitesi ve Müzik Zekâsı Sınır Gelişimi Enstitüsü araştırmacılarından Graziano, Peterson ve Shaw (1999) tarafından yapılan ilginç çalışmada ise araştırmacılar, ikinci kademe (yaşları ortama 6 ile 8 arasında değişen) öğrencilerinin kullanabileceği, matematik öğretmek için mekânsal-zamansal yöntemler kullanarak bir bilgisayar yazılımı tasarlamaya karar veriyorlar ve Mekânsal-Zamansal Matematik Video Oyununu (MZ) tasarlıyorlar. Bir grup çocuk 4 ay boyunca, piyano eğitimi yanında Mekânsal-Zamansal Matematik Video Oyunu (MZ) eğitimi alıyor (Piyano-MZ grubu). Başka bir grup bilgisayar üzerinde İngilizce eğitiminin yanında MZ eğitimi alırken (İngilizce-MZ grubu), üçüncü gruptaki çocuklar herhangi bir eğitim almıyorlar. Piyano-MZ grubunda 26, İngilizce-MZ grubunda 29, ders almayan grupta ise 28 öğrenci yer alıyor. Araştırmanın sonunda, Piyano-MZ grubunun puanları İngilizce-MZ grubundan %15 daha yüksek çıkarken, her iki grubun (Piyano-MZ ve İngilizce-MZ) puanları hiç eğitim almayan grubun puanlarının çok üzerinde yer alıyor. Araştırmacılar, MZ ile birlikte piyano eğitimi alan çocukların matematik ve kesirlerde daha başarılı olduklarını söylüyorlar.

Ve son olarak yine Amerika'da Wisconsin Oshkosh Üniversitesi'nde yapılmış olan çalışmaya bakılacak olursa, araştırmacılar Rauscher ve Zupan (2000) 5-6 yaşında 62 anaokulu çocuğunu rastsal olarak iki gruba ayırıyor. Gruplardan birine piyano dersi verilirken diğer gruba ders verilmiyor. Piyano dersi alan grup haftada iki defa 20 dakika eğitim alıyor. İki grubun ön testlerine bakıldığında gruplar arasında fark olmadığı belirleniyor. Son test puanları karşılaştırıldığında ise piyano eğitimi alan grubun, mekânsal-zamansal testlerde piyano eğitimi almayan gruba göre sadece 4 ay sonra bile önemli derecede yüksek skor elde ettiği, 8 ay sonunda bu farkın daha da büyüdüğü sonucuna

varılıyor. Bu çalışma, müziğin anaokulundaki çocukların mekânsal-zamansal akıl yürütme talimatlarına katkısını ortaya koyuyor.

Çocuk bilişsel gelişim sürecinde çevresini tanıma, anlama ve öğrenme çabasıdır. Bu süreçte çocuğun içinde bulunduğu ortam ne kadar zengin olursa o derece bilişsel gelişiminin hızlanacağı söylenebilir. Bu durumda okul öncesi dönem çocuğunun eğitim kurumu ya da aile içindeki çevre ya çocuğun çok yönlü gelişimine katkı sağlayacak ya da gelişimini sınırlandıracaktır (Kol, 2011, s.16). Yukarıda örnekleri verilen çalışmalara bakılacak olursa, müzik eğitiminin çocuğun bilişsel gelişimine katkı sağlayan çalışmalardan biri olduğu görülmektedir. Yapılan çalışmalarda özellikle Amerika'daki üniversitelerin başı çektiği, müzik, fizik, psikoloji, nöroloji uzmanlarının biraraya gelerek çalışmalar yürüttüğü; beyin ve müzik ilişkisi, müzik ve bilişsel gelişim ilişkisine bakıldığında yapılan çalışmaların büyük bir kısmında nörolog ve psikologların birlikte çalıştığı görülmektedir. Çalışmalarda dikkati çeken bir diğer noktada, çalışmalar 7-8 ay ya da (Bilhartz ve diğerleri, 2000; Rauscher ve Zupan, 2000; Gardiner ve diğerleri, 1996, Akt: Rauscher ve Zupan, 2000) 3 yıl gibi uzun süreli (Costa-Giomi, 1999) veya daha kısa süreli (Graziano ve diğerleri, 1999; Rauscher ve diğerleri 1997) çalışmalar olsa da, bu çalışmalarda müziğin bilişsel gelişim üzerinde etkiler yarattığı kanıtlanmaktadır.

4. ÇOCUKTA SOSYAL-DUYGUSAL GELİŞİM

Sosyal ve duygusal gelişim birbirinden ayırt edilemeyecek kadar birbirine bağlıdır. Duygu gelişimini etkileyen temel etmen, bireyin diğer bireylerle olan ilişkileri, yani sosyal gelişimidir. Duygular, insan olmanın bir unsuru olarak görülmekte ve sosyal bağların oluşmasında temel rolü üstlenmektedir. Bu nedenle araştırmacılar, sosyal ve duygusal boyutların ne kadar içi içe

geçmiş olduğunu vurgulamak için, “sosyal-duygusal” terimini benimsemektedirler (Bayhan ve Artan, 2004; Akt: Vural, 2006, s.14).

Sosyal gelişim; kişinin yeni durumlara, olaylara uyum sağlayabilmesi, toplumun ve çevrenin beklentilerine uygun davranış, tutum ve tepkiler gösterebilmesi, kendi ihtiyaçları ve istekleri ile toplumun istekleri arasında dengeyi sağlayabilmesidir.

Çocuklar sosyalleşme sürecinde bir toplumun üyesi haline gelirken, o toplumun kültürünü, örf ve adetlerini öğrenirler. Bu süreç, doğumla başlayan bir süreçtir. Bu süreçte çocuk, önce ailesinden sonra da çevre ve okuldan aldığı bilgileri harmanlar, kendini ve başkalarını gözlemleyerek yerine göre nasıl davranması gerektiğini kısaca yaşam becerileri dediğimiz becerileri sosyalleşme süreci içerisinde öğrenir. Bireyin çevresindeki insanlarla ilişkileri ve çevre faktörleri, bireyin sosyal uyumu üzerinde etkilidir.

Duygusal gelişim, insanın kalıtımla birlikte getirdiği duygulanma gizilgücünün, çevresiyle etkileşmesi sonunda, haz ve elem yönünde duygular kazanmasıdır. Duygulanma yeteneğimiz, yaşantılarımızla kazandığımız duygularla, duygulanma yeterliğine dönüşür. Duygulanma yeterliği bizim önemli bir gücümüzdür. Duygusal gücümüz, devimsel ve bilişsel gücümüzle birleşerek toplam üretim gücümüzü oluşturur. İnsanlar arası ilişkilerimizde devimsel ve bilişsel gücümüzden ziyade, duygusal gücümüz daha önemlidir (Başaran, 2005; Akt; Kibar, 2008, s.14-15).

Sosyal-duygusal gelişim, yaşam boyu süren, bireylerin, kendilerini ve duygularını tanımaları, kendilerine güven, bağımsızlık, girişimcilik ve başarı duygularını kazanarak sağlıklı bir kimlik kazanımı elde etmeleri ve toplumla uyum içinde yaşama süreci olarak tanımlanabilir. Bireyin kişilik kazanımı ve sosyalleşmesinin temelleri

de okul öncesi dönemde atılmaktadır (Alpan, 2006; Akt: Ömeroğlu, Ceylan, Erbay ve Özyürek, 2010; Akt: Gültekin, 2014, s.26). Bu dönemde tüm gelişim alanlarının yanında sosyal-duygusal gelişim açısından yapılacak faaliyetler daha fazla önem arz etmektedir (Gültekin, 2014, s.26). Bu faaliyetlerden biri olduğu düşünülen müzik eğitimiyle çocuklar yaparak ve yaşayarak öğrenecekler, kendileri ve başkalarıyla barışık, arkadaşları ve çevresiyle olumlu sosyal ilişkiler kurabilen bireylere dönüşeceklerdir. Aşağıda müzik ve sosyal-duygusal gelişim ilişkisine değinen bilimsel çalışmalara yer verilmiştir.

4.1. Müzik ve Sosyal-Duygusal Gelişim İlişkisi

Müzik, sadece çocukların değil her bireyin sosyal-duygusal gelişimini olumlu yönde etkilemektedir. Çocukların müziksel gelişiminde dinleme ve söyleme önemli bir yere sahiptir. Bununla beraber toplu şarkı söyleme, müzik dinleme ve çalgı çalma gibi etkinliklerin, hem çocuklarda hem de daha büyük bireylerde müzik duygusunun gelişiminde önemli etkiler yaratacağı düşünülmektedir.

Müzik gençlerin kimliğinin merkezi bir parçasıdır ve bu nedenle onların devam eden sosyal etkileşimlerinde önemli bir rol oynayacaktır (Zillman ve Gan, 1997, Akt: MacDonald ve Miell, 2000, s.60). Arkadaşlık gibi sosyal faktörler, hem sözel hem de müziksel alanlarda, çocukların etkileşimlerinin doğasını etkileyen anahtar değişkenlerdir (MacDonald ve Miell, 2000, s.62).

MacDonald, O'Donnell ve Dougall (1996) yaptıkları araştırmalarında, sosyal iletişim becerileri ve müzik becerilerindeki (ritmik farkındalık, enstrüman yeteneği ve perde algısı gibi) gelişmeleri araştırmak için atölye çalışmalarına katılan kişilere ön test ve son test uyguladılar. Her bireyin bu testlerdeki performansları yemek yapma gibi grup

etkinlikleri düzenlenen kontrol grubundakilerle karşılaştırıldı. Müzik grubundakiler 18 aylık süreç boyunca sadece temel müzik becerilerini değil aynı zamanda çeşitli iletişim becerilerindeki performanslarını da geliştirdiler. Bireylerin katılmaktan hoşlandıkları ve motive oldukları etkinlikleri bulmak, bu grup için temel sosyal hedefler olarak görülmüştür. Kontrol grubu, genel sosyal ve iletişim becerilerindeki gelişmelerin hiçbirini göstermedi. Bu nedenle, bu gelişmelerin müzikal etkileşime katılmakla ilgili olduğu açıkta (Akt: MacDonald ve Miell, 2000, s.63).

İsviçre’de yapılan bir çalışmada, müfredat içindeki sınıf müziği miktarının artırılmasının, dil ve okuma becerileri derslerinin süresinin azalmasına rağmen, bu dersler üzerinde olumsuz bir etkisi olmadığını, sınıf içinde sosyal uyumda bir artışa sebep olduğunu ve çocukların daha fazla özgüven, daha fazla olumlu tutum sergilemelerine katkı sağladığını ortaya koymuştur (Spychiger, Patry, Lauper, Zimmerman ve Weber, 1993; Akt: Hallam 2010, s.278).

Harland ve meslektaşları (2000) yaptıkları çalışmada, okulda sanatla uğraşan öğrenciler üzerinde en sık görülen genel etkilerin, kişisel ve sosyal gelişim ile ilgili olduğunu ve ayrıca çalgı çalanların özgüveninde ve kimlik duygusunda bir artış olduğunu ortaya koydular. Bunun yanında Tolfree ve Hallam da (hazırlık aşamasında) yaptıkları çalışmada, 9 -17 yaş arasında enstrüman çalan çocukların başarı hissi ve artan bir güven duygusuna sahip olduklarını söylemektedirler (Akt: Hallam, 2010, s.278-279).

Sosyal-duygusal gelişim ile müzik arasındaki ilişki incelendiğinde, müzik eğitimi alan çocukların yanında bu eğitimi alan gençlerin de sosyal-duygusal gelişimlerinde farklılıklar olduğu görülmektedir. Çalışmalarda özellikle özgüven duygusu ve kişisel gelişimde müzik eğitiminin etkili olduğu vurgulanmaktadır (Hallam, 2010; MacDonald ve Miell, 2000).

5. MÜZİK VE AKADEMİK BAŞARI İLİŞKİSİ

Müzik ve akademik başarı ile ilgili literatür incelendiğinde, çoğu çalışmada müzik eğitiminin akademik başarı üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu bulgularına ulaşıırken, bazı çalışmalarda da düşük düzeyde ya da önemsiz bir ilişki bulunduğu sonuçlarına varılmaktadır.

Birinci ve dördüncü sınıflardan elde edilen verileri kullanan Lamar (1989), müzik yeteneği ile okuma arasında anlamlı ve pozitif bir ilişki buluyor. Ayrıca müzik yeteneği, 8 ila 12 yaş arası öğrencilerdeki akademik başarı ile de ilişkilendiriliyor (Johnson, D., 2000). Johnson, P. yaptığı çalışmada, grupları festivale katılan okullar ve SAT puanları arasında olumlu bir ilişki olduğunu bulurken (Johnson, P., 2000), Ciepluch (1988) ise, enstrüman çalan müzik öğrencilerinin okuma, matematik başarıları ve genel not ortalaması arasında anlamlı bir ilişki olduğunu tespit ediyor (Akt: Hodges ve O’Connell, 2005, s.6).

Amerika’da Saint Xavier Üniversitesi’nde, ilköğretim öğrencilerinin dinleme becerilerinin geliştirilmesi için yaptıkları çalışmada Barr, Dittmar, Roberts ve Sheraden (2002), öğrencilerin müzik eğitimlerine ek olarak 16 haftalık bir eğitim programı uyguluyor. Dinleme becerilerinin geliştirilmesine ilişkin verilerin analizine dayanarak, öğrenciler akademik başarıda dikkate değer bir gelişme gösteriyor. Ayrıca çalışmada programın, öğrencilerin akademik başarılarını geliştirmesinin yanında, onların sosyal etkileşimlerini de olumlu yönde etkilediği ortaya çıkıyor.

Yine Amerika’da Austin Teksas Üniversitesi’nde yapılan başka bir çalışmada Costa-Giomi (2004), üç yıllık piyano eğitiminin etkilerini inceliyor. Araştırmada Costa-Giomi, devlet okullarına devam eden 4. sınıf 117 çocukla çalışıyor. Öğrencilere, projenin başlangıcında ve piyano eğitimleri boyunca özgüven, akademik

başarı, bilişsel yetenekler, müzikal yetenekler ve motor yeterlilik testleri uygulanıyor. Çalışmanın sonuçları, piyano eğitiminin özellikle benlik saygısının gelişimine faydası olduğunu gösteriyor. Üç yıllık piyano eğitimini tamamlayan çocukların öz saygısındaki artış anlamıyla, piyano eğitimine hiç katılmamış olan veya dersi bırakanların öz saygısındaki değişiklikler anlamlı bulunmuyor. Bunun yanında, resmi müzik eğitimi ile akademik başarı arasındaki ilişkiye bakıldığında, resmi müzik eğitiminin çocukların standart testlerle ölçülen dil ve matematikteki akademik başarılarını etkilemediği sonuçlarına ulaşıyor.

Bir başka çalışma Türkiye'de Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi'nde yapılıyor. Klasik müzik dinlemenin ilköğretim öğrencilerinin sınav başarıları üzerindeki etkisini inceleyen çalışmalarında Duru ve Köse (2012), üç haftalık bir dinleme programı uyguluyorlar. Araştırmada elde edilen bulgulara göre, üç hafta boyunca, seçilmiş klasik müzik eserlerini dinleyen grubun akademik başarısında, dinlemeyen gruba oranla anlamlı düzeyde bir artış saptanıyor.

Çin Elektronik Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Sichuan Müzik Konservatuvarı ve Avusturalya'daki Macquarie Üniversitesi araştırmacıları Yang, Ma, Gong, Hu ve Yao (2014) ise yaptıkları çalışmada, birinci dilin (L1), ikinci dilin (L2) ve matematiğin, Çinli 250 ilkokul öğrencisinin akademik gelişimine dayalı olarak uzun vadeli müzik eğitimi ile çocuk gelişimi arasındaki ilişkiyi inceliyorlar. Bulgularında, müzisyen çocukların, müzisyen olmayan çocuklara göre müzikal başarı ve L2 gelişiminde daha iyi performans gösterdiğini, bununla birlikte müzik eğitiminin çocukların L1 veya matematiksel becerilerin gelişimine bağımsız olarak katkıda bulunmadığını ortaya koyuyorlar.

Müzik ve akademik başarı arasındaki ilişkiye bakıldığında, dünyanın çeşitli bölgelerinde araştırmacıların ilgi alanına girdiği

görülmektedir. Öyle ki Türkiye'den Amerika'ya hatta Çin'e kadar uzanan çalışmalarda, müzik ve akademik başarı arasında hem doğrudan hem de dolaylı yönde bir ilişki olduğu saptanmaktadır. Duru ve Köse, 2012; Hodges ve O'Connell, 2005; Barr ve meslektaşları, 2002, araştırmalarında müzik ve akademik başarı arasında doğrudan bir ilişki olduğunu vurgularken; Yang ve meslektaşları, 2014, Costa-Giomi, 2004; uzun süreli müzik eğitiminin akademik başarıyı etkilemese de öğrencilerin müzikal gelişimlerini, benlik saygısı gelişimlerini olumlu yönde etkilediğini belirtmişlerdir. Dolayısıyla bu çalışmalarda da (Yang ve meslektaşları, 2014; Costa-Giomi, 2004) müzik ve akademik başarı arasında dolaylı bir ilişki olduğu söylenebilmektedir.

SONUÇ

Yapılan araştırmalar göstermektedir ki müzik eğitimi bireyin dil gelişimi, bilişsel gelişimi, sosyal-duygusal gelişimi ve akademik başarısı açısından önemli bir değer taşımaktadır. Çocuğa, her seviyedeki okul yaşantısı boyunca verilecek doğru, bilinçli, sistematik bir müzik eğitiminin onun çok yönlü başarısında, bununla doğru orantılı olarak da öğrenim hayatı boyunca akademik başarısında olumlu etkiler yaratacağı düşünülmektedir.

Müzik eğitiminin dil gelişimini desteklediğiyle ilgili literatür incelendiğinde okul öncesi ve ilköğretim çağındaki çocuklar üzerinde çok çarpıcı örnekler rastlanmaktadır. Bu çalışmalara bakıldığında, ister enstrüman çalmaya dayalı bir müzik eğitimi olsun (Magne ve diğerleri, 2006; Ho ve diğerleri, 2003) isterse ritim, melodi, armoni ve tını içerikli (Moreno ve diğerleri, 2009) ya da dinlemeye dayalı bir müzik eğitimi olsun (Moreno ve diğerleri, 2011), çalışmaların ortak noktası, müzik eğitiminin çocukların bilişsel yetenekleri üzerine yararlı olduğu, özellikle de çocukların dil becerilerini ve sözel belleği

geliştirmede olumlu etkilere sahip olduğudur.

Bu bulgular, kaynak paylaşımı açısından benzer yönler taşıyan müzik ve dil arasında yakın bir ilişki olduğunu göstermektedir. Erken çocukluk döneminde, dil öğrenimi ve okuryazarlığı etkileyen algısal becerilerin geliştirilmesinde faydalar var gibi görünmektedir.

Müzik ve beyin gelişimi ile ilgili yapılan incelemelerde özellikle nöroloji ve psikoloji uzmanlarının birlikte çalıştıkları görülmektedir. Yapılan çalışmalarda müzik ve beyin arasındaki ilişkiye bakılırken, beyin görüntüleme kullanılarak müzik eğitiminin beynin yapısı üzerindeki etkilerinin incelendiği görülmektedir (Hyde ve diğerleri, 2009; Schlaug ve diğerleri, 2005; Schlaug ve diğerleri, 1995; Elbert ve diğerleri, 1995). Müzik ve bilişsel gelişim ilişkisi incelendiğinde, literatürde bu konuyla ilgili çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Çarpıcı çalışmalardan bir kısmı bu araştırmada ele alınmıştır. Bu çalışmalara bakıldığında genelinin okulöncesi dönem çocuklarıyla (Bilhartz ve diğerleri, 2000; Rauscher ve Zupan, 2000; Gromko ve Poorman, 1998; Rauscher ve diğerleri, 1997; Rauscher ve diğerleri, 1994) ya da ilköğretim çağı çocuklarıyla (Costa-Giomi, 1999; Graziano ve diğerleri, 1999; Gardiner ve diğerleri, 1996, Akt; Rauscher ve Zupan, 2000) yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalarda piyano eğitimi alan öğrencilerin girdikleri testlerde bu eğitimi almayanlara göre daha yüksek skorlar elde ettikleri dikkati çekmektedir (Rauscher ve Zupan, 2000; Costa-Giomi, 1999; Graziano ve diğerleri, 1999; Rauscher ve diğerleri, 1997). Bunun yanında müzik ve görsel sanatlar eğitimi alan çocukların matematik puanları daha yüksek çıkarken (Gardiner ve diğerleri, 1996, Akt; Rauscher ve Zupan, 2000), vokal keşif ve aralıkları eşleme, şarkı söyleme, vurmali çalgılar ve glockenspiel çalma, temel ritimleri keşfetme ve notalarını yazma, besteleme, hareket yoluyla denge ve koordinasyonu geliştirme gibi çeşitli

alanlarda müzik eğitimi alan çocukların bilişsel gelişimlerinin desteklendiği görülmektedir (Bilhartz ve diğerleri, 2000). Yapılan çalışmaların genelinde erken müzik eğitimi ve bilişsel gelişim arasında önemli bir bağ olduğu vurgulanırken, Costa-Giomi (1999) iki yıllık bir piyano eğitimi programı sonrası öğrencilerin bilişsel puanlarında gelişme gözlemlerken, üçüncü yıl sonunda gözle görülür bir etkisi olmadığını ifade etmiş ve müzik eğitimcilerinin müzik eğitiminin bilişsel faydalarına ilişkin gerçekçi olmayan beklentiler belirleme konusunda dikkatli olmaları gerektiğini belirtmiştir. Konuyla ilgili olarak Ayata ve Aşkın (2008, s.20) batılı araştırmacılar tarafından yapılan bazı çalışmaların ekonomik kaygılarla saptırılmış olabileceği görüşünün göz ardı edilmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir.

Beyin gelişimi ve bilişsel gelişimle ilgili çalışmalarda nörolog ve psikologların müzisyen beyniyle ilgilenmesi dikkat çekicidir. Psikoloji ve sinirbilim, müziğin güçlü potansiyelini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Özellikle nörologların, görüntüleme cihazları kullanarak müzisyen beynini gözlemlemeleri, onları ideal bir denek gurubu olarak gördükleri düşüncesini doğurmaktadır. Bunun nedenini Schlaug (2001, s.281-282) şöyle açıklamaktadır: Müzisyenlerin beyninin işlevsel ve yapısal adaptasyon için bir model olarak kullanılmasının en önemli nedeni; müzisyenlerin, uzun ve karmaşık parmak numaralarını hafızaya alma, görsel olarak algıladıkları müzikal sembollerini motor becerilere dönüştürebilme, farklı işitsel becerilere sahip olma gibi bazı benzersiz yetenekler sergilemeleridir.

Ayata ve Aşkın (2008, s.15), bugüne kadar daha çok nörolog ve nöropsikologların araştırma konusu olan müzik ve beyin, artık müzisyenlerin de ilgisini çekmeye başladığını belirtmekte; bunun nedeni olarak da, bugüne kadar daha çok içgüdüsel olarak yaptıkları şeylerin nedenini daha bilimsel olarak öğrenme

ve daha bilinçli bir şekilde uygulayabilme ihtiyacından doğduğunu öne sürmektedirler.

Müzik ve sosyal-duygusal gelişim arasındaki ilişkiye bakıldığında, sosyal iletişim becerileri ve müzik becerilerindeki gelişmelerle ilgili bir araştırmada, müzik grubundakilerin sadece müzik becerilerini değil aynı zamanda çeşitli iletişim becerilerindeki performanslarını da geliştirdikleri görülürken (MacDonald ve diğerleri, 1996, Akt: MacDonald ve Miell, 2000), başka bir çalışmada müfredat içindeki sınıf müziği miktarının artırılmasının, sınıf içinde sosyal uyumda bir artışa sebep olduğu ve çocukların daha fazla özgüven, daha fazla olumlu tutum sergilemelerine katkı sağladığı ortaya koyulmuştur (Spychiger ve diğerleri, 1993; Akt: Hallam 2010). Benzer bir sonuç Harland ve meslektaşlarının (2000) yaptıkları çalışmada görülmektedir. Bu araştırmada da çalgı çalanların özgüveninde ve kimlik duygusunda bir artış olduğu gözlenirken, Tolfree ve Hallam, enstrüman çalan çocukların başarı hissi ve artan bir güven duygusuna sahip olduklarını söylemektedir (Akt: Hallam, 2010). Yapılan çalışmalarda göze çarpan nokta, müzik eğitiminin kişilik gelişimi, sosyal uyum, olumlu tutum sergileme gibi alanlarda etkili bir çalışma olduğuna dikkat çekilirken; özgüven, öz saygı gibi alanlardaki gelişimine katkısı anlamlı bulunmaktadır.

Müzik eğitimi ve akademik başarı konusu ele alındığında, verilen kısa süreli müzik eğitiminin akademik başarıyı olumlu yönde etkilediği sonuçlarına ulaşılırken (Duru ve Köse, 2012; Barr ve diğerleri, 2002), uzun süreli müzik eğitiminin akademik başarıya katkıda bulunmadığı yönünde bulgulara ulaşan çalışmalar da mevcuttur (Yang ve diğerleri, 2014; Costa-Giomi, 2004). Fakat uzun süreli müzik eğitiminin akademik

başarıyı etkilemese de öğrencilerin benlik saygısı gelişiminde (Costa-Giomi, 2004) ve ikinci dil gelişiminde (Yang ve diğerleri, 2014) faydalı olduğu da çıkan sonuçlar arasındadır.

Bu bağlamda; bireyin çevreyi ve dünyayı tanınmasında, çevresindeki olayları sağlıklı ve dengeli bir şekilde anlama ve sentezlemesinde, ayrıca dikkat, algı, hafıza, iç görü gibi süreçleri en üst düzeyde kullanmasında, müzik eğitiminin rolü ve etkililiği açıktır diyebiliriz (Şendurur ve Barış, 2002, s.173).

Müziğin bireylerin özellikle çocukların birçok boyuttaki gelişimi üzerinde çok olumlu etkileri olabileceği yukarıda belirtilen araştırmalardan açıkça anlaşılıyor olsa da, araştırmaların büyük oranda aktif müzik yapımına katılanlara odaklandığı, bunun yanında keyifli ve faydalı bir deneyim edinmeyi hesaba katmadıklarını da hatırlatmak gerekir.

Bilimde kesin sonuçlara ulaşmak mümkün değildir, çünkü bugün kesin olarak kabul gören bilgi ileride geçersiz hale gelebilmektedir. Sürekli olarak değişen ve gelişen dünyada bilim de sürekli olarak yenilikler getirmektedir, bu bağlamda önceki bilgilerin de geçerliliklerini yitirebileceği unutulmamalıdır.

Bunun yanında, müzik eğitimi işbirliği yapabilme, kendi kültürel öğelerin ve başkalarının kültürü hakkında bilgi edinme, duygularını sağlıklı olarak ifade edebilme, disiplinli olma gibi sağladığı yönleriyle oldukça önemli bir eğitim biçimidir. Bu kadar güçlü bir eğitim kaynağı, okullarda temel bir konu olarak eşit bir statü hak etmektedir. Yukarıda bahsedilen birçok gelişimsel etkisinin yanında sağladığı insancıl yararları için de müzik öğretmememiz için hiçbir neden yoktur.

KAYNAKLAR

- Ayata, E. ve Aşkın, C. (2008). Müziğin beynin bilişsel fonksiyonlarına olan etkisi. *ITU Journal Series B: Social Sciences*, 5 (2), 13-22.
- Bangert, M., Peschel, T., Schlaug, G., Rotte, M., Drescher, D., Hinrichs, H., Heinze, H.J., Altenmüller, E. (2006). Shared networks for auditory and motor processing in professional pianists: evidence from fMRI conjunction. *Neuroimage*, 30, 917-926.
- Barr, L., Dittmar, M., Roberts, E., Sheraden, M. (2002). *Enhancing Student Achievement through the Improvement of Listening Skills. Master of Arts Action Research Project, Saint Xavier University and SkyLight Professional Development Field-Based Master's Program.*
- Başer, F.A. (2014). Müziğin okul öncesi dönemde çocuk gelişimine katkısı. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (8), 1-10. Bilhartz, T.D., Bruhn, R.A., Olson, J.E. (2000). The effect of early music training on child cognitive development. *Journal of Applied Developmental Psychology*, 20 (4), 615-636.
- Costa-Giomi, E. (1999). The effects of three years of piano instruction on children's cognitive development. *Journal of Research in Music Education*, 47 (3), 198-212.
- Costa-Giomi, E. (2004). Effects of three years of piano instruction on children's academic achievement, school performance and self-esteem. *Psychology of Music*, 32 (2), 139-152.
- Duru, E.D. ve Köse, H.S. (2012). Klasik müzik dinlemenin ilköğretim öğrencilerinin sınav başarılarına etkisi. *NWSA-Fine Arts*, 7(2), 143-149.
- Elbert, T., Pantev, C., Wienbruch, C., Rockstroh, B., Taub, E. (1995). Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players. *Science*, 270 (5234), 305-307.
- Eriş, B. (2018). Anne beynim aç (8. Baskı). Alfa: İstanbul.
- George, E.M. and Coch, D. (2011). Music training and working memory: an ERP study. *Neuropsychologia*, 49 (5), 1083-1094.
- Graziano, A.B., Peterson, M., Shaw, G.L. (1999). Enhanced learning of proportional math through music training and spatial-temporal training. *Neurological Research*, 21 (2), 139-152.
- Gromko, J.E., and Poorman, A.S. (1998). The effect of music training on preschoolers' spatial-temporal task performance. *Journal of Research in Music Education*, 46 (2), 173-181.
- Gültekin, D. (2014). *Yaratıcı Drama Eğitiminin 60-72 Aylık Çocukların Sosyal-Duygusal Gelişimine Etkisi (Malatya İli Örneği)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Güneş, F. (2010). Ninnilerin çocukların dil ve zihinsel gelişimine etkisi. *Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turks*, 2 (3), 27-38.
- Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28 (3), 269-289.
- Ho, Y., Cheung, M., Chan, A.S. (2003). Music training improves verbal but not visual memory: cross-sectional and longitudinal explorations in children. *American Psychological Association*, 17 (3), 439-450.
- Hodges, D.A. and O'Connell, D.S. (2005). *The Impact of Music Education on Academic Achievement. The University of North Carolina at Greensboro.*
- Hyde, K., Lerch, J., Norton, A., Forgeard, M., Winner, E., Evans, A.C., Schlaug, G. (2009). Musical training shapes structural brain development. *The Journal of Neuroscience*, 29 (10), 3019-3025.
- Immonen, O., Ruokonen, I., Ruismäki, H. (2012). Elements of mental training in music. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 45, 588-594.
- Kibar, B. (2008). *Büyükanneleleriyle Yetişen ve Yetişmeyen 5-6 Yaş Çocuklarının Sosyo-Duygusal Gelişim Düzeyleri, Davranış Sorunları ile Aile İşlevlerinin Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kol, S. (2011). Erken çocuklukta bilişsel gelişim ve dil gelişimi. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (21), 1-21.
- MacDonald, R.A. and Miell, D. (2000). Creativity and music education: The impact of social variables. *International Journal of Music Education*, (1), 58-68.
- Magne, C., Schön, D., Besson, M. (2006). Musician children detect pitch violations in both music and language better than nonmusician children: Behavioral and electrophysiological approaches. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 18 (2), 199-211.

- Moreno, S., Marques, C., Santos, A., Santos, M., Castro, S.L., Besson, M. (2009). Musical training influences linguistic abilities in 8-year-old children: More evidence for brain plasticity. *Cerebral Cortex*, 19, 712-723.
- Moreno, S., Bialystok, E., Barac, R., Schellenberg, E.G., Cepeda, N.J., Chau, T. (2011). Short-term music training enhances verbal intelligence and executive function. *Psychological Science*. 22 (11), 1425-1433.
- Rauscher, F.H., Shaw, G.L., Levine, L.J., Ky, K.N., Wright, E.L. (1994). Music and spatial task performance: A causal relationship. Presented at the American Psychological Association 102nd Annual Convention in Los Angeles, CA, August 12-16.
- Rauscher, F.H., Shaw, G.L., Ky, K.N. (1995). Listening to mozart enhances spatial-temporal reasoning: Towards a neurophysiological basis. *Neuroscience Letters*, 185 (1), 44-47.
- Rauscher, F., Shaw, G., Levine, L., Wright, E., Dennis, W., Newcomb, R. (1997). Music training causes long-term enhancement of preschool children's spatial-temporal reasoning. *Neurological Research*, 19 (1), 2-8.
- Rauscher, F.H., and Zupan, M.A. (2000). Classroom keyboard instruction improves kindergarten children's spatial-temporal performance: A field experiment. *Early Childhood Research Quarterly*, 15 (2), 215-228.
- Schlaug, G. (2001). The brain of musicians: a model for functional and structural adaptation. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930 (1), 281-299.
- Schlaug, G., Jancke, L., Huang, Y., Steinmetz, H. (1995). In vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians. *Science*, 267 (5198), 699-701.
- Schlaug, G., Norton, A., Overy, K., Winner, E. (2005). Effects of music training on the child's brain and cognitive development. *New York Academy of Sciences*, 1060 (1), 219-230.
- Sekman, M. (2018). *Her şey beyinde başlar* (6. Baskı). Alfa: İstanbul.
- Şendurur, Y. ve Barış, D.A. (2002). Müzik eğitimi ve çocuklarda bilişsel başarı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (1), 165-174.
- Vural, D.E. (2006). *Okul Öncesi Eğitim Programındaki Duyuşsal ve Sosyal Becerilere Yönelik Hedeflere Uygun Olarak Hazırlanan Aile Katılımlı Sosyal Beceri Eğitimi Programının Çocuklarda Sosyal Becerilerin Gelişimine Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yang, H., Ma, W., Gong, D., Hu, J., Yao, D. (2014). A longitudinal study on children's music training experience and academic development. *Scientific Reports*, 4, 5854.
- Yoon, J.N. (2000). *Music in the Classroom: Its Influence on Children's Brain Development, Academic Performance, and Practical Life Skills*. M.A. Thesis. California, USA: Biola University, the Faculty of the Department of Education.
- Yüksel, E.D. (1996). *Okul Öncesi Eğitim Kurumlarında Müzik Eğitimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi

İnternet Kaynakları

- <https://bilimfili.com/korpus-kallosum-nedir/> (Erişim Tarihi: 18.01.2019).
- <https://www.seslisozluk.net/planum-temporale-nedir-ne-demek/> (Erişim Tarihi: 17.09.2019).
- <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/planum%20temporale> (Erişim Tarihi: 17.09.2019).

ÜRÜNLERDE YAPILAN AMBALAJ DEĞİŞİKLİĞİ VE BU AMBALAJLARI ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN SATIN ALMA TERCİHLERİ; KASTAMONU ÜNİVERSİTESİ ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Burak E. Tarlakazan*

Arş. Gör. Cihan Canbolat**

Özet: Bilgi-Bilişim çağı diye adlandırılan günümüz dünyasında, kitle iletişimi özellikle internet kullanımı ile birlikte farklı bir boyuta geçmiş, mobil iletişim teknolojileri ile birlikte gündelik yaşam da yeni kavramlar kazanarak değişime uğramıştır. Artık dünyanın bir ucunda bir duvara yazılmış mesaj, mobil iletişim yoluyla dünyanın birçok yerine çok kısa bir sürede ulaşabilmektedir. Bu paylaşım yolu birçok alanda yarattığı değişimle birlikte ambalaj sektöründe de yeni bir görsel anlayışa sebep olmuştur. Ambalajlar artık sadece bilgilendirme ve koruma amacı taşımayıp, sosyal medyada yapılacak paylaşımlar dikkate alınarak bir iletişim unsuruna dönüşmüştür. Bu da ambalajlamada yeni bir tasarım süreci ve reklam stratejisine sebep olmuştur.

Bu çalışma, çok renkli, mesajlı, kişiye özel tasarımı ambalajların incelenmesine ve bu ambalajları üniversite öğrencilerinin satın alma tercihlerinin belirlenmesine yöneliktir. “Ürünlerde yapılan ambalaj değişikliği ve bu ambalajları üniversite öğrencilerinin satın alma tercihleri”ni belirlemek amacıyla likert tipi anket formu 94 katılımcıya uygulanmıştır.

Araştırma sonucunda ambalaj değişikliğinin satın alma eğilimlerini olumlu yönde arttırdığı ortaya çıkmış, internet ve sosyal medya paylaşımlarının ürünlerin tanıtımında etkili kanallar olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ambalaj, Tasarım, Grafik Tasarım, Ambalaj Tasarımı, Kişiyel Özel Tasarım.

*Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü. Kastamonu, Türkiye, tarlakazan@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-5826-2148

**Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü. Kastamonu, Türkiye, cihancanbolat@kastamonu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-1837-0651

PACKAGING CHANGES IN THE PRODUCTS AND THE PREFERENCES OF THE UNIVERSITY STUDENTS TO PURCHASE THESE PACKAGES. KASTAMONU UNIVERSITY EXAMPLE.

Assoc. Prof. Dr. Burak E. Tarlakazant*

Res. Asst. Cihan Canbolat**

Abstract: In today's world, which is also called Information-Information Age, Mass Communication has moved to a different dimension, especially with the use of the Internet, and daily life has changed by gaining new concepts with mobile communication technologies. Now, the message written on a wall at one end of the world can reach many parts of the world in a very short time via mobile communication. This way of sharing has led to a new visual understanding in the packaging sector with the change it has created in many areas. Packaging is no longer for information and protection purposes only, but has become an element of communication by taking into account the sharing to be made on social media. This has led to a new design process and advertising strategy in packaging.

This research is aimed at examining multicolored, texted, custom-designed packages and determining the purchase preferences of university students. The likert type questionnaire was applied to 94 participants in order to determine the "packaging changes made in the products and the purchasing preferences of the university students".

The research found that packaging change positively increases purchasing trends and concluded that Internet and social media sharing are effective channels for the promotion of products.

Keywords: Packaging, Design, Graphic Design, Packaging Design, Custom Design.

*Kastamonu University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Graphic Design. Kastamonu, Turkey, tarlakazan@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-5826-2148

**Kastamonu University, Faculty of Fine Arts and Design, Department of Graphic Design. Kastamonu, Turkey, cihancanbolat@kastamonu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-1837-0651

1. GİRİŞ

Ürünü saklama, koruma, taşıma, istifleme, bilgilendirme gibi görevleri olan ambalaj aynı zamanda kurumun kimliğini yansıtmaya ve taşıdığı ürünü ön plana çıkararak tercih unsurunu oluşturma bakımından da bir görev üstlenmektedir. Bu açıdan ürüne önemli bir kimlik kazandıran ambalaj, tüketicilerin kendi ürünlerini seçmeye başladığından itibaren ticari bir unsur olarak önemli bir sektör haline gelmiştir.

Çevik'e göre ambalaj "Bir ürünü dış etkilerden korumak, ürünle ve içeriğiyle ilgili kullanıcıyı bilgilendirmek amacıyla kâğıt, karton, cam, plastik, teneke, kumaş, ahşap, strafor vb. malzemelerden yapılan ürün tamamlayıcısı" olarak tanımlanmıştır (2011, s. 24). Genel amacı ürünleri koruma ve onları taşıma ihtiyacından doğan ambalaj, günümüzde reklam kanallarının çeşitlenmesi, sosyal medya unsurlarının ön plana çıkması gibi nedenlerle yeni bir anlayış kazanmıştır. Bu yeni anlayışta ambalajlar temel amacının yanı sıra bir iletişim aracı gibi düşünülebilmektedir. Bireylerin sosyal mesajlaşmaları temel alınarak aynı mantık ve uygulamaların ambalaj tasarımlarında yer verilmesi ile birlikte; tüketiciye mesaj verme ve tüketici ile iletişim kurma gibi özelliklerle etkin bir tanıtım biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir ürünün raflarda diğer ürünlere göre dikkat çekmesi ve ayırt edilebilmesi önemlidir. Bu da ambalaj tasarımını oluşturan renk, tipografi, görsel (fotoğraf/illüstrasyon), mesaj/slogan ve ambalaj malzemesi gibi unsurların iyi bir şekilde organize edilmiş olması ile mümkün olabilir. Ürün kendi kendini satabilme özellikleriyle donatılabilir. Amerikan Motivasyon Araştırmaları Enstitüsü Başkanı Dr. Ernst Dichter, ambalajı sessiz bir satıcıya benzetir ve tüketicinin ambalajı satın alırken içerik yerine ambalajı incelediğini öne sürmektedir (Becer, 2011, s. 20-206).

Coca Cola'nın 2013 yılında Türkiye'de başlattığı kampanya bu düşünceyi destekler niteliktedir. Zira ürün ambalajlarında isimlerin yer aldığı kampanya sonucunda tüketiciler sadece kendi isimlerini bulmaya odaklanmış, bu ambalajlar daha sonra iletişim (mobil cihaz ve sosyal medya uygulamalarıyla) hediyeleşme, saklama, farklı amaçlarla kullanma (kalemlik, saksı vb.) gibi temel amacının çok ötesinde kullanılarak etkili bir kampanyaya dönüşmüştür.

Endüstrileşmenin sonucu olarak geleneksel anlamda ambalajın taşıdığı (hijyen, koruma, saklama, düzenlenme, taşıma, güvenlik, içerik, bilgilendirme vb.) görev hemen hemen tüm üretici firmalar açısından aynı özelliklere sahip olmakla birlikte modern dünyada alım tercihlerini etkileyen unsurlar arasında tüketicinin duygularına hitap eden ve onunla etkileşimi gerçekleştiren tasarım öğeleri bulunmaktadır. Coca Cola örneği bu bakımdan anlamlı olup, günümüzde bu tarz uygulamalarla sıklıkla karşılaşılmaya başlanmıştır.

Ambalajda yeni ve farklı bir tasarım, tercih durumlarında değişikliklere yol açabilir, satın alma eğilimlerini değiştirebilir ya da ürünlerin pazarlamasını olumlu ya da olumsuz etkileyebilir. Çünkü insan hayatında değişiklikler fark edilebilir unsurlardır. Ambalaj tasarımında renk, biçim, yazı tipi, etiket gibi unsurlarda yapılan değişiklikler tüketici tarafından fark edilebilir, tüketiciyi olumlu ya da olumsuz etkileyebilir. Bu anlamda; bir pazarlama stratejisi olarak ortaya çıkan bu tarz değişiklikler farklı açılardan değerlendirilmeye ve araştırmaya konu olacak niteliktedir.

Bu çalışmada ürünlerde yapılan ambalaj değişikliği ve üniversite öğrencilerinin ambalajı değişen ürünleri satın alma tercihleri araştırılmıştır.

1-Ambalaj Tasarımını Oluşturan Unsurlar

Ambalaj, bir ürünün alıcıya beğendirilip satılmasını ve o malın tutulmasını sağlayan bilgi örtüsüdür. Geniş anlamıyla ambalaj, ürünün içeriğini ve çevresini koruyan, taşıma ve depolamasını, satışını, kullanılmasını kolaylaştıran, ileride kısmen, geri dönüşlü ya da tamamen atılabilecek bir malzeme ile kaplanması, sarılması, örtülmesi veya birleştirilmesidir (İslamoğlu, 1999, s. 345). Ambalajın temel işlevi ürünü korumaktır. Ancak, son zamanlarda ambalajlama önemli bir pazarlama aracı haline gelmiştir (Kotler and Armstrong, 2014, s. 716).

Yaşam biçimlerinin değişmesi, ürün-üretim çeşitliliği, satış mekânlarının büyümesi ve satın alma alternatiflerinin çoğalması ambalajın temel ve geleneksel görevinden çok, satış-pazarlama görevini ön plana çıkarmıştır. Bu bakımdan ambalaj günümüzde artık bir iletişim aracı olarak önem kazanmıştır. Bu da ambalajın yeni görevler üstlenmesine sebep olmuştur.

Ambalajın geleneksel koruma görevinin ötesinde yerine getirdiği diğer önemli görevler şunlardır: 1-Tüketici ile iletişim kurar, dikkat çeker ve farklılık yaratır. 2-Kişisel satışın yerine işlev görür ve bu haliyle “sessiz bir satış elemanıdır”. Ürünün raftaki görünürlüğünü artırır ve kendini sattırmasına olanak sağlar. 3-Yeni kullanıcıları özgün şekil ve büyüklüğü ile cezbeder. 4-Satın alma sonrasında kullanma yararı sağlar. 5-Yaratıcılığı yansıtarak imaj geliştirmeye yardımcı olur (Odabaşı ve Oyman, 2005, s. 243).

Günümüzün değişen koşulları, teknolojinin gelişmesi, üretim imkânlarının çeşitlenmesi, rekabet ve küreselleşme gibi faktörler ambalaj tasarımlarını da etkilemiştir. Üreticiler, ambalaj tasarımlarında malzeme ve baskı teknikleri gibi değişikliklerle beraber renkli, mesajlı, kişiye özel tasarımlı uygulamalarla da satışı arttırmayı hedeflemektedirler. Ambalaj üzerinde

yer alan tasarım unsurlarında yapılan görsel düzenlemeler, tüketicinin dikkatini çekmede ve satın alma eğilimini değiştirmede, ürünün tercih edilmesinde ve satışında etkili rol oynamaktadır. Ambalajda yer alan unsurlar şöyle özetlenebilir:

Marka: Ambalaj tasarımı üzerinde kullanılan tanımlama, hatırlatma ve ürün bilgisi veren marka, tüketicinin ürünü tercih etmesini sağlayan bir imza özelliği taşır.

Tipografi: Tipografi, yazılım ve bilgisayarlar aracılığıyla tasarım üreticileri tarafından yaratılan tasarımın yanı sıra harf karakterlerinin seçimi ve kurgusuyla mesaj ileten ve sürekli olarak gelişen bir disiplindir (Wigan, 2012, s. 246). Metinler sözsüz iletişim elemanlarıdır. Ürünü tanımlayarak tüketiciye ürün hakkında fikir verir. Ambalajın boyutlarına göre farklı büyüklükte kullanılabilen metinler tüketiciye birkaç saniye içinde gerekli bilgiyi verebilmelidir. Tasarımcının ambalaj üzerindeki tipografik düzenlemeleri çok iyi organize etmesi ve ürünün yer aldığı raflara tüketicinin yönelmesini sağlaması gerekir.

Renk: Renk, çeşitli cisimlerden yansiyarak gelen ışınların görsel algı sonucu kişide oluşturduğu duyumdur (Çellek ve Sağocak, 2014, s. 167). Psikoloji açısından belirli özellikleri içerisinde barındıran renklerin, insan duygularına hitap ettiği ve birçok özel duyguyu harekete geçirdiği bilinmektedir. Çevre, kişilik ve diğer etmenler doğrultusunda renklerin insanda uyandırdığı duygular değişebilir. Kimi renklerin insanlar tarafından özellikle tercih edilmesi, kişide uyandırdığı ve geçmişle ilişkilendirdiği olaylardan kaynaklanabilir (Artut, 2013, s. 160). Renklerin hem psikolojik hem de fiziksel etkilerinin sembolik anlamlara işaret ettiği ve bu sayede iletişim kurma aracı olarak görüldükleri ifade edilmektedir (Uçar, 2004, s. 47). Renklerin psikolojik anlamlarına baktığımızda;

Kırmızı, dalga boyu yüksek bir renk olması dolayısıyla titreşimli bir renktir. Aşk, tutku

gibi duyguları temsil etmekte, heyecan veren, tahrik eden ve uzun süre bakıldığında gerginlik oluşturan bir renktir. Kişide nabzı arttıran, solunumu hızlandıran etkisi vardır. Kırmızının heyecan veren bir renk olması dolayısıyla da birçok ülkenin bayrağı kırmızı renktedir (Artut, 2013, s. 160). Ambalaj tasarımında kırmızı, çekiciliği olması, raftaki görünürlüğü ve etkin bir biçimde diğerlerinden ayrılması sebebiyle sıkça tercih edilmektedir.

Derin anlamlar içerdiği ifade edilen ve en saf renklerden biri olduğu düşünülen mavinin, havayı, suyu ve soğuk duyguları belirttiği de ifade edilmiştir. Mavinin soğuk bir renk olması dolayısıyla da serinlik duygusu vermektedir. Ruhani anlamda mavi kötülüklerden arınmayı da çağrıştırmaktadır. (Mennan, 2002, s. 88). Ambalaj tasarımında kullanımına bakıldığında saflık ve temizlik imajı yaratmak için genellikle pek çok su ambalajında mavi renk tercih edilmektedir. Aynı zamanda soğuk ve tazelik duygusu yaratan mavi renk, yoğurt, süt gibi ürünlerin ambalajlarında sıkça tercih edilir (Uçar, 2016, s. 55).

Sıcak renkler içerisinde yer alan sarı, parlak bir renktir. Bazı kaynaklar sarıyı hastalığın ve kibrin rengi olarak görmüşlerdir. Güneşin rengi olması sarının ışık ve aydınlıkla anılmasına da neden olmuştur. İçerisinde az miktarda yeşil barındıran sarının ise, rahatlatıcı belirtilmektedir (Artut, 2013, s. 160). İnsana hayat veren güneşin rengi olan sarı, ambalaj tasarımında neşeli ve keyifli bir etki yaratmak için kullanılır.

Mavi ve sarının karışımı ile elde edilen yeşil, doğanın tasviri olmuştur. Yeşilin tazeliği de belirtiyor olması sayesinde, gençlik ve yaşamı da sembolize etmiştir (Tursun, 2017, s. 41). Doğada bereket, eli açık olmak ve estetik duygularında belirteçidir ve maneviyata açılan bir anahtar olarak görülmüştür (Mennan, 2002, s. 93). Doğal ve sağlıklı bir etki yaratmada kullanılan yeşil renk özellikle gıda ürünleri ve yan gıda ürünleri (bahçe malzemeleri, bahçe ilaçları, gübreler vb.)

ambalajlarında kullanılmaktadır (Uçar, 2016, s. 56).

Ana renklerden kırmızı ve mavinin karışımı olan mor, melankolinin sembolüdür. Maviye yakın morun uzaklığı ve yabancılaşmayı belirttiği; kırmızıya yakın olan morun ise huzursuzluğu temsil ettiği düşünülmektedir (Kandinsky, 2015, s. 104).

Sıcak bir renk olan turuncu, ana renklerden olan kırmızı ve sarının karıştırılmasıyla elde edilir. Kırmızı ve sarının hem fiziksel hem de sembolik özelliklerini taşır. Dikkat çekicidir. Canlılık, dirayet ve hayatı belirtir. En az kırmızı kadar etkileyici olduğu düşünülmektedir (Artut, 2013, s. 161).

Pembe; huzur, mutluluk, masumiyet, hayalperestlik ve saflık temsilcisidir (Bulut, 2017, s. 108). Kahverengi kırmızı, siyah ve yeşilin karışımından meydana gelir. Bundan başka renk karışımlarının varlığıyla kahverengiyi elde etmek mümkündür. Donuk, stabil düşünceleri ifade eder. Ayrıca denge, sessizlik, istikrar sembolü olarak da bildirilmiştir (Mennan, 2002, s. 97).

Beyaz ışık, temizlik, saflık, masumiyet, sadelik, kurtuluş, kutsallık ve ruhsal olarak ergin olma hali gibi anlamları temsil etmektedir (Çoruhlu, 2012, s. 215). Masumiyeti çağrıştırdığı gerekçesiyle Batıda gelinlikler beyaz olarak kullanılmıştır (Uçar, 2004, s. 48). Beyazın genel anlamda bahsedilen tüm renklere nazaran, birden fazla duyguya işaret ettiği anlaşılmaktadır. Kültürel anlamda da kendisini gösteren beyaz saflık, masumiyet, güç gibi anlamlara işaret etmektedir. Bu anlamda beyaz renk, kozmetik ambalajlarında ve temizlik ürünleri ambalajlarında tercih edilen bir renktir.

Beyazın tersine siyah kötülük, uğursuzluk, mutsuzluk, keder, nefret, ölüm ve hüznü çağrıştırmaktadır. Bunun yanı sıra tek tanrılı dinlerde yas tutan kimseleri, devlet adamlarının giysilerinde ise ciddiyet ve saygıyı belirtir

(Mennan, 2002, s. 78). Diğer tüm renklere nazaran daha az tercih edilen siyah, karanlıktır. Matem habercisidir (Artut, 2013, s. 161). Buna karşın Eski Mısır ve Kuzey Afrika ülkelerinde siyah, yağmurlarla dolu bulutları anımsattığı gerekçesiyle bereketin simgesidir (Uçar, 2016, s. 50).

Görsel (Fotoğraf/İllüstrasyon): Ambalaj tasarımını oluşturan en önemli unsurlardan biri de görseldir. Ambalaj üzerinde kullanılan görsel tasarımcının tercihinin göre fotoğraf olabileceği gibi, illüstrasyonlardan da oluşabilir. Fotoğraf ve illüstrasyonların ambalaj tasarımında kullanımı tüketiciler üzerinde farklı duygu ve düşünceler uyandırır. Fotoğraf, makinenin objektifinden görüneni olduğu gibi verirken, illüstrasyon illüstratörün yorumlama gücüne dayanarak görsel elemanları değiştirme ve sunma olanağı sağlar.

Mesaj/Slogan: Mesaj bir kimseye verilen gönderilen haber ya da bilgidir. Tasarımcı mesajı metinler aracılığıyla verir. Mesaj/sloganlar ürünlerin satışında ve tüketicinin ürünü tercihinde önemli rol oynar.

Ambalaj Malzemesi: Ambalaj cam, karton, seramik, plastik, ahşap gibi malzemelerden oluşabilir. Ürünü çarpma, ıslanma, zedelenme gibi birçok fiziksel etkiden koruyan ambalaj, depolanma kolaylığının yanı sıra, ürünün tüketicie en kolay şekilde ulaşmasını sağlar.

Ambalajın Biçimi: Biçim kavramı endüstriyel boyutuyla hem ürünün içeriği ve saklanması hem de görsellik ve fark edilebilirlik açısından tasarım öğelerinin önemli bir unsurudur.

2-Satın Almada Ambalaj Tasarımlarının Tüketici Davranışları Üzerindeki Etkisi

Tüketici pazarlama kavramının en önemli unsurudur. Sosyal statüsü, gelir durumu, eğitim seviyesi, coğrafi konum, kültür-gelenek-görenek yapıları, (vb.) çok geniş ve kapsamlı

bir araştırma konusu olmakla birlikte, tüketici davranışları ve satın alma eğilimleri pazarlama stratejileri açısından düşünülmesi gereken önemli konulardır.

Tüketici davranışı, tüketicinin iç ve dış değişkenlerinin bir ölçütüdür. Bu değişkenlerin aralarındaki ilişkilerini bilmek sonucunda, tüketicinin nasıl davranacağı konusunda çözümler yürütme olanağı vermektedir. Dış değişkenler tüketicinin coğrafi çevresi, ekonomik, sosyal durumu ve mesleği, eğitim durumu sayılabilir. İç değişkenler denildiğinde tüketicinin istek ve ihtiyaçlarını belirleyen, psikolojik ve fizyolojik değişkenlerdir (Nuhoğlu, 2006, s. 44).

Günümüzde üretim ve ambalaj piyasasındaki rekabet gün geçtikçe artmaktadır. Artan ürün çeşitliliği ile birlikte tüketiciler farklı satın alma biçimleri ve farklı kaynaklar üzerinden bilinçlenerek, ürünleri birçok özelliğine bakarak ve seçici davranarak satın almaktadır.

Tüketiciler ürün satın alırken birçok mesajla karşı karşıya kalırlar. Bradhow ve Philips'in yapmış oldukları araştırmada tüketicilerin satın alma davranışının %51'ini plansız gerçekleştirdikleri ortaya konulmuştur. Bu sonuç tüketicieyi satın alma noktasında ikna etmenin önemini ortaya koymaktadır. Başarılı bir ambalaj tasarlayabilmenin öncelikli koşulu tüketicinin özelliklerini iyi tespit etmektir. Tüketicinin ihtiyaçları belirlenmeli, tüketicie verilmek istenen mesaj etkili bir şekilde gösterilmelidir (Gökalp, 2007, s. 83-84).

Endüstriyel ölçekte üretilen ürünler arasındaki farklar azaldığı ve ürün çeşitliliği arttığı için ürünler arasında fark yaratmak ve satın alma kararını etkilemek gittikçe zorlaşmaktadır. Toplumun yaşam standartlarının yükselmesi toplumdaki bireylerin sağlık koşullarına dikkat etmesi, tüketici memnuniyetinin ön plana çıkması ve tüketicieyi korumanın zorunlu hale gelmesi ile endüstriyel ürünlerde ambalaj/

ambalajlama daha da önem kazanmıştır (Dilber, Dilber ve Karakaya 2012, s. 160).

Piyasada yer bulmak isteyen ürün, birkaç saniye içinde tüketici tarafından fark edilebilmeli ve kendisini rakip ürünlerden farklı kılacak ambalaj tasarımına sahip olmalıdır. Tüketici, herhangi bir özelliğe sahip olmayan ya da basit şekilde hazırlanmış ambalaj tasarımları yerine etkileşim kuran, eğlenceli hatta tüketilip bittiğinde tüketicinin ambalajı farklı yerlerde değerlendirebileceği ürünleri tercih etmektedir (Yayan ve Ceylan, 2018, s. 874).

Tüketici davranış ve eğilimleri, ürünlerin kalitesi ve niteliği dışında paketleme ve ambalaj tasarımı açısından da önemli ölçütlerdir.

Bu anlamda pazarlamacıların ve ambalaj tasarımcılarının ele alması gereken üç ana konu; tüketicinin geçmiş deneyimlerini, ihtiyaçlarını ve isteklerini dikkate almak; ambalaj tasarımı yoluyla tüketicilerin mesajlarını fark etmelerini sağlamak ve ambalaj tasarımının müşteri ile iletişimindeki etkisini değerlendirmektir (Nancarrow, Wright and Brace, 1998, s. 117).

İyi tasarlanmış bir ambalaj, başarılı bir tanıtım süreci sonucunda satış payını arttırabilir. Bu sırada önemli olan tüketicinin ürünü satın aldıktan sonra fikrinin olumsuz/kararsız ise olumlu bir düşünceye dönüşmesidir. Bu da tüketicinin üründen beklentilerini karşılayıp karşılamamasına bağlı olacaktır. Bu nedenle sıradan bir ambalaj yerine alışılmışın dışında, tüketicide olumlu düşünceler oluşturabilecek ambalajlar tasarlamak ürünün tercih edilmesini sağlayacaktır.

2. YÖNTEM

Bu araştırma; tarama modeli nicel bir araştırmadır. Tarama modeli belirli bir grubun özelliklerini belirlemek amacıyla kullanılan bir araştırma yöntemidir (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2017, s. 15).

Konu ile ilgili öncelikli olarak literatür taraması yapılmış ve veri toplamak amacıyla Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü 1, 2 ve 3. sınıfta öğrenim gören 94 öğrenciye anket uygulanmıştır. Tarama araştırmalarında en önemli veri toplama tekniği olarak kabul edilen anket, insanların çeşitli konulardaki görüşlerini betimlemeye, belirlemeye yönelik bir dizi sorudan oluşan bir araştırma materyalidir.

Anket formunda kullanılan ürünlerin belirlenmesinde ambalajı değişen, çok renkli, kişiye özel tasarımlı ürünler tercih edilmiştir. Bu ürünlerin seçiminde araştırmanın hedef kitlesi olan öğrencilerin daha çok tükettikleri ürünler (çikolata, cips ve krem peynir grubu) dikkate alınmıştır.

2.1. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın çalışma evrenini Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültelerinde Grafik Tasarım Bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü 1, 2 ve 3. sınıf öğrencileri oluşturmuştur. Öğrenciler seçkisiz örnekleme yöntemlerinden tabakalı örnekleme göre seçilmiştir. Bu yöntem örneklemin evreni temsil etme ve genellemenin yapılabileceği temsil gücü yüksek örneklemlerden oluşur (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2017, s. 88).

2.2. Veri toplama araçları

Ürünlerde yapılan ambalaj değişikliği ve bu ambalajları üniversite öğrencilerinin satın alma tercihlerini belirlemek amacıyla araştırmacılar tarafından 3 uzman görüşü alınarak geliştirilen, biri açık uçlu soru olmak üzere 64 maddeden ve iki bölümden oluşan anket uygulanmıştır. Uygulanan ankette; birinci bölümde ambalaj tasarımları değişiklikleri ile ilgili katılımcı görüşleri, ikinci bölümde ise araştırma

¹Araştırma 2018-2019 eğitim öğretim yılında yapılmış olup, 2016-2017 eğitim öğretim yılında eğitim hayatına başlayan Grafik Tasarım bölümünde araştırmanın yapıldığı dönemde 1. 2 ve 3. Sınıf öğrencileri bulunmaktadır.

kapsamında ele alınan ürünlere ait ambalaj değişikliği ile ilgili katılımcıların fark edebilme ve tercih durumlarının belirlenmesi amaçlanmıştır. İkinci bölümde yer alan ürün görsellerinin belirlenmesinde ambalajı değişen ve öğrencilerin daha çok tükettikleri çikolata, cips ve krem peynir grubu ürünlerinden yararlanılmıştır.

Araştırmacılar tarafından geliştirilen anket güzel sanatlar alanında iki, eğitim bilimleri alanında bir uzman tarafından kontrol edilmiştir. Uzmanlar tarafından elde edilen geri dönüşler doğrultusunda araştırmacılar ankete son halini vermiştir.

Hazırlanan anketin güvenilirlik analizinde iç tutarlılık Cronbach's Alpha katsayısı $\alpha = 0,825$ olarak bulunmuştur.

2.3. Verilerin Analizi

Araştırmanın amaçlarına uygun olarak hazırlanan anket formundan elde edilen veriler bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Verilerin çözümlenmesinde IBM SPSS Statistic Version 21 programından faydalanılmıştır. Betimsel istatistik teknikleri olarak frekans ve yüzde değerleri hesaplanarak veriler tablolaştırılmıştır.

3. BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin sosyo-demografik özellikleri ile tasarımı değişen ambalajlara yönelik görüşleri tablolar halinde sunulmaktadır.

Araştırma kapsamında ele alınan öğrencilere (tüketicilere) uygulanan ankette ilk dört soruda cinsiyetleri, yaşları, sınıf ve barınma durumları, sorulmuş olup, elde edilen veriler aşağıda açıklanmıştır.

Araştırmaya katılan öğrencilerin 65'i, (%69,1) kız, 29'u (%30,9) erkek öğrencidir.

Araştırmaya katılan tüketicilerin yaş ortalaması $x=20,17$ olarak hesaplanmıştır.

Anket uygulanan 94 öğrencinin 28'i (%29,8)

1. sınıf, 39'u (%41,5) 2. sınıf ve 27'si (%28,7) 3. sınıftadır. Barınma durumlarına bakıldığında ise, öğrencilerin 57'sinin (%60,6) yurttan, 29'unun (%30,9) öğrenci evinde, 7'sinin (%7,9) ailesi ile birlikte, 1'inin (%1,1) akraba yanında kaldıkları tespit edilmiştir.

Tablo 1. Ürün Alırken Dikkat Edilen Unsurların Tercihlere Göre Değişimi

Değişkenler	Kategoriler	N	%
1. tercih	Tavsiye	25	26,6
2. tercih	Marka	19	20,2
3. tercih	Ambalaj	17	18,1
4. tercih	Tat	17	18,1
5. tercih	Fiyat	11	11,7
6. tercih	Satış Yeri	3	3,2

Tablo 1'e göre Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin ürün alırken sırasıyla; 25(%26,6) öğrenci tavsiye, 19 (%20,2) öğrenci marka, 17 (%18,1) öğrenci ambalaj, 17 (%18,1) öğrenci tat, 11 (%11,7) öğrenci fiyat ve 3 öğrenci satış yeri (%3,2) seçeneklerini işaretledikleri tespit edilmiştir. Ürün satın alırken öğrenciler için fiyatın ambalaj unsurundan sonra gelmesi dikkate değer bir bulgudur. Katılımcıların marka ve tavsiye değişkenlerini diğer unsurlara oranla daha fazla dikkate aldıkları görülmektedir.

Tablo 2. Markaların Ürünlerde Ambalaj Değişikliği Yapıldığını Öğrenildiği/Fark Edildiği Kaynakla

Değişkenler	Kategoriler	N	%
1. tercih	İnternet	37	39,4
2. tercih	Kendim Fark ettim	28	29,8
3. tercih	Afiş/Broşürler	13	13,8
4. tercih	Sosyal Medya	7	7,4
5. tercih	Arkadaşlar	4	4,3
6. tercih	Dergi/Gazete	3	3,2
7. tercih	Televizyon	1	1,1
8. tercih	Aile	1	1,1

Tablo 2 incelendiğinde Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin ürün ambalajlarında yapılan değişiklikleri öğrendikleri/fark ettikleri kaynakları sırasıyla; internet 37 (%39,4), kendim fark ettim 28 (%29,8), afiş/broşür 13 (%13,8), sosyal medya 7 (%7,4), arkadaşlar 4 (%4,3), dergi/

gazete 3 (%3,2), televizyon 1 (% 1,1) ve aile 1 (% 1,1) olarak belirtmişlerdir. Buna göre internet en önemli kaynak olarak ortaya çıkmaktadır. En fazla internet yoluyla tercihi, sosyal medya kampanyalarının etkisi bakımından da önemlidir.

Tablo 3. Markaların Ürünlerinin Ambalaj Tasarımlarında Yaptığı Değişiklik Sonrasında, Akılda Kalan Unsurlar

Değişkenler	Kategoriler	N	%
1. tercih	Mesaj/Slogan	26	27,7
2. tercih	Renk	19	20,2
3. tercih	Tipografi	16	17,0
4. tercih	Görsel	15	16,0
5. tercih	Ambalaj Malzemesi	15	16,0

Tablo 3'te görüldüğü üzere Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin ürün ambalajlarında yapılan değişiklikler sonrasında akılda kalan unsurlar test edilmiştir. Buna göre tercih sırasında en olumlu faktör; mesaj/slogan 26 (% 27,7) olarak ortaya çıkmıştır. Bu sonuç sırasıyla renk 19 (% 20,2), tipografi 16 (% 17,0), görsel 15 (% 16,0) ve ambalaj malzemesi 5 (% 16,0) takip etmektedir. Bu bulgulara göre, mesaj/slogan ve renk akılda kalan önemli unsurlardır. Ambalaj

tasarımında renk ve yazı, ürün ile tüketici arasında önemli bir iletişim ögesidir. Ürün tüketici tarafından detaylı olarak incelenmeden renk ve mesaj ile tüketiciye hitap eder.

Tablo 4'teki bulgulara göre; "Ambalajları değişen ürünler dikkatimi çeker" ifadesine öğrencilerin %62,8'i kesinlikle katılıyorum seçeneğini işaretledikleri tespit edilmiştir. "Ambalajı değişen ürünleri satın alırım" ifadesine öğrencilerin %37,2'si katılırken 31,9'u kararsızım seçeneğini işaretlemişlerdir. Ambalaj tasarımı değişen ürünlerin katılımcıların dikkatini çektiği ve tercih ettiği sonucu dikkat çeken bir bulgudur.

Tablo 4'te görüldüğü üzere "Bir markanın aynı ürününe ait farklı ambalajlarının her çeşidini alırım." ifadesine öğrencilerin %43,6'sı kararsızım seçeneğini işaretleyerek fikir belirtmişlerdir. "Markaların ürünlerin ambalaj tasarımı tipografik (yazı) değişikliği yapması beni etkiler" ifadesine öğrencilerin %43,6'sı katılım göstermiştir. "Markaların ürünlerin ambalaj tasarımı görsel değişiklik yapması beni etkiler." ifadesine öğrencilerin %53,2'si büyük

Tablo 4. Markaların Ürünlerin Ambalaj Tasarımında Yaptığı Değişikliklere İlişkin Görüşler

İfadeler	Kesinlikle Katılıyorum (5)		Katılıyorum (4)		Kararsızım (3)		Katılmıyorum (2)		Kesinlikle Katılmıyorum (1)	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
9- Ambalajları değişen ürünler dikkatimi çeker.	59	62,8	30	31,9	30	31,9	4	4,3	1	1,1
10- Ambalajı değişen ürünleri satın alırım.	20	21,3	35	37,2	30	31,9	9	9,6	-	-
11- Bir markanın aynı ürününe ait farklı ambalajlarının her çeşidini alırım.	5	5,3	15	16,0	41	43,6	20	21,3	13	13,8
12- Bir markaya ait değişen ambalajları saklarım.	9	9,6	36	38,3	15	16,0	19	20,2	15	16,0
13- Bir markaya ait değişen ambalajları koleksiyon yaparım.	17	18,1	38	40,4	15	16,0	16	17,0	8	8,5
14- Ambalajı değişen ürünleri arkadaşlarımdan da satın almasını sağlarım.	6	6,4	19	20,2	28	29,8	26	27,7	15	16,0
15- Markaların ürünlerin ambalaj tasarımı tipografik (yazı) değişikliği yapması beni etkiler.	30	31,9	41	43,6	19	20,2	2	2,1	2	2,1
16- Markaların ürünlerin ambalaj tasarımı renk değişikliği yapması beni etkiler.	42	44,7	39	41,5	9	9,6	1	1,1	3	3,2
17- Markaların ürünlerin ambalaj tasarımı görsel değişiklik yapması beni etkiler.	50	53,2	32	34,0	8	8,5	3	3,2	1	1,1
18- Markaların ürünlerin ambalaj tasarımı mesaj-slogan değişikliği yapması beni etkiler.	29	30,9	44	46,8	20	21,3	1	1,1	-	-
19- Markaların ürünlerin ambalaj tasarımı malzeme değişikliği yapması beni etkiler.	2	2,1	8	8,5	24	25,5	32	34,0	28	29,8
20- Ambalajları değişen ürünleri daha sık satın alırım.	4	4,3	18	19,1	35	37,2	23	24,5	14	14,9
21- Ambalajı değişen ürünleri sosyal medyada (facebook, instagram vs.) paylaşıyorum.	26	27,7	25	26,6	20	21,3	15	16,0	8	8,5

oranda katılım gösterdikleri tespit edilmiştir. “Markaların ürünlerin ambalaj tasarımında mesaj-slogan değişikliği yapması beni etkiler.” ifadesine öğrencilerin %46,8’i katılıyorum seçeneğini işaretlemişlerdir. “Markaların ürünlerin ambalaj tasarımında malzeme değişikliği yapması beni etkiler.” ifadesine öğrencilerin %34’ü katılmıyorum, %10,6’sı katılıyorum seçeneğini işaretleyerek fikir belirtmişlerdir. Bu bulgulara göre ambalaj tasarımlarında yapılan görsel ve mesaj değişikliği katılımcıları olumlu yönde etkilerken, ambalaj malzemesinde yapılan değişiklik katılımcıları etkilememektedir. Bu bulgu aynı zamanda Tablo 3 ile paralellik göstermektedir.

Tablo 4 incelendiğinde; “Ambalajı değişen ürünleri sosyal medyada (facebook, instagram vs.) paylaşırım” ifadesine öğrencilerin %27,7’si kesinlikle katılıyorum seçeneğini işaretlerken, %26,6’sı da katıldıklarını belirten ifadeyi tercih etmişlerdir. Teknolojinin getirdiği yeni mecralar ve bu mecraların maliyetsiz olması ürünlerin reklamlarının yapılmasını kolaylaştırmakta ve daha çok kişiye ulaşmasını sağlamaktadır. Sosyal medya (facebook, instagram vs.) bu alanların başında gelmektedir. Bu sonuçlar, ambalaj değişikliklerin sosyal medyada yüksek oranda paylaşıldığını göstermektedir.

Tablo 5. Tasarımı Değişen Ambalajlara İlişkin Bulgular (Coca Cola, Eti Karam, Eti Canga, Nestle Crunch, Lays, Tadelle, Pınar Örneği)

Tablo 5.1. Görselleri verilen ambalajın daha önce görülüp görülmediği

Markalar	Coca Cola		Eti Karam		Eti Canga		Nestle Crunch		Lays		Tadelle		Pınar		
	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	
Bu ambalajı daha önce gördünüz mü?	n	87	7	89	5	88	6	86	8	91	3	88	6	42	52
	%	92,6	7,4	94,6	5,3	93,6	6,4	91,5	8,5	96,8	3,2	93,7	6,4	44,7	55,3

Tablo 5.1’deki bulgulara göre; verilen markalar içerisinde ambalaj değişikliğinin fark edildiği ürün olarak Lays markası için 91 (%96,8) öğrenci katılım sağlarken, Pınar markasına 42 (%44,7) öğrenci katılım sağlamıştır.

Tablo 5.2. Görselleri Verilen Ürünün Tüketim Durumu

Markalar	Coca Cola		Eti Karam		Eti Canga		Nestle Crunch		Lays		Tadelle		Pınar		
	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	
Bu ürün tükettiğiniz bir ürün müdür?	n	72	22	78	16	75	19	45	49	78	16	61	33	49	45
	%	76,6	23,4	83,0	17,0	79,8	20,2	47,9	52,1	83,0	17,0	64,9	35,1	52,1	47,9

Tablo 5.2. verilerine göre; belirlenen ürünlerin tüketilme tercihlerinde, Eti Karam markası için 78 (%83,0), Eti Canga markası için 75 (%79,8), Coca Cola markası için 72 (%76,6) öğrenci yüksek oranda katılım sağlanırken, Pınar markası için 49 (%52,1) ve Nestle Crunch 45(%47,9) markası için öğrencilerin daha az katılım sağladığı tespit edilmiştir. Katılımcılar arasında en çok tüketilen ürünler Eti Karam ve Lays’dır (% 83.0).

Tablo 5.3. Görselleri Verilen Ürüne Ait Ambalajın Satın Alma Durumları

Markalar	Coca Cola		Eti Karam		Eti Canga		Nestle Crunch		Lays		Tadelle		Pınar	
	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır
Bu ambalajı satın aldınız mı?														
n	59	35	77	17	72	22	54	40	71	23	71	23	28	66
%	62,8	37,2	81,9	18,1	76,6	23,4	57,4	42,6	75,5	24,5	75,5	24,5	29,8	70,2

Tablo 5.3'te görüldüğü üzere, "Bu ambalajı satın aldınız mı?" ifadesine öğrencilerin Eti Karam markası için 77 (%81,9) öğrenci yüksek oranda katılım sağlarken, Pınar markası için 28 (29,8) öğrenci katılım sağlamıştır.

Tablo 5.4. Görselleri Verilen Ürüne Ait Ambalajın Eskisine Göre Tercih Durumları

Markalar	Coca Cola		Eti Karam		Eti Canga		Nestle Crunch		Lays		Tadelle		Pınar	
	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır
Bu ambalajı eskisine göre tercih eder misiniz?														
n	48	46	59	35	55	39	52	42	60	34	60	34	46	48
%	51,1	48,9	62,8	37,2	58,5	41,5	55,3	44,7	63,8	36,2	63,8	36,2	48,9	51,1

Tablo 5.4'e göre "Bu ambalajı eskisine göre tercih eder misiniz?" ifadesine Coca Cola markası için öğrencilerin 48'i (%51,1) evet derken, 46 (%48,9) öğrenci hayır ifadesini tercih etmişlerdir. Lays ve Tadelle markaları için öğrencilerin 60'ı (%63,8) evet derken, 34 (%36,2) öğrenci hayır ifadesini tercih etmişlerdir. Bu sonuçlara göre araştırmada ele alınan ürünler içerisinde yapılan ambalaj değişikliklerinden en fazla etki sağlayan markaların Lays ve Tadelle olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

Tablo 5.5. Görselleri Verilen Ambalajın Arkadaşlar İçin Alma Durumları

Markalar	Coca Cola		Eti Karam		Eti Canga		Nestle Crunch		Lays		Tadelle		Pınar	
	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır	Evet	Hayır
Bu ambalajı bir arkadaşınız için aldınız mı?														
n	44	50	69	25	58	36	38	56	53	41	52	42	18	76
%	46,8	53,2	73,4	26,6	61,7	38,3	40,4	59,6	56,4	43,6	55,3	44,7	19,1	80,9

Tablo 5.5'e göre, "Bu ambalajı bir arkadaşınız için aldınız mı?" ifadesine Eti Karam markası için öğrencilerin 69'u (%73,4) evet seçeneğini işaretlerken, Pınar markası için öğrencilerin 76'sı (%19,1) hayır seçeneğini işaretlemiştir.

Tablo 5.6. Görselleri Verilen Ambalajın Marka Tanınırlığı

Resimler	Kategoriler	N	%	Resimler	Kategoriler	N	%
	Kola Tura Coca Cola	4 88	54,3 94,7		Sütle Eti Mikla Tadelle	11 28 1 4	54,8 59,8 5,1 54,3
	Ürün Eti Tadelle	1 88 1	51,1 94,7 51,1		Puritan Pınar Lays	4 1 1 87	54,3 51,1 51,1 92,6
	Ürün Sütle Eti	1 4 88	51,1 54,3 94,7		Sütle Eti Mikla Tadelle	14 1 1 75	54,8 51,1 51,1 92,6
					Ürün Sütle Pınar Eti	11 11 41 1	54,8 51,1 92,6 51,1

Marka tanınırlığının seçenekler halinde sunulduğu soruda Coca Cola markasını 90 (%95,7) öğrenci, Eti Karam markasını 86 (%91,5) öğrenci, Eti Canga markasını 89 (%94,7) öğrenci, Nestle Crunch markasını 57 (%60,6) öğrenci, Lays markasını 87 (%92,6) öğrenci, Tadelle markasını 75 (%79,8) öğrenci, Pınar markasını 45 (%47,9) öğrenci seçmiştir. Bu anlamda ele alınan ürünlere göre en fazla marka tanınırlığı Coca Cola ambalajı için geçerliken, en düşük oranda ise Pınar ambalajı görülmektedir.

Ürünlerde yapılan ambalaj değişikliğine ilişkin katılımcılara yöneltilen açık uçlu soruya 94 öğrenciden 17 öğrenci yanıt vermiştir. Öğrenci görüşleri 5 madde halinde gruplandırılmıştır.

Verilen cevaplar incelendiğinde ambalaj tasarımlarının ürünün lezzeti ve kalitesi kadar önemli olduğu, ambalaj değişikliğinin dikkat çekici bir unsur olduğu, paket üzerinde yer alan sosyal mesajların satın alma durumlarında olumlu olumsuz etkiler yarattığı, gibi görüşler kazandırdığı görülmektedir. Aşağıda deneklerin görüşlerinden bazı bölümler, kendi cümleleri ile verilmiştir.

Tablo 6. Ürünlerde Yapılan Ambalaj Değişikliğine İlişkin Diğer Görüşler

Kategori	Öğrenci Görüşleri
1- Ambalaj tasarımı	Ö23: Farklı birer ambalaj tasarımını nasıl dilerim. Gözle ilgili önemli tasarım etkileyen faktörlerin başında gelir.
2- Ambalaj değişikliği	Ö26: Ambalaj değişikliği olmadan diğer çekimlerin, etkili hale gelmesine göre yapıldığı için genel olarak hayranlık kullanımı sağlanır.
3- Dikkat çekicilik	Ö18: Dikkat çekici ambalajlar almayı etkiler. Çiziminde tipografi, renk ile birlikte hem anlaşılmaları sağlar. Ö16: Ambalajlara girerler ve renkleri daha fazla dikkat ettiği zaman daha dikkat çekici olur. Aynı amaçla ürünün satışı daha etkili olur. Ö17: Renk ve dikkat çekici ambalajlar, farklı ambalajları dikkat çekiyor. Gözün çarpıyor, dikkat çekiyor.
4- Sosyal medya	Ö18: Sosyal medya üzerinden yeni ambalaj tasarımları gördüğümde daha çok satın alıyorum. Her şeyden önce sosyal medya üzerinden yapılmış paylaşımlar ile ürün reklamları daha çok satın alıyorum. Ö19: Sosyal medyada yapılan değişiklikler genellikle ürün satışı artırmasına neden olmaktadır. Ö21: Ürünlerde birer ambalaj değişikliği olmalı. Çizim yapıldığında zamanla insanların görsel olarak çekimlenmesi. Bu görsel olarak kullanılmaları ve sürekli farklı şekillerde kullanılmaları a kadar iyi olur.
5- Organik ürün ambalajı	Ö46: Daha çevreli bir alternatif olduğu bu nedenle ambalajların dışında daha fazla doğal malzemelerden yapılması daha iyi olur. Hatta organik ve doğal ürünler için.

SONUÇ

Bu çalışma, ürünlerde yapılan ambalaj değişikliği ve bu ambalajları üniversite öğrencilerinin satın alma tercihlerinin belirlenmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırma, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi özelinde Grafik Tasarım bölümünde öğrenimine devam eden 94 öğrenciyi kapsamaktadır. Konuyla ilgili olarak, araştırmacılar tarafından 3 uzman görüşü alınarak geliştirilen, biri açık uçlu soru olmak üzere 64 maddeden ve iki bölümden oluşan anket uygulanmıştır.

Buna göre; Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin ürün alırken önem sırasına göre; tavsiye, marka, ambalaj, tat, fiyat ve satış yeri durumlarına göre ürün satın aldıkları tespit edilmiştir. Katılımcıların öğrenci olması bakımından fiyat maddesinin düşük oranda işaretlenmesi anlamlıdır. Tavsiye ve marka tercihi oranının yüksek olması, katılımcıların bilinçli tüketici grubunda yer aldıkları şeklinde yorumlanabilir.

Öğrencilerin ürün ambalajlarında yapılan değişiklikleri sırasıyla internet üzerinden, kendi deneyimleri ile afiş/broşür, sosyal medya, arkadaş, dergi/gazete, televizyon ve aile kaynaklarından fark ettikleri-öğrendikleri ortaya çıkmıştır. Türkiye İstatistik Kurumu 2018 verilerine göre bilgisayar ve internet kullanımının yıl geçtikçe önemli oranlarda artmaktadır. İnternet kullanımı 2018 yılında 16-74 yaş grubundaki bireylerde %72,9 olduğu açıklanmıştır (http 1). Bu oran 2017 yılında %66,8 olarak gerçekleşmiştir. Araştırmada elde edilen sonuçlar bu istatistiklerle paralellik göstermektedir.

Ürün ambalajlarında yapılan değişiklikler sonrasında akılda kalan unsurları sırasıyla; mesaj/slogan, renk, tipografi, görsel ve ambalaj malzemesi şeklinde olduğu tespit edilmiştir.

Bireylerin sosyal kanallarda paylaştığı hikâyeler, görseller, durumlar vb. genel anlamda mesaj içerikli olması ve bu paylaşımlar içerisinde duvar yazıları kamyon arkası yazıları gibi unsurların da yer alması mesaj konusunda pozitif algının olduğu sonucunu doğurmaktadır. Son dönemde ambalaj üzerinde yer verilen mesajların da bu anlamda ele alınması, ambalaj tasarımlarında yer verilmesi, ürünün pazarlamasını etkileyecek bir faktördür.

Araştırma sonucunda ambalajı değişen ürünlerin grafik tasarım bölümü öğrencilerinin dikkatini çektiği ve bu ürünleri satın alma eğiliminde oldukları ortaya çıkmıştır. Bu sonuç, ambalaj değişikliğinin satın alma tutumlarında olumlu anlamda değişiklik yarattığını ortaya koymaktadır.

Ambalaj tasarımında yapılan tipografik, görsel, mesaj slogan gibi değişikliklerin öğrencileri etkilediği sonucuna varılmıştır. Katılımcıların hali hazırda buldukları eğitim durumları bu sonucu etkilemiş olabilir, farklı alandan deneklerle bu sonuç değerlendirilerek karşılaştırma yapılabilir.

Öğrencilerin ambalajı değişen “Coca Cola, Eti Karam, Eti Canga, Nestle Crunch, Lays, Tadelle” ürünlerindeki değişiklikleri fark ettikleri, satın alıp tükettikleri ve eski ambalajına göre yeni ambalajı tercih ettikleri, ancak Pınar markasının üçgen krem peynir için yaptığı çalışmanın diğerlerine göre etkisinin daha az olduğu görülmüştür. Bu durum ürünün tercih edilme durumuyla alakalı olabileceği gibi yapılan tasarımın etkili olmadığı ve çok fazla fark edilmediği sonucunu da göstermektedir.

Araştırma bulgularına göre; günümüz pazarlama stratejilerinde internet erişimi ve sosyal medya gerçeğinden hareketle kampanyalar planlanması hem maliyet hem de erişilebilirlik açısından

olumlu yönde katkılar sağlayabilir. İnternet kullanım amaçları dikkate alındığında (http 2), 2016 yılının ilk üç ayında internet kullanan bireylerin %82,4’ü sosyal medya üzerinde profil oluşturma, mesaj gönderme veya fotoğraf vb. içerik paylaşırken, bunu %74,5 ile paylaşım sitelerinden video izleme, %69,5 ile online haber, gazete ya da dergi okuma, %65,9 ile sağlıkla ilgili bilgi arama, %65,5 ile mal ve hizmetler hakkında bilgi arama ve %63,7 ile İnternet üzerinden müzik dinleme (web, radyo) oranları ortaya çıkmıştır. Bu anlamda araştırmaya katılan bireylerin yer aldığı Kastamonu Üniversitesi örneğinde de internet kullanımı ve sosyal medya paylaşımlarında ilgili veriler ön plandadır.

Yine elde edilen verilere göre ambalaj değişikliğinin satın alma eğilimine olumlu katkı sağladığı, ürün ambalajını hatıra, hediye, koleksiyon malzemesi haline dönüştürdüğü bu nedenle de ürüne talep ve tercih oranının arttığı görülmektedir. Bu da hedef kitleye göre doğru bir planlama ve tasarım stratejisiyle, zaman zaman ambalaj değişikliğine gitmenin üretici firmaların lehine sonuçlar doğurabileceği görüşünü desteklemektedir.

Son olarak Grafik Tasarım Bölümü öğrencilerinin ambalaj tasarımına ilişkin görüşlerinin ortaya çıkarılmaya çalışıldığı bu araştırmada; ürünleri satın almada ambalaj tasarımının önemli olduğu, ambalaj tasarımı doğru şekilde değiştirilen ürünlerin dikkat çektiği, sosyal mesaj içeren ambalajların tercih durumlarının daha fazla olduğu ve ambalaj tasarımında doğa kirliliğinin önlenmesi amacıyla organik ambalajların tercih edilmesi gerektiği sonuçlarına varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Artut, K. (2013). *Sanat eğitimi kuramları ve yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Becer, E. (2011). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost.
- Bulut, S. (2017). Renklerin aydınlığından korkunun karanlığa düşen tek kanatlı bir kuş. E. Gürsoy Naskali, *Renk kitabı içinde*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Büyükoztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (23. Basım). Ankara: Pegem.
- Çellek, T. ve Sağocak, A. M. (2014). *Temel tasarım sürecinde yaratıcılık (1. Baskı)*. İstanbul: Ege Reklam Basım.
- Çevik, S. (2011). *Grafikerin köşe taşı*. İstanbul: Marjinal Kitap.
- Çoruhlu, Y. (2012). *Türk mitolojisinin anahtarları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Dilber, F., Dilber, A. ve Karakaya, M. (2012). Gıdalarda ambalajın önemi ve tüketicilerin satın alma davranışlarına etkisi (Karaman İli Örneği). *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1 (3), 159-190.
- Gökalp, F. (2007). Gıda ürünleri satın alma davranışında ambalajın rolü. *Ege Akademik Bakış*, 7 (1), 79-97.
- İslamoğlu, A.H., (1999). *Pazarlama yönetimi*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Kandinsky, W. (2015). *Sanatta ruhsallık üzerine*. (G. Ekici, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Kotler, P. ve Armstrong, G. (2014). *Pirinciples of marketing*. Pearson Internatonal Edition, ISBN 9780273786993.
- Mennan, Z. (2002). Günlerin köpüğünde renkler ve çağrıştırdıkları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 19(2), 75-99.
- Nancarrow, C., Wright L. T. and Brace I. (1998) "Gaining competitive advantage from packaging and labelling in marketing communications", *British Food Journal*, Vol. 100 Issue: 2, pp.110-118, <https://doi.org/10.1108/00070709810204101>
- Nuhoglu, R. (2006). *Rengin tüketici satın alma kararlarına etkisi ve ambalaj renkleri üzerine bir uygulama*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Odabaşı, Y. ve Oyman, M. (2005). *Pazarlama iletişimi yönetimi*. İstanbul: Kapital Medya Hizmetleri A.Ş.
- Tursun, Küçük, F. (2017). *Türk atasözlerinde renkler*. E.Gürsoy Naskali (Ed.), *Renk Kitabı içerisinde*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Uçar, F., T. (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Wigan, M. (2012). *Görsel illüstrasyon sözlüğü*. İstanbul: Literatür.
- Yayan, G. ve Bahattin Ceylan, H. (2018). *Ambalaj Tasarımında İnteraktif Yaklaşımlar ve Tasarım Öğrencilerinin Konu Hakkındaki Farkındalığının İncelenmesi*. *İdil Dergisi*, 7,(47), 873-879.

İnternek Kaynakları

- [http 1: http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=27819](http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=27819) (Erişim T. 27.06.2019)
- [http 2: http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=21779](http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=21779) (Erişim T. 27.06.2019)

SANAT

MİMARLIK VE METİNLERARASILIK: KASIMPAŞA TUZ AMBARI'NDA METİNLERARASI İZLER*

Dr. Öğr. Üyesi Serap Faiz Büyükçam**

Prof. Dr. Tülay Zorlu***

Özet: Metinlerin öncelleri ile kurdukları türlü ilişkilerle var oldukları düşüncesi üzerine temellenen metinlerarasılık; alt ve ana metinler arasındaki ilişkiler ağının keşfi ve bu ilişkilerin anlamlandırılmasıyla ilgilidir. Esasında yazınsalda tanımlı metinlerarasılığın mimarlık için de anlamlı kılınması mümkündür. Bu makale; mimarlığın da metinlerarası bir üretim olduğu ve metinlerarası yöntemleri barındırdığı iddiasındadır. Çalışmanın temel amacı; metinlerarası yöntemlerin mimari yapıların okunmasında bir araç olabileceğini göstermek ve bu bağlamda metinlerarası mimarlık okumalarına kaynak oluşturmaktır. Ayrıca 'metinlerarasılık' üzerine mimarlık üretiminde açılacak tartışmaları gündeme getirme amacını taşır. Mimarlık üretimi; metinlerarasılık üzerine yapılan kuramsal incelemelerle, metinlerarası mimarlık okumalarına ilişkin oluşturulan metodoloji çerçevesinde ele alınmıştır. Bu yönüyle çalışmanın bir yeniden okuma/yorumlama denemesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çalışmanın kapsamı öncel- ardıl ilişkilerin tartışmasız olduğu restore edilen tarihi yapılarıdır. Sonsuz anlam örüntüleri içinde yeniden inşa süreci yaşayan tarihi yapıların güncel bir işleve kazandırılması tarihsel bir sürekliliğin ve kültürel değerlerin devamlılığını sağlar. Bu durum geçmişten alınan ve güncel kullanıma uyarlanan; yapısal, mekansal ve işlevsel çözüm ve referansların yeni bir düzlemde yeniden üretilmesine imkan tanır. Söz konusu süreç ve oluş yapıda metinlerarası izler bırakır. Yapıdaki metinlerarası izler Kasımpaşa Tuz Ambarı üzerinden somutlaştırılmıştır. Yapı, metinlerarası yöntemlerin mimarlık ile ilişkilene biçimlerinin tümünü ortaya koymaktadır. Bu haliyle çalışma, mimarlık üretimindeki metinlerarası izleri; keşfetme, bağ kurma ve anlamlandırma girişiminin bir sonucudur.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık ve Mimarlık, Metinlerarası Yöntemler, Restorasyon, Yeniden İşlevlendirme, Kasımpaşa Tuz Ambarı.

*Bu çalışma Karadeniz Teknik Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje numarası 7325.

** İç Mimarlık Bölümü Mimarlık Fakültesi Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, serap.faizbuyukcam@omu.edu.tr ORCID: 0000-0003-4263-1671

*** İç Mimarlık Bölümü Mimarlık Fakültesi Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, zorlutulay@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5096-7146

ARCHITECTURE AND INTERTEXTUALITY: INTERTEXTUAL TRACES IN THE KASIMPAŞA SALT WAREHOUSE*

Assist. Prof. Dr. Serap Faiz Büyükçam**

Prof. Dr. Tülay Zorlu***

Abstract: Intertextuality is built on the idea that texts exist through various relations they establish with previously written texts, and is concerned with the exploration and interpretation of the network of relations between earlier and later texts. Although intertextuality is generally used to refer to the relations between literary texts, it is possible to use the term in the field of architecture. This study argues that architecture is a form of intertextual production which contains intertextual methods. The main aim of this study is to show that intertextual methods can serve as a tool for reading architectural structures, and thus to create a resource for intertextual architectural readings. The study thereby seeks to bring forward possible discussions on 'intertextuality' in architectural production. Thus, the study discusses architectural production within the framework of theoretical research on intertextuality and the methodology of intertextual architecture readings. It is safe to say that with this aspect, the study is a re-reading and interpreting attempt. The scope of the study covers restored historic buildings in which the relations between the earlier and later forms are indisputable. The refunctionalization of historic buildings, which undergo a restoration process in an infinite set of meaning patterns, ensures the maintenance of historical continuity and cultural values. This process allows the reproduction of structural, spatial and functional solutions and references in a new fashion, which are derived from the past and adapted to the current usage. This process and formation leave intertextual traces in buildings. The Kasımpaşa Salt Warehouse was used to illustrate intertextual traces in buildings. The warehouse represents all forms of intertextual methods, which are associated with architecture. Thus, this study is a result of the attempt to explore, relate and make sense of intertextual traces in architectural production.

Keywords: Intertextuality and Architecture, Intertextual Methods, Restoration, Refunctionalization, Kasımpaşa Salt Warehouse

*This work was supported by Scientific Research Projects Coordination Unit of Karadeniz Technical University. Project number 7325.

**Department of Interior Architecture, Faculty of Architecture, Ondokuz Mayıs University, serap.faizbuyukcam@omu.edu.tr ORCID: 0000-0003-4263-1671

*** Department of Interior Architecture, Faculty of Architecture, Karadeniz Technical University , zorlutulay@ktu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5096-7146

1. GİRİŞ

Özgün yöntem denemeleri ile mimarlık- edebiyat ve mimarlık-metin ilişkisini sorgulayan disiplinlerarası çalışmalar güncelliğini korumaktadır. Bir yeniden okuma imkanı sunan bu çalışmalarda farklı bakış açıları ile yeni bilgiye, düşünce ve anlamlara kapı aralanmaktadır. Benzer bir ilginin ürünü olan bu çalışma, mimarlık üretiminin metinselliğine koşut mimarlık okumaları üzerine bir yöntem denemesidir.

Metinsel birer temsil olarak da kabul gören mimari yapıların yeniden okunması üzerine kurgulanan bu çalışmada; yazınsal metinler için bir ölçüt olan 'metinlerarasılık' (intertextuality) esas alınmıştır. Metinlerarasılık, metinlerin temel kaynaklarından birinin önceki metinler olduğu düşüncesi üzerine temellenir. Alt ve ana-metinler arasındaki etkileşimler ise, metinlerarası yöntemler aracılığıyla anlamlandırılır.

Bu çalışma, mimarlık üretiminin metinlerarası bir üretim sürecinden geçerek oluştuğunu savlamaktadır. Mimarlık pratiğinin öncelleri ile kurdukları ilişkilerle oluştuğu savı temel alındığında, bir ilk yapı aramak anlamsızlaşarak, 'metinlerarası' bir ilişkiden bahsedilir. Mevcut veri ve unsurların farklı birleşimlerle yeniden üretilmesi mimarlık pratiğinin değişen, çoğul, katmanlı ve parçalı yapısını ortaya koymaktadır.

Mimarlık üretiminin metinlerarası olduğunu ve metinlerarası yöntemler ile okunabileceğini savlayan bu çalışmanın temel amacı; metinlerarası yöntemlerin mimari yapıların okunmasında bir araç olabileceğini göstermek ve metinlerarası mimarlık okumalarına kaynak oluşturmaktır.

Mimarlık pratiği için alternatif bir okuma sunan çalışmanın kapsamını, öncel ve ardıl

yapı ilişkilerinin tartışmasız olduğu yeniden işlevlendirilmiş tarihi yapılar oluşturmaktadır. Çalışmada metinsel bir temsil olarak ele alınan Kasımpaşa Tarihi Tuz Ambarı¹, yazınsala özgü analiz ve anlamlandırmalar ile yeniden okunmuştur.

Çalışma kapsamında metinlerarasılık ve metinlerarası yöntemler irdelenerek bu yöntemlerden, mimarlıkta metinlerarası okumalar için uygun görülenler belirlenmiştir. Ardından mimarlık disiplini ile ilişkilendirilen ondört yöntemin (alıntı, örtük alıntı, tamamlama, parodi/yansılama, öykünme/pastiş, alaycı dönüştürüm, indirgeme, genişletme, öyküsel dönüşüm, edimsel dönüşüm, montaj, kolaj, palempsest, yenidenyazım) bu disiplindeki karşılıkları tanımlanmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise mimarlık okuması için tanımlı hale getirilen metinlerarası yöntemler aracılığıyla, Kasımpaşa Tuz Ambarı üzerinden metinlerarası mimarlık okuması yapılmıştır.

2. METİNLERARASILIK

Metne metinsellik özelliği kazandıran en önemli olgulardan biri olan metinlerarasılık, iki veya daha fazla metin arasındaki her türden paylaşımı konu edinir. Metinlerin, öncelleri ile kurdukları biçimsel ve anlamsal ilişkiler ile var oldukları düşüncesi üzerine temellenen metinlerarasılığa göre hiçbir metin bütünüyle özgün, tam anlamıyla yalıtılmış değildir ve diğer metinlerden bağımsız okunamaz (Kristeva, 1980; Allen, 2000; Kristeva, 2002; Ögeyik, 2008; Manguel, 2007).

Metinlerarasılık kavramı ilk defa 1960'lı yılların sonunda Julia Kristeva tarafından tanımlanmıştır. Kristeva'ya (1969) göre, her metin bir alıntılar mozaiği olarak yapılır, kısaca/özetle her metin başka bir metnin emilimi ve dönüşümüdür (Aktulum, 2000).

¹Kasımpaşa Tuz Ambarı yapısı, İstanbul 1 Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 07.07.1993 tarih ve 4720 sayılı kararıyla belirlenen Kentsel Sit Alanı içinde İstanbul'un Beyoğlu ilçesi Kasımpaşa semti Bedrettin Mahallesi, Havuzbaşı Değirmen Sokak, 119 pafta 927 ada 5 parselde yer almaktadır. İstanbul 2 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulunun 18.04.2007 tarih ve 972 sayılı kararı ile korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiş ve koruma grubu II olarak belirlenmiştir. 2008 yılında rölovesi (02.04.2008 tarih 1695 sayılı), 2009 yılında restitüsyonu (04.02.2009 tarih 2364 sayılı) ve ofis yapısı olarak kullanılmak üzere hazırlanan restorasyon (04.02.2009 tarih 2364 sayılı) projeleri onaylanmıştır. Yapı 2009-2018 yılları arasında bir reklam şirketinin ofis yapısı olarak kullanılmıştır.

Metinlerarasılık başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil; bir yer ve bağlam değiştirme işlemidir (Kristeva, 1980; Batur, 1995; Haberer, 2007; Demirtaş, 2016; Aytaç, 2013).

Mikhail Bakhtin'in 'saf metin yoktur' düşüncesi ve Ronald Barthes'in metnin 'kendilik' olmadığı, üretim sürecinde kapalı bir tutum sergilemeyip öteki metinlerle etkileşimi doğrultusunda var olduğu düşüncesi metinlerarasılık kavramına koşuttur (Barthes, 1985; Barthes, 2015). Kapalı metin yerine 'açık' metin kavramından bahseden Barthes; metni, kendinden önceki parçalardan, izlerden oluşan, başka yapıtların kesişim alanı olarak görür (Barthes, 1970). Metinler arasında kurulan çeşitli ilişkileri açığa çıkarmaya çalışmak, metinlerin anlamlandırılmasını gerektirir (Ekiz, 2007). Metnin derin anlamına ilişkilendirildiği diğer metinlerin yorumlanması ile ulaşılabilir (Culler 1997; Irwin, 2004). Ana-metin ile yan metin/ler arasındaki ilişkiler metinlerarası yöntemler aracılığıyla kurulur/keşfedilir (Eliuz, 2016).

2.1. Metinlerarası Yöntemler

Bir metnin metinlerarası görüngüde tanımlanmasında etkili olan pek çok yöntem bulunmaktadır. Bu yöntemler, herhangi iki metin arasında iletişim, koşutluk, karşıtlık, geçişkenlik ve transfer ilişkileri kurar (Bulut, 2018). İki veya daha fazla metin arasında ilişki kurulmasında rol oynayan metinlerarası kavram, işlem vb. olarak tanımlanan bu olguların hepsi birer metinlerarası yöntem olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmada, metinlerarası bir mimarlık okuması için anlamlı bulunan ondört metinlerarası yöntemle ilişkin detaylı açıklamalara yer verilmiştir.

Yenidenyazım: Yenidenyazmak, bir yazarın kendi metnini veya başka bir yazara ait bir metni, altmetinleştirerek, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, dönüştürerek yeni işlevlerle, yeni amaçlarla yeniden yazması işlemidir.

İçeriksel olduğu kadar biçimsel dönüşümlerle yeniden yazılan eski bir yapıt, çoğunlukla güncel anlamlarla donatılarak yinelenir. Yenidenyazma işlemi, bir yüzyıldan başka bir yüzyıla, bir okurdan başka bir okura, yapıtın yaşamını sürdürmesine olanak sağlar (Öztekin, 2008).

Palempsest: Palempsest, yüzeyi kazınarak üzeri tekrar yazılan parşömen olarak tanımlanır. Gerard Genette (1982)'ye göre palempsest, aynı yaprak üzerinde, bir metnin, başka bir metnin üstüne eklendiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen bir metinlerarası betidir (Aktulum, 2000). Kalıtsal oluşan palempsest, eski ve yeni metinler arasında, zamanın yok edemediği 'sürerlilik' ve 'bütünlük' sağlar. Palempsest metnin yüzeyi ilk anda bir birlik, bütünlük düşüncesi verse de altından, gizlenmiş 'çokluk' düşüncesi çıkar (Sazyek, 2006; Özay, 2009; Aktulum, 2011; Kodal ve Köse, 2016).

Kolaj: Resim alanında XX. yüzyıl başlarında kullanılmaya başlanan kolaj, hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma işlemidir. Zamanla yazınsal metinlerde geniş bir uygulanma alanı bulan kolajda, ayrışık unsurlar bir bütün içerisinde yer alır. Bir araya getirilen bu unsurlar yeni metnin düzenleyicisi olup sözdizimini belirler. Kolaj, içerisinde yer aldığı metinde kopukluk ve ayrışıklık yaratır (Öztekin, 2008).

Öyküsel Dönüşüm: Öyküsel dönüşüm, alt metnin anlamında meydana gelen dönüşümdür. İçeriksel bir değişikliği öne çıkaran öyküsel dönüşüm, bir zamandan bir başka zamana, bir yerden bir başka yere aktarılan metnin eyleminde meydana gelen değişikliklerdir (Eliuz, 2016).

Edimsel/ Pragmatik Dönüşüm: Öyküsel dönüşüm sonucunda ortaya çıkan edimsel dönüşüm, eylemde olduğu kadar ona desteklik yapan nesnelere, araçların değiştirilmesi olan dönüşüm biçimidir. Örneğin, antik dönemde yazılmış bir yapıt, içerisinde yaşanan dönemde yeniden

yazılırken eylemde meydana gelen değişikliklere bağlı olarak kurulan ilişkilerin değiştirilmesidir (Özay, 2009).

Montaj: Montaj, bir metnin içine başka bir metne ait unsurları alıp yapıştırmaktır. Montajlanan unsurlar alt-metini kesintiye uğrattırırken, belli bir anlamsal bütünlüğün oluşturulmasına katkı sağlarlar. Montaj, metne düşünsel destek sağlamak veya metnin gerçeklik etkisini artırmak gibi amaçlarla yapılabilir (Tekin, 2004; Emre, 2006; Aykanat, 2012).

Alıntı: Metinlerin önceki metinler ile oluşturdukları ilişkinin en yaygın biçimi olarak 'alıntı', bir metnin başka bir metinde açıkça ve sözcüğü sözcüğüne yinelenmesi işlemidir (Aytaç, 2003; Ekiz, 2007). Alıntı, Jacobson (1967) tarafından 'bir ileti içinde ileti' olarak tanımlanmıştır (Aktulum, 2000). Alıntılanan metin dahil edildiği her yeni metinde yeni bir bağlamda yeni bir anlama bürünür. Anlam, ilişkilendirilen her iki metinde de farklıdır (Kodal ve Köse, 2016). Alıntı, yapıdaki ayrışıklığı somutlaştırır.

Örtük Alıntı/Anıştırma: Anıştırma, bir metne, bir düşünceye, bir şeye sezdirim yoluyla gönderme yapılmasıdır (Çetin, 2003). 'Yarım bilgi' verdiği için örtük bir söylemdir. Genellikle tek sözcükle yapılan anıştırma, belli bir metni kısmen, kısıtlı olarak, tam belirtmeden alıntılar. Varlığını belirtecek dışsal bir unsur olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur (Eliuz, 2016). Okur kişisel birikim ve çabası ile ipuçlarından yola çıkarak anıştırmayı tespit ederek bütünü tamamlar

Tamamlama: Değişik nedenlerle bir başkasının yarım kalan yapıtının, başkası tarafından, yapısını değiştirmeden bir takım unsurlar ekleyerek, sonlandırma işlemidir. Metni tamamlayan yazar, yarım kalan yapıtın biçimini olabildiğince göz önünde bulundurur, onu taklit ederek tamamlar (Aktulum, 2011).

Parodi/Yansılama: Parodi, metnin biçiminin konusundan ayrılarak, aykırı bir konu ile yeniden yazılmasıdır. Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek olarak tanımlanan parodide, alt metnin biçimi aynı kalır, ancak; konusu değiştirilir. Bir metni yeni bir metin yaratmak için örnekçe olarak alan parodi, istenen etki kolaylıkla algılanabilmesi için çoğu zaman tek bir dize ya da sözcük ile sınırlıdır (Sazyek, 2002; Melikoğlu, 2004).

Alaycı Dönüştürüm: Alaycı dönüştürüm, konusu aynı kalan metnin biçiminde değişiklik yapılmasıdır. Örneğin destan ya da trajedi gibi soylu bir metnin sıradan bir üslupta yeniden yazılmasıdır. Biçemsel bir dönüşüm söz konusudur. Yergisel ve alt metne saldırgandır (Aktulum, 2000).

Öykünme/Pastiş: Öykünme, sanatçının eserini, başka eserleri taklit yoluyla yazmasıdır (Moran, 1991). Buna göre, bir yazar başka bir yazarın biçem veya içeriğini kendisininmiş gibi benimser ve kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır (Artun, 1998; Rosenau, 1998).

İndirgeme: Bir metinden bir parçayı kesip çıkararak yeni bir metin üretmektir. Metnin daha kısa ve özlü biçimde yeniden yazılmasıdır. Metni 'iyileştirmek' için gereksiz görülen parçaları atmaktır. Metinde anlamsal ve/veya yapısal düzeyde değişikliklere neden olur (Özay, 2009; Aykanat, 2012).

Genişletme: Bir yapıya yeni unsurlar ekleyerek yeniden yazmaktır. Alt metnin yetersiz görülmesi üzerine yazarın başvurduğu bir yöntemdir. Bu yöntemde yazar, önceki yazar veya yazarlardan aldığı konu veya konuları değişik biçimlerde genişleterek yeni bir metin üretir (Aktulum, 2011).

3. MİMARLIK VE METİNLERARASILIK ÜZERİNE

Metin olarak değerlendirilen her bir olguyu metinselliğin bir ölçütü olan metinlerarası ile ilişkilendirmek mümkündür. Edebi metinlerle sınırlandırılmayan metinlerarasılık; resim, müzik, sinema vb. disiplinlerde geniş bir kullanım alanı bulmuştur (Allen, 2000; Ott ve Walter, 2000; Önal, 2013; Siamak vd., 2016; Rabaça, 2017). Disiplinlerin uğraş alanlarına göre, yeniden tanımlanan metinlerarasılığın anlam ve kapsamı genişlemiştir.

Disiplinlerarası etkileşimlerin kurulduğu, sınırların muğlaklaştığı, anlamın çoğaldığı zeminler; yapıt/metin ve okurun etkileşim sürecine olanak tanıyarak farklı okumaların ve anlamlandırmaların önünü açmaktadır (Eco, 2016). Mimarlık ve metinlerarasılık ilişkisini kurmak ve okumak her okuyucuyu farklı mecralara taşır. Bu keşif serüveninde özne okuyucudur. Ne görebiliyorsa onu okur. Gördükleri ise bilgi birikimi kadardır (Faiz Büyükçam ve Zorlu, 2018c).

Mimarlık ve metinlerarası ilişkisi, mimarlığın da bir metin olduğu ve metin olarak okunabileceği düşüncesine koşut disiplinlerarası bir zeminde ele alınabilir. Yazınsal olana özgü bir takım değerlendirmeler, ilişki ve yöntemlerle tanımlı metinlerarasılık, metinsel bir temsil olan mimarlık için de geçerli kılınabilir. Metin ve metinlerarası ilişkisi ne ise mimarlık ve metinlerarası ilişkisi de aynı ölçüde benzerdir. Metinlerarası; 'ötekinden' yola çıkarak yeniyi üretirken, mimarlık da; gereksinmeler, sosyal hayat, iklim vb. unsurların yanı sıra kendinden önceki referanslar ile biçimlenir. Her defasında yeni bilgi birikiminin üstünde katmanlaşarak üretilen mimarlık bu haliyle metinlerarasıdır.

Harvey (2003), geçmiş biçimleri bir palimpseste,

günümüz kullanımlarını ise geçmiş üzerinde yer alan bir kolaja benzetmektedir (Harvey 2003). Mimarlık üretimini geçmişle kurulan ilişkilerle kabul etmek; mimarlık ve metinlerarası ilişkisini kabul etmektir (Reichlin ve Journal, 2008). Bu noktada metinlerarası, mimarlık okumalarında bir araç haline gelir ve böylece mimarlık üretiminin, tarihsel bir zeminde yeniden okunmasına imkan tanınır.

Metinlerarası, anlatıların kurgusunu oluştururken, metinlerarası okuma ise anlatıların kurgusunu deşifre ederek farklı anlamlara kapı aralar. Mimari yapılarda yapılacak metinlerarası bir okuma, mimarlık tarih yazımına bir alternatif sunma yetkinliğindedir. Mimarlık üretimini metinlerarasılık ile okumak; MÖ 5. yüzyılda inşa edilmiş eski bir Yunan tapınağı ile MS 2. yüzyılda inşa edilmiş Antik Roma tapınağının ya da Gotik dönem dini yapısı ile Rönesans dönem dini yapısı arasında var olan düşünsel, teknik ve yapısal birliktelik/farklılık ilişkiler ağının çözümlenerek anlamlandırılmasına olanak tanıyabilir. Bu konuya ilişkin olarak Civelek (2017), tarihi süreç içerisinde üretilmiş bir yapı türüne ait örneklerin veya bir mimarın eserlerinin artsüremli okunması ile farklı zaman, kültür ve mekanda inşa edilmiş veya edilecek mimari yapıların başka yapılarla ilişki kurabileceğini ileri sürmektedir.

Yer aldığı dönemin, kültürün, kodların izlerini taşıyan mimarlık üretimi; her defasında yeni bir bağlamda yeni dönemin koşullarına göre yeniden üretilir. Tam da bu noktada metinlerarasılığın devreye girdiği savlanmaktadır. Yeni yapı 'ötekine' göre ve çeşitli olanaklar kapsamında yenilenerek üretilir. Bu bağlamda öncel ve ardıl yapılar arasında farklı anlam etkileri yaratarak 'yeni' olanın üretimine katkı koyan 'metinlerarasılık', metinsel bir temsil olarak, mimari yapıların

okunmasında alternatif bir yoldur. Her okuma deneyimi ile farklı ilişkilerin çözümlenmesine ve kurulmasına imkan tanıyan metinlerarasılık, mimarlık üretiminin yeniden okunmasında/ anlamlandırılmasında bir yöntemdir. Ancak bu okumanın çıkış noktası olan mimarlık ve metinlerarasılık ilişkisi; öncel ve ardıl yapılar arasındaki bağ-etkileşim-iletişim, metinlerarası yöntemler dahilinde saptandığı ölçüde kurulabilir.

Metinlerarası yöntemlerin mimarlık disiplinindeki karşılıklarının tanımlanarak yapıda tanınır kılınması mimarlıkta metinlerarası okumalar yapılabilmesi için önemlidir (Faiz Büyükçam ve Zorlu; 2018a). Ancak mimarlık ve edebiyat gibi farklı disiplinlere ait metinlerin benzer verilerle okunmasında birtakım boşluklar oluşması kaçınılmazdır. Edebiyat disiplininde tanımlı bazı metinlerarası yöntemlerin mimarlık disiplini ile ilişkisi kurul/a/mamıştır. Söz konusu yöntemler, tamamen edebi metinlere özgü özellikler taşıyan; cümle, sözcük veya harf düzeyindeki değişim ve dönüşümleri konu edinen ve/veya dilbilgisi kurallarındaki değişiklikler ve bazı edebi anlam örüntüleri kapsamında tanımlı olanlardır. Mimarlık üretimiyle ilişkilendirile/bile/n metinlerarası yöntemler her çalışmanın konu ve kapsamına göre değişiklik gösterebilir. Dolayısıyla çalışma dışında bırakılan yöntemlerin farklı okuma ve bakış açılarıyla mimarlık disiplinine kazandırılması mümkündür. Mimarlık üretimi ile ilişkilendirilen ve ilişkilendiril/e/ meyen metinlerarası yöntem ve yorumlamalar farklı sorgulamalara ve eleştirel bakışa açıktır. Kurulan ilişkiler her okurun olay örüntülerini ilişkilendirme bilgi ve birikimi dahilinde yeniden anlamlandırılıp tanımlanabilir. Mimarlık üretimi kapsamında her biri 'metinlerarası yöntem' olarak değerlendirilen bu unsurlar, karmaşık

ve sürekli ilişkiler ağının birer parçası olmakla birlikte pek çok kez yapısal ve anlamsal olarak birbirini tanımlar ve kapsar.

3.1. Mimarlıkta Metinlerarası Yöntemler

Çalışma kapsamında, metinlerarası yöntemlerin mimarlık ile ilişkisinin kurulmasında restore edilen tarihi yapılar esas alınmıştır. Bu doğrultuda hangi metinlerarası yöntemlerin mimarlık ile ilişkisinin nasıl kurulduğu detaylıca açıklanmıştır (Faiz Büyükçam ve Zorlu; 2018a).

Yenidenyazım, yapısal ve/veya işlevsel anlamda eskiyen yapıların çağdaş gereksinimleri karşılamaya yönelik yeni işlev ve malzemelerle yenilenerek güncellenmesi/dönüştürülmesi olarak tanımlanmıştır. Yeniden işlevlendirilen veya özgün işlevinde restore edilerek yeniden kullanılan tüm tarihi yapılar bir yenidenyazımdır. Yapıdaki yenidenyazım, 'eski' olanın 'yeni' unsurlarla varlığıdır. Palempsest mimarlık üretiminin kendisidir. Öncel mimariler üzerinden yenilenerek üretilen yapılar, tüm yapıyı çevre palempsestir. Palempsest öncel olana referans veren tüm unsurları kapsar. Bu noktada tarihi bir yapıyı 'palempsest yapı' olarak nitelendirmemize olanak sağlayan özgün tüm unsurlar listelenebilir. Restore edilmiş veya yeniden işlevlendirilmiş tarihi yapı 'yeni' olandır. Ancak içinde barındırdığı ve son işlevine kadar koruduğu özgün unsurlar, yapıyı palempsest yapar. Kolaj, herhangi bir yapının özgün kullanımında ya da farklı bir işlevde yeniden kullanılabilmesi için yapılan her türlü ardıl müdahaleler ve öncel yapısal unsurların toplamı olarak tanımlanır. Kolaj yenidenyazım ve palempsestten bağımsız düşünülmez. Restore edilen tarihi yapıdaki öncel ve ardıl bütün mekansal/yapısal ekler, biçimsel ve eylemsel değişim ve dönüşümlerin her biri kolajın bir parçasıdır. Farklı malzemelerin, yapı

elemanlarının, mekanların vb. biraradaliğından oluşan yeni bütün özgün yapıdan bağımsızdır. Öyküsel dönüşüm; tarihi bir yapının özgün ya da yeni işlevinde günümüz şartlarına ve kullanımına uygun olarak gündeme gelen yeni eylemsel ve işlevsel değişiklikleri kapsar. Bu bağlamda öyküsel dönüşüm, söz konusu yapının ilk inşa sürecinden son kullanımına kadar olan süreçte geçirmiş olduğu işlevsel değişiklikler, buna bağlı gerçekleştirilen müdahale ve uygulamaların kronolojik dökümüdür. Mimarlıkta edimsel dönüşüm; tarihi bir yapının değişen, güncellenen gereksinme ve talepleri karşılamak üzere yapıların ihtiyaç programının değişmesiyle gerçekleşen, plan şemasını etkileyen mekansal değişiklikler (asma kat eklenmesi, iç avlunun kapatılması vb.) olarak ele alınabilir. Tamamen yararsal bir takım ilişkiler bağlamında, özgün birimlerine yeni hacimler veya yapı elemanları eklenerek yeni mekanlar oluşturulmasıdır. Montaj, restore edilmiş tarihi bir yapıya (öncel); eski yapı kabuğunun içinde yer almayan ancak yeni işlevin ihtiyacı olarak eklenen ve mekan oluşturmayan tüm yapı elemanları (merdivenler, köprüler, söveler vb.) ve teknolojik yenilikler (havalandırma, aydınlatma, güvenlik sistemleri vb.) (ardıl) olarak tanımlanabilir. Restore edilen tarihi bir yapıda alıntı, öncel yapıya ait herhangi bir yapı malzemesi veya yapı elemanının ardıl yapıda yer alması olarak tanımlanmıştır. Öncel ve ardıl yapı/ yapı parçaları arasında kurulan ilişkiler; malzeme, renk, doku, birleşim vb. uygulama detayları ise alıntının niteliğini belirler. Mimarlıkta örtük alıntı, restore edilen/ yeniden işlevlendirilen tarihi bir yapıda öncel yapıya ait herhangi bir yapı malzemesi veya yapı elemanının 'yeni' yapıda izler/ ipuçları verecek şekilde kullanılması olarak değerlendirilebilir. Tamamlama, yapı elemanları hasar görmüş tarihi bir yapının; biçimsel, yapısal, işlevsel vb. bir

takım mimari değerlerine sadık kalınarak yeni işlev/restorasyon için tamamlanması/yeniden inşa edilmesi olarak iki ayrı kapsamda ele alınabilir. Örneğin apsis bölümü veya herhangi bir duvarı yıkılan bir kilisenin bu bölümlerinin yeniden inşa edilerek tamamlanmasıdır. Mimarlıkta parodi, yeniden işlevlendirilerek restore edilen tarihi bir yapının; pencere, kapı, duvar vb. mimari yapı elemanlarının özgün işlevleri dışında farklı işlevlerde kullanılması olarak tanımlanmıştır. Örneğin, kapı boşluğunun bir nişe dönüştürülmesi parodi olarak değerlendirilebilir. Alaycı dönüştürümü, tarihi bir yapının mimari elemanlarının biçimsel ve/veya üslupsal değişikliğe uğraması olarak ele alınabilir. Bu kapsamda öncel ve ardıl yapı/yapı parçaları arasında kurulan ilişkilerde pencere, kapı ve çatı gibi mimari yapı elemanlarının boyutsal özelliklerinin değiştirilmesi, bozulması veya yok edilmesi olarak tanımlanmıştır. Mimarlıkta öykünme, bir dönemin özelliklerini yansıtan öncel ve ardıl yapılarıdaki her türden ortaklıklar üzerinden değerlendirilebilir. Bu kapsamda tarihi bir yapının yeni işlevine ilişkin yapılan müdahalelerin renk, doku, üslup, biçim, malzeme seçimi, vb. bağlamlarda özgün yapıya öykünmesi olarak tanımlanmıştır. Mimarlık alanında indirgeme; restore edilen tarihi yapının, bir kısmının değerlendirilmesi, yapı elemanlarının veya bazı birimlerin kullanım dışı bırakılması olarak tanımlanmıştır. Çeşitli bölücü elemanların kaldırılmasıyla mekan sayılarının azalması, kapı, pencere, merdiven gibi yapı elemanlarının, yapıya ait bir bölümün tümüyle kullanım dışı bırakılması indirgemeye örnek olarak verilebilir. Genişletme, tarihi yapıya yüklenen yeni işlevin ihtiyaç programı dahilinde yapılan mekansal ekler, yapı elemanları vb. ile yapının sınırları dışında genişletilmesi veya mekanlar arası geçiş

edebiyatta metinlerarası yöntemler	
alınıtı	alınıtı
gizli alınıtı	gizli alınıtı
örtük alınıtı	örtük alınıtı
gönderge	
epigrafl	
iç-anlatı	
basınakalıp	
klışe	
tamamlama	tamamlama
montaj	montaj
kolaj	kolaj
dernece	
parodi	parodi
alaycı dönüştürüm	alaycı dönüştürüm
öykünme	öykünme
sesbenzeşimini	
sıra değiştirme	
çevrikleme	
söz öbeği	
genleştirme	
indirgeme	indirgeme
kısalıtma	
özet	
eksilti	
geniştletme	geniştletme
harf düştürüm	
vezin dönüştürüm	
öyküsel dönüştürüm	öyküsel dönüştürüm
edimsel dönüştürüm	edimsel dönüştürüm
yenidenyazım	yenidenyazım
palempsest	palempsest
uyarlama	
kapsel dönüştürüm	
duzyazılaştırma	
koşaklaştırma	
çeviri	
stürdürüm	
mimarlıkta metinlerarası yöntemler	

Şekil 1. Restorasyon ve/veya yeniden işlevlendirme çalışmaları kapsamında mimarlık üretiminde karşılıklı tanımlanan ve tanımlan/a/mayan metinlerarası yöntemler (Faiz Büyüçam, 2018)

sağlanarak oluşturulan hacimsel/mekansal genişletmeler olarak tanımlanmıştır. Yeni işlevde artan mekan çeşidi ve sayısı işlevsel genişletme kapsamında değerlendirilebilir (Şekil 1).

4. KASIMPAŞA TUZ AMBARI'NDA METINLERARASI BİR MİMARLIK OKUMASI

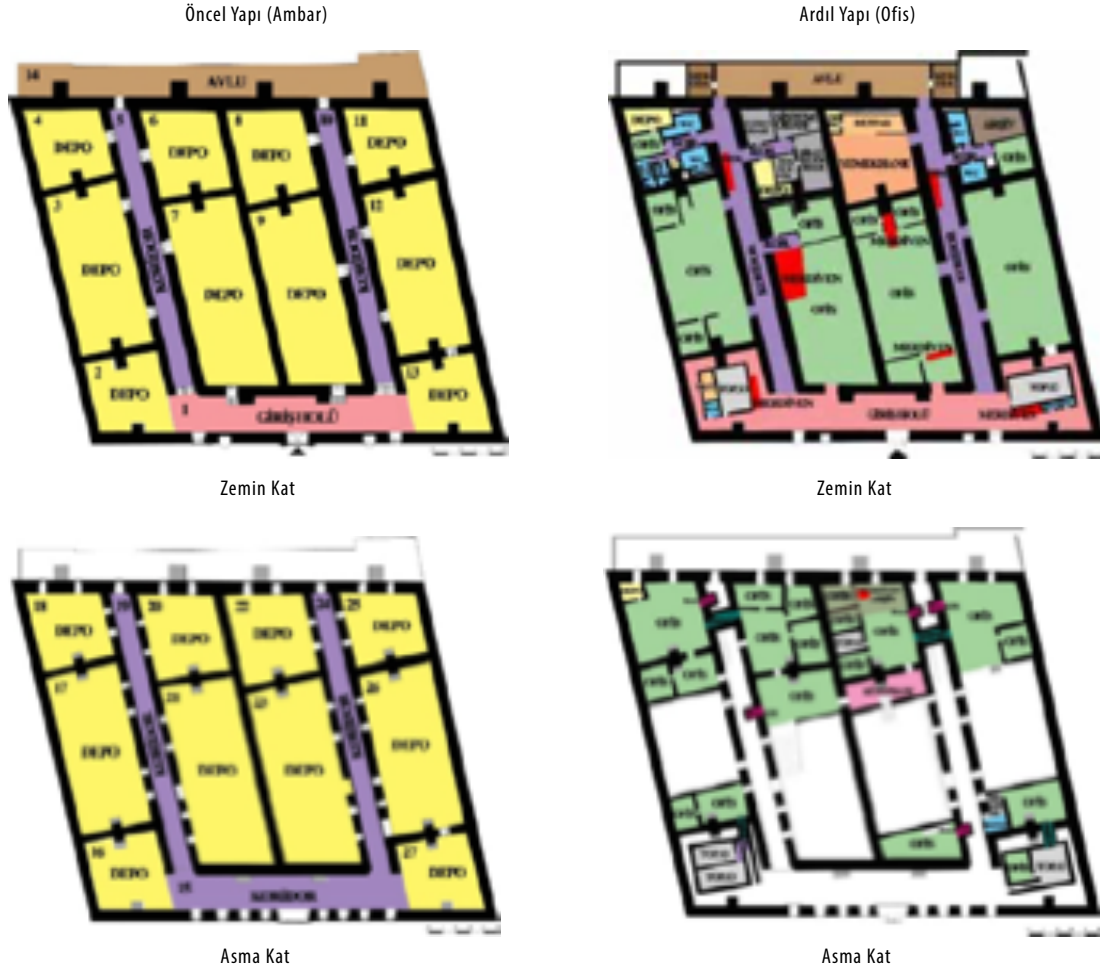
Çalışmanın bu bölümünde Kasımpaşa Tuz Ambarı, mimarlık disipliniyle ilişkilendirilerek karşılıklı tanımlanan on dört metinlerarası yöntem dahilinde (yenidenyazım, palempsest, kolaj, öyküsel dönüşüm, edimsel dönüşüm, montaj, alınıtı, örtük alınıtı, tamamlama, parodi, alaycı dönüştürüm, öykünme, indirgeme, genişletme) metinlerarası okumaya konu edilmiştir.

4.1. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Yenidenyazım

Örneklem yapının metinlerarası bir oluş olarak yenidenyazım olduğuna yönelik kabul, işlev değişikliği kapsamında gerçekleşen tüm müdahalelerdir. Yapıdaki yenidenyazımın

özneleri; altmetinleştirilen öncel yapı ile yeni işlev ve amaçla yeni bir kullanıcı kitlesi için kurgulanan ardıl yapıdır. Bu iki özneli tek yapı, yenidenyazımı örnekler. Yapıdaki yenidenyazım özgün yapının tanımı üzerinde etkili olmuş ve böylece yapının hangi işlevi karşıladığı ve mekanlarının hangi ilişkileri kurduğu gibi bir takım değişiklikler kapsamında yeni anlamsal ilişkiler kurulmuştur. Yapıdaki yenidenyazım; işlev değişikliği, eklenen/ değiştirilen mekanlar, mekanlar arasındaki yatay ve düşey düzlemde kurulan ilişkiler için eklenen/değiştirilen yapı elemanları, eklenen/değiştirilen malzemeler ve eklenen teknik donanım üzerinden yapılmıştır.

Tarihi ambar ofis yapısına dönüştürülmüştür. Dönüşüm öncelden ardıla plan şemaları üzerinden okunabilir. Buna göre; depo, koridor, giriş holü ve avlu mekanlarını barındıran öncel yapı; yeni işlevinde, ofis, toplantı odası, WC, teknik servis, yemekhane, kütüphane, balkon vb. mekanları barındıran ardıl yapıya dönüştürülmüştür (Şekil 2).



Şekil 2. Öncel ve ardıl yapıda işlev ve mekanlar (Faiz Büyükçam, 2018)

Yenidenyazımın yapıdaki izleri, yeni işlev gereği, öncel yapıya eklenen bölücü duvarlar, yatay ve düşey sirkülasyonu sağlamak için eklenen veya değiştirilen merdiven ve geçiş elemanları ile biçimsel değişikliğe uğratılan, eklenen veya kaldırılan kapı ve pencerelerdir. Bu kapsamda, yapıya asma kat eklenmiş, mekansal sürekliliğin sağlanması için galeri boşlukları açılmış, kapı ve pencerelerin birçoğuna siyah sac söveler eklenmiş ve bazı pencere boşlukları ise kapıya dönüştürülmüştür. Ayrıca ahşap konstrüksiyonlu kiremit kaplama özgün beşik çatı ise çelik konstrüksiyonlu yer yer aydınlık pencereleri olan yeni çatı ile değiştirilmiştir.

Tarihi ambar yapısının ofis yapısına dönüşümünde, malzeme değişiklikleri de yenidenyazımı işaret eder. Bu bağlamda öncel yapıya eklenen mekanlarda alçı levha veya cam gibi opak ve saydam yüzeyler birlikte kullanılmıştır. Öncel yapıda taş olan zemin malzemesi, ardılda yerini sirkülasyon aksında, ıslak hacimlerde ve teknik birimlerde mermer ve seramiğe; ofis, toplantı, yemekhane gibi birimlerde ise seramik ve mermerin yanı sıra halıya bırakmıştır. Yapının asma katı ise laminant parkedir. İç ve dış mekan ilişkisini kuran ahşap kapı/pencere doğrama ve kanatları yerini metal ve cama bırakmıştır.

Yeni işlev gereği teknik donanım ve tesisat eklenmiştir. Ardıl yapıda ısıtma-havalandırma sistemine ait mekanizma çatı makasları arasından açıktan geçmektedir. Aydınlatma ise tavandan sarkıt, ray spot, sıva altı spot ve germe sistemlerle; duvar ve zeminden ise sıva üstü çeşitli armatürlerle sağlanmıştır. Güvenlik sistemine ait kameralar ve acil müdahale vb. için gerekli donanımlar eklenmiştir.

4.2. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Palempsest

Tuz Ambarı yapısındaki palempsest; ardıl işlev/ işlevler, öncel ilişkin kütle/mekan bütünlüğü, korunan yapı elemanları ve malzemelerdir. Yapıdaki işlevsel palempsest, tarihi yapının ambar işlevinin değiştirilerek ofis yapısı olarak kullanılması kapsamında ele alınmıştır. Burada soyut bir takım ilişkileri tanımlayan, işlevsel bir katmanlaşmadan bahsedilmektedir (Şekil 3).

Palempsestin Tuz Ambarı yapısındaki somut izleri ise öncel yapıya ilişkin tüm unsurları kapsamakta olup bunlar öncel yapının özgün yığma taş duvarlarıdır. Bu kapsamda korunan mekan bütünlüğü, yapı elemanı ve malzeme özgün taş duvarlarla tanımlıdır. Kütle/mekan bütünlüğünü sağlayan özgün yığma taş duvarlar ardıl yapıda büyük oranda korunmuştur. Ardıl yapıda yeni işlev gereği gündeme gelen mekanlar, öncel yapının özgün mekanları bölünerek



Şekil 3. Yapıda palempsest /katmanlaşan işlev (Faiz Büyükcım, 2018)

örgütlenmiştir. Bu mekansal kurguda, özellikle ofis ve toplantı mekanlarındaki bölücülerin şeffaf malzemelerden seçilmiş olması özgün yapının okunmasını kolaylaştırmıştır. Ardıl yapıda mekan bütünlüğü ve malzemesi korunan giriş holü ve ana koridorlardan öncel yapı kolaylıkla okunabilmektedir. Özgün yığma taş duvarlardaki özgün açıklıklar yapıdaki palempsesti örnekleyen diğer unsurlardır. Tuz Ambarı'ndaki palempsest malzeme ise öncel yapıya ait olan taş duvarlardır. Bir palempsest olarak Tuz Ambarı'nda, 'yeni' içinde yer alan öncel malzemelerin 'eski' olanı işaret edip geçmişle ilişki kuruyor olması anlamsal değişiklikleri örneklemektedir (Şekil 4).



Özgün duvar ve açıklıklar



Öncel ve ardıl malzemeler



Şekil 4. Yapıdaki palempsest (Serap Faiz Büyükcım'ın Arşivi, 2017)

4.3. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Kolaj

Yapıdaki kolaj yapının bütünüdür. Tüm öncel ve arıl unsurlar tarafından kurulan yeni işlev ve mekanlardır. Öncel yığıma taş duvarlar, ana sirkülasyon aksıyla ilişkili plan şeması ile arıl çelik çatı, mekan, malzeme ve yapı elemanları Tuz Ambarı ofis yapısını oluşturmuştur.

Yenidenyazımı kapsar görülse de kolajı kuran yenidenyazımdır. Kolajı tanımlayan her bir yapısal unsur anlam üzerinde etkilidir. Çünkü kolaj yeni bağlamdaki her şeydir. (Şekil 5).

4.4. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Öyküsel Dönüşüm

Yapıdaki öyküsel dönüşüm, yapının ilk inşadan son işlevine/yenidenyazımına kadar ilişkili olduğu tüm konulardır. Makro ölçekte işlev

değişiklikleriyle sınırlandırılabilir öyküsel dönüşüm mikro ölçekte yaşam döngüsündeki her bir müdahale olarak değerlendirilebilir. Bu kapsamda 16. yy ? ortalarında Buğday Ambarı olarak inşa edilen tarihi ambar yapısı, 20. yy 'ın ilk çeyreğinden son çeyreğine kadar TEKEL'in Alkol ve Tuz deposu, sonrasında bir süre Beyoğlu Belediyesi atölye garajı olarak kullanılmıştır. 2004 yılında özel sektöre satılan yapı 2007 yılında tescillenmiştir. 2008 yılında rölöve ve restitüsyon projeleri onaylanan yapı 2009 yılında ofis işlevi verilerek restore edilmiştir (Şekil 6). Yapıdaki öyküsel dönüşümde işlevi/kullanım amacı değişen yapı, bağlamı kapsamında anlamsal değişime uğramıştır. Yapı artık bir ambar yapısı değil ofis yapısıdır. İşlevsel anlamdaki değişim ise öyküsel dönüşümün kendisidir.



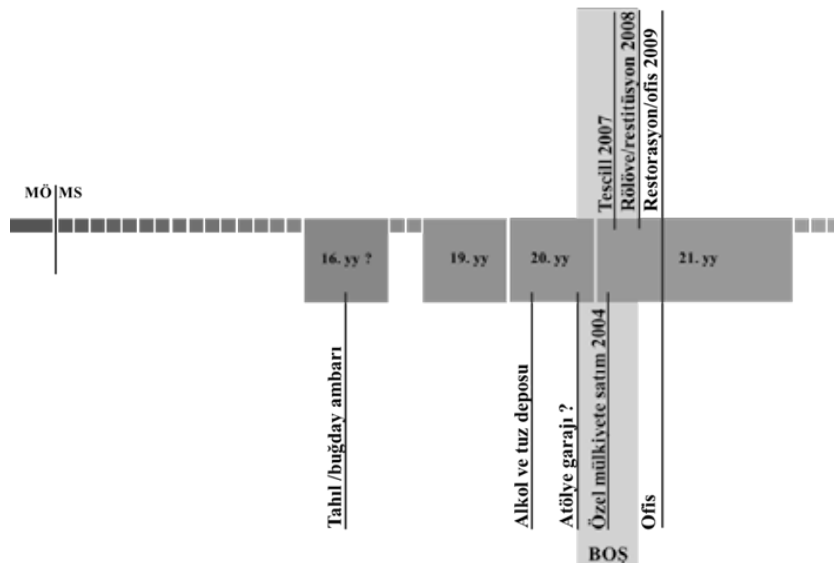
Giriş holü

Cam küp

Ofis

Koridor

Şekil 5. Öncel ve arıl unsurların oluşturduğu yeni bütün (Serap Faiz Büyüçam'ın Arşivi, 2018)



Şekil 6. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nın işlev/yaşam kronolojisi (Faiz Büyüçam 2018b)

4.5. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Edimsel Dönüşüm

Tarihi ambar yapısının ofis yapısına dönüşümünde özgün hacimlere eklenen mekanlar edimsel dönüşümü tanımlar. Bu kapsamda öncel yapının hem zemin katına hem de asma katına ardıl yapıyı kuran birtakım mekanlar eklenmiştir. Söz konusu mekanlara öyküsel dönüşüm kapsamında ihtiyaç duyulur ve plan şemasını etkiler (Şekil 7).

4.6. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Montaj

Öncel yapıda yer almayan ve mekan oluşturmeyen tüm yapı elemanları ve teknik donanım ardıl yapıda montaj olarak tanımlanmaktadır. Ofis yapısına dönüştürülen tarihi ambar yapısına eklenen düşey sirkülasyon elemanı merdivenler, asma katta ofisleri birbirine bağlayarak yatay sirkülasyonu destekleyen köprüler, kapı ve pencere boşluklarındaki siyah

çelik sac söve ve denizlikler ve profiller ile aydınlatma armatürleri, havalandırma ve ısıtma kanalları ile güvenlik sistemlerine ilişkin tüm teknik donanım ekleri bu kapsamdadır. Yapıdaki montaj; ilk inşa ve yeniden yazım arasındaki teknik gelişmelere gönderme yapmak gibi anlamsal ilişkiler üzerinde etkilidir (Şekil 8).

4.7. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Alıntı

Tuz Ambarı'ndaki alıntı unsurlar, tarihi ambar yapısından (öncel) alınan yığma taş duvarlardır. Söz konusu duvarlar iç mekanda ana sirkülasyon aksı boyunca zeminden; tüm plan kapsamında ise tavan döşemesinden koparılıp veya betonarme kirişle ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Söz konusu ilişki avlu zemininde devam etmektedir (Şekil 9). Taş duvarlar kapsamında yapıdaki alıntının; geçmiş yapı, işlev ve malzeme ile kurulan ilişkilere referans vermesi bakımından anlamsal etkiler yaratmaktadır.

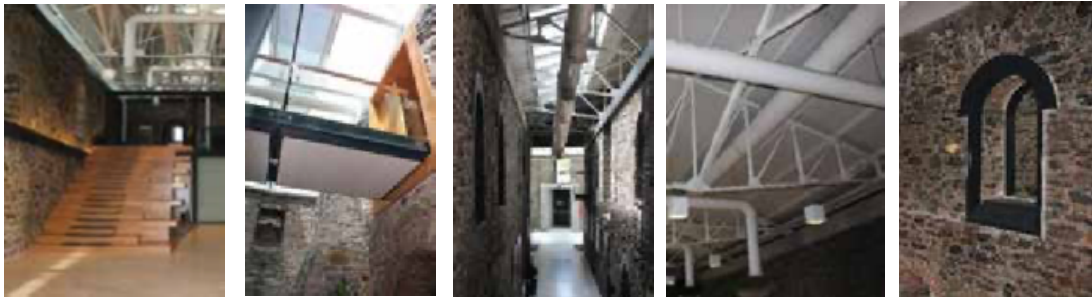


Cam küp

Ofis içinde ofis

Çeşitli birimler

Şekil 7. Ardılda mekan ekleri (Serap Faiz Büyükçam'ın Arşivi, 2018)



Merdiven

Köprü

Havalandırma ve aydınlatma sistemi

Söve ve denizlikler

Şekil 8. Sirkülasyon elemanları, sac ve söveler ile teknik donanım ekleri (Serap Faiz Büyükçam'ın Arşivi, 2018)



Taş duvarların zemin/tavan ilişkisi

Şekil 9. Yapıdaki alıntı (Serap Faiz Büyükçam'ın Arşivi, 2017)

4.8. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Örtük Alıntı

Tuz Ambarı'nda örtük alıntı, WC duvarlarında görülür. Söz konusu duvarların bir kısmı ardıl malzeme ile kaplanan öncel yığma taş duvarlardır. Bu duvarların öncele ait olduğu devam eden taş doku üzerinden okunur.

4.9. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Tamamlama

Tuz Ambarı yapısının özgün yığma taş duvarlarının bozulmuş olan bazı bölümlerinin yeniden inşasına ilişkin uygulamalar yapıdaki metinlerarası tamamlamadır. Yığma taş duvarlardaki tamamlama uygulamaları; taş malzemedeki renk, doku, örme tekniği ve derz yapısı açısından öncelle benzerlikler göstermesine rağmen ardıl bir unsur/müdahaledir (Şekil 10).



Şekil 10. Yapıdaki tamamlama (Serap Faiz Büyükçam'ın Arşivi, 2017)

4.10. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Parodi/Yansılama

Tuz Ambarı yapısında işlevi değiştirilerek kullanılan pencereler parodi/yansılama olarak tanımlanmıştır. Parodide altmetnin biçemi aynı kalır ancak başka bir amaçla kullanılır. Bu

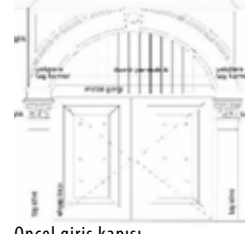
bağlamda öncel yapıda ana sirkülasyon aksına bakan bazı pencereler, ardıl yapıda başka bir amaçla kullanılmak üzere balkon ve köprülere açılan kapılara dönüştürülmüştür (Şekil 11). Mevcut ya da sonradan eklenen mekanlar arasında bağlantı sağlamak amacıyla kapıya dönüştürülen pencere boşluklarıyla yaratılan parodi, yapı elemanındaki değişen kullanım kapsamında anlamsal dönüşüme neden olmuştur.



Şekil 11. Kapıya dönüştürülen pencereler (Serap Faiz Büyükçam'ın Arşivi, 2017)



Çatının genel görünümü



Oncel giriş kapısı



Ardıl giriş kapısı

Şekil 12. Yapıdaki alaycı dönüştürüm (Serap Faiz Büyükkam'ın Arşivi, 2017)

4.11. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Alaycı Dönüştürüm

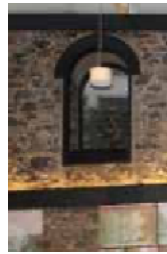
Tuz Ambarı yapısında; kiremit kaplı özgün beşik çatı yerini, üzerinde yer yer açıklıklar ve tepe pencereleri olan çelik bir çatıya bırakmıştır. Öncel yapının ön cephesinde yer alan kemer formundaki pencere ve kapı boşlukları dikdörtgene dönüştürülmüştür. Söz konusu biçimsel ve boyutsal dönüşümler yapıdaki alaycı dönüştürümdür (Şekil 12).

4.12. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Öykünme/Pastiş

Yapının asma katındaki mekanları ilişkilendirmek için açılan kemer formulu kapı boşlukları öncel kapı formunu taklit ederken, aynı kattaki pencerelere eklenen çelik söveler ise tuğla kemerli özgün sövelere öykünme olarak değerlendirilmiştir. Yeni işlevde ardıl yapıya eklenen bu unsurlar taklit kapsamında öncel yapıyla anlamsal ilişki kurmaktadır (Şekil 13).



4



Kemer formunda söveler

Şekil 13. Yapıdaki öykünme (Serap Faiz Büyükkam'ın Arşivi, 2018)

4.13. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda İndirgeme

Tuz Ambarı'ndaki indirgeme, öncel mekanların yeni işlev gereği başka mekanlara bölünmesi ve asma kat döşemesinin yer yer kaldırılması olarak mekansal; kapı ve pencere kasa ve kanatlarının kaldırılması olarak yapısal; kapı, pencere vb. elemanların kullanım dışı bırakılması olarak işlevsel indirgeme kapsamındadır.

Tarihi ambarın zemin katı yeşil mekânları yeni işlev gereği ofis, toplantı odası, mutfak, yemekhane, ıslak hacim gibi çeşitli mekânlar bölünerek indirgenmiştir. Asma katta ise özgün depo mekânlarının zemin döşemesi ise kısmen kaldırılarak indirgeme yapılmıştır. Yapının iç mekânında yığma taş duvarlar üzerinde yer alan tüm kapı ve pencere kanatlarının kaldırılması yapısal indirgemeyi örnekler.

4.14. Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Genişletme

Tuz Ambarı'nda birleştirilen mekânlar ve eklenen balkonlar mekansal; yeni kullanım gereği artan mekân çeşidi ve sayısı ise işlevsel genişletmeyi örnekler. Bu noktada öncel yapının asma katında birbirinden bağımsız çalışan depolar, ardıl yapıda aralarında açılan kapı geçişleriyle birleştirilmiştir. Ayrıca yapının asma katında, öncelde depo, ardılda ofis olarak kullanılan mekânlar eklenen balkonlarla genişletilmiştir. Öncel yapı dört ayrı işlevde yirmi yedi mekândan oluşurken ardıl yapının yirmi iki işlevde yetmiş sekiz mekândan oluşması yapıdaki işlevsel genişletmedir.

SONUÇ

Metinsel bir temsil olan mimarlık üretiminin metinlerarası olduğuna ilişkin ileri sürülen görüş, restore edilen tarihi bir yapı üzerinden sınanmıştır. Mimarlık disiplininde karşılıkları tanımlanan metinlerarası yöntemler dahilinde okunan Tarihi Tuz Ambarı'nda, öncel ve ardıl yapılar arasındaki ilişkiler irdelendiğinde, bir takım metinlerarası izlere rastlanmıştır. Yapıdaki yenidenyazım, Tuz Ambarı ofis yapısının altmetnini oluşturan tarihi ambar yapısındaki ardıl unsurlar üzerinden okunmuştur. Ambar olarak inşa edilen yapı, ofis yapısına dönüştürülerek varlığını devam ettirebilmiştir. Yapıdaki yenidenyazım, yapının bir yüzyıldan başka bir yüzyıla yaşamını sürdürmesine olanak tanımıştır. Yapıdaki palempsest; Tuz Ambarı ofis yapısı üzerinden okunabilen tüm öncel unsurlar ve ardıl işlev altında kalan her bir 'öncel' işlevdir. Ardıl yapı ancak öncele ait bir takım referanslar taşıyan izlerle tanımlı olabilmektedir. Yapının kopukluk ve ayrışıklık yaratan öncel ve ardıl unsurların bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu ve bu ayrışık unsurların yeni yapının düzenleyicisi olduğunu ileri sürmek yapıdaki kolajı göstermektedir. Yapıdaki öyküsel dönüşüm; yapının öz öyküsü/ altmetni üstüne eklenen işlev değişiklikleri kapsamında ele alınmıştır. Yapının öyküsündeki değişiklikler edimsel dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Yeni kurgu kapsamında eklenen mekanlar, ardıl yapıda kurulan yeni ilişki/ ilişkiler ve işlev kapsamında anlam kazanmıştır. Yapıdaki montaj üzerinden metinlerarasını niteleyen çok katmanlılık ve ayrışıklık açıkça gözlenebilmektedir. Tuz Ambarı ofis yapısında alıntı niteliğindeki yığma taş duvarlar, öncel ve ardıl yapılar arasındaki açık ve somut ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bu duvarların yapıdaki ayrışıklığı desteklediği böylece kaynak yapıyı

(tarihi ambar yapısı) yaşattığı ve anımsattığı açıktır. Alıntıyı tanımlayan yığma taş duvarlar; öncel yapıda işlevsel yanı sıra gündeme gelirken, ardıl yapıda işlevin yanı sıra anlamsal bir takım çağrışımlarla yer almaktadır. Bu doğrultuda söz konusu yığma taş duvarların yeni bağlamda başka bir bildiri ilettiğini ileri sürmek mümkündür. Yapıda örtük alıntı niteliği kazanan yığma taş duvarların, öncel yapıyı hatırlatacak ve ipuçlarıyla bütünü tamamlanmasına imkan verecek derecede belirgin olduğunu söylemek mümkündür. Yapıdaki tamamlama; birden fazla müdahaleye ait izleri taşıyan yığma taş duvarlar üzerinden okunmuştur. Yapının bu haliyle de metinlerarası olduğunu söylemek mümkündür. Yapıdaki parodinin tekil mimari yapı elemanları üzerinden örneklenmesi ise, yazınsal alanda tek bir dize ya da sözcük ile sınırlandırılarak etkisi artırılmak istenen parodiye eşdeğer görülmüştür. Biçimsel değişikliklere uğratılan yapı elemanlarındaki bozulmalar/ değişiklikler, alt metni yeren ve saldıran özellikler taşıyan alaycı dönüştürüme işaret etmektedir. Öncel ve ardıl yapı elemanları arasındaki taklit ilişkisi öykünme ile tanımlı olup metinlerarası izlere ait ipuçları sunmaktadır. Ardıl/yeni mekan kurgusunda 'gereksiz' görülen bazı unsurların kaldırılmış olması metindeki indirgemeye; ardıl yapı programı için 'yetersiz' görülen mekan sayısı, çeşidi ve büyüklüğünün artırılması da metindeki genişletmeyle örtüşmektedir. Ambar işlevindeki yapının ofis işlevine hizmet eden bir yapı olarak yeniden inşa edilmiş olması, metinlerarası birer iz olarak tanımlanan bir takım biçimsel ve anlamsal dönüşümlerle olanaklı olmuştur.

Restore edilen tarihi bir yapı üzerinden metinlerarası yöntemler/araçlar kullanılarak yapılan okuma denemesi çoğu kez birbirini kapsayan karışık ilişkiler silsilesinde pek çok

şeyi içermektedir. Tuz Ambarı ofis yapısının öncel yapıyla kurgulanarak üretildiği aşıkardır.

Metinlerarasılık, yazınsal alanda yazarın eleştirel bakışı, bireysel bir takım düşünce yansımaları ve toplumsal, ekonomik, teknolojik koşullar sonucunda yer alırken; mimari yapılarda gündeme gelişi, değişen sosyo ekonomik koşullar, yapı teknolojisindeki değişimler, tasarımcının yaklaşımı gibi farklı birçok etkenin sonucu olarak yer almaktadır. Bu durum yapıdaki ve yazınsaldaki metinlerarası etkenlerin ortak paydada buluştuklarını doğrular niteliktedir. Mimarlık üretimini tarihsel, kültürel, bireysel vb. koşullar ve öncel-ardıl yapı etkileşimleri bağlamında metinlerarası bir düzlemde okumak; mimarlığın sürekliliği olan bir dil olarak algılanmasına katkı sağlar. Ayrıca farklı zaman, kültür ve mekanda inşa edilmiş veya edilecek mimari yapıların başka yapılarla kurduğu veya kuracağı ilişkilerin keşif ve anlamlandırılmasına imkan tanır.

Metinlerarası mimarlık okumaları ile disiplinlerarası etkileşim sağlandığını söylemek mümkündür. Yazında olduğu gibi yapıdaki bir unsurun başka bir yapıda yeni bağlamda aynen veya değiştirilerek yinelenmesi mimarlığın da metinsel bir temsil olduğunu kanıtlar niteliktedir. Yapıdaki farklı anlam ve ilişkileri ortaya çıkaran metinlerarası okuma, mimarlığın metinleşmesine katkı koymaktadır. Ancak çok sesli ve çok katmanlı bir zemine sahip olan metinlerarası mimarlık okumaları farklı anlam ve yorumlara açıktır. Tıpkı bir metinde olduğu gibi yapıda tanınan ve yeni bağlamdaki işlevi/etkisi saptanan metinlerarası iz/izler uğradıkları değişiklikler veya dönüşümlerin yorumlanmasıyla anlam kazanmaktadırlar.

Güncel deneyimleri/birikimleri kapsamında alımlama koşulları değişen okuyucu/ okuyucular metinlerarası okumalara aracılık eden metinlerarası yöntemlere farklı anlamlar atfedebilir ve anlamı yeniden kurabilir. Dolayısıyla öncel ve ardıl arasındaki ilişkiyi kurmak çoğu kez kesin olmayan parça ilişkiler kapsamında olanaklı hale gelebilir.

Metinlerarası, mimarlık için sonsuz anlamsal, biçimsel ve işlevsel dönüşümler içinde bir döngüdür. Bu döngü yapıdaki müdahalelere ve tasarıma bağlı olarak hem sayısal hem de yönetsel çeşitlilik sağlar. Söz konusu çeşitlilik; tarihsel süreçte sentezlenmiş mimarlık üretiminin kapsamlı metinlerarası analizine olanak tanır. Ve yapı metinlerarası bir bakışla yeniden üretilir. Böylece analiz ve ardından senteze imkan veren mimarlıkta metinlerarası okumalarla bir yapının geçmişte ve bugün ne anlattığına dair tartışmaların önünü aralamak mümkün olabilir.

KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Artun, A. (1998). *Çağdaş Sanat Tarihleri ve Türkiye'de Sanatın Çağdaşlaşması*. *Toplum ve Bilim Dergisi*, 79 24-65.
- Aykanat, T. (2012). *Bilginin Malzeme Olarak Kullanıldığı Sanatlar İle Metinlerarasılık Arasındaki Bağlantılar*. *The Journal of Academic Social Science Studies* 5(4) 11-31.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2013). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1985). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2015). *Yazı ve Yorum*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Batur, E. (1995). *Yeniden- üretimde Metinlerarası İlişkilerin Yeri, E/Babil Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bulut, F. (2018). *Metinlerarasılık Kavramının Kavramsal Çerçevesi*. *Edebi Eleştiri Dergisi* 2 (1) 1-19.
- Civelek, Y. (2017). *Bir Metinlerarası Mimarlık Okuması: Myoenji Kolumbaryumu*. *Arredamento Mimarlık* (305) 94-97.
- Culler, J. (1997). *Yazın Kuramı*. Ankara: Dost Yayınları.
- Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Basımevi.
- Demirtaş, M. (2016). *Postyapısalcı Edebiyat Kuramında Metnin, Okurun ve Okumanın Tekilliyi*. *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi* (4) 65-90.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Ekiz, T. (2007). *Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık Mı?*. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47(2) 119-127.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing Discourse*. Canada: Routledge.
- Faiz Büyükkam, S. ve Zorlu, T. (2018a). *Metinlerarasılık ve Mimarlık*. *Art-Sanat* (9) 463-477.
- Faiz Büyükkam, S. (2018). *Restore Edilen Tarihi Yapılarda Metinlerarası Okuma: Bir Yöntem Önerisi*. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Faiz Büyükkam, S. ve Zorlu, T. (2018c). *Mimarlıkta Metinlerarası Serüven*. Ankara: Gece Akademi.
- Gökalp Alpaslan, G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Haberer, A. (2007). *Intertextuality In Theory And Practice*. *Literatura* 49(5) 54-67.
- Harvey, D. (1990). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Irwin, W. (2004). *Against Intertextuality*. *Philosophy and Literature* (28) 227-242.
- Kıran, Z. ve Kıran, A. (2003). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Kodal, T. ve Köse, O. (2016). *Türk Resim Sanatında Resimlerarası Yöntemlere Örnekler*. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 8(14) 248-260.
- Kristeva, J. (2002). *Nous Deux Or A (Hi)Story Of Intertextuality*. *The Romanic Review* 93(1-2) 7-13.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Manguel, A. (2007). *Kelimeler Şehri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Melikoğlu, E. (2004). *Metinlerarasılık ve Çokseslilik, Disiplinlerarası Ortam ve Yöntem Sorunları*. ed. Nedret Öztokat, İstanbul: Multilingual Yayınları, 72-79.

- Moran, B. (1991). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış – 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ott, B.ve Walter, C. (2000). *Intertextuality: Interpretive Practice and Textual Strategy*. *Critical Studies in Media Communication* 17 (4) 429-446.
- Ögeyik, M. C. (2008). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı Yayınları.
- Önal, M. A. (2013). *Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alıntı ve Yeniden Üretim*. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 17, 69-79.
- Özay, Y. (2009). *Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikayelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler*. *Milli Folklor, Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi* (83) 6-18.
- Öztekin, Ö. (2008). *Modern Türk Şiirinde Geleneği Yeniden Üreten Bir Şair: Nazım Hikmet ve Metinlerarasılık*. *Edebiyat Fakültesi Dergisi* 25(1) 129-150.
- Rabaça, A. (2017). *Architecture as a Work of Art and the Sense of the Historical Whole, içinde Le Corbusier History and Tradition*. Armando Rabaça (Ed.). Coimbra University Press.
- Reichlin, B. ve Journel, G. M. (2008). *Le Corbusier - Latelier intérieur*. Paris: Patrimoine.
- Rosenau, P. M. (1992). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. Ankara: Ark Yayınları.
- Sazyek, H. (2002). *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler Yönelimler*. *Hece* (502) 65-67.
- Sazyek, H. (2006). *Kolaj ve Romandaki Yeri*. *Kitaplık* (92) 92-99.
- Siamak, P., Forough, F. ve Shima, M. (2016). *Studying the Place of Intertextuality in Iranian Painting (Case Samples: Qajar Era)*. *Modern Applied Science*, 10 (12) 156-164.
- Tekin, M. (2004). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

FOTOĞRAF SANATINDA METAFOR OLARAK DUVAR İMGESİ: EVRENSEL ÖRNEKLERDEN HAREKETLE TÜRKİYE VE KUZZEY KIBRIS'A BİR BAKIŞ

Öğr. Gör. Gazi Yüksel

Özet: “Fotoğraf Sanatında Metafor Olarak Duvar İmgesi: Evrensel Örneklerden Hareketle Türkiye ve Kuzey Kıbrıs’a Bir Bakış” başlıklı bu makale duvar imgesine kompozisyonlarında yer vererek duvar-insan ilişkisine metaforik anlamda değinen fotoğraf çalışmalarını bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Somut veya soyut biçimde olsun birçok filme, müzik eserine, resim, heykel, fotoğraf, karikatür, mimarlık, yazın sanatı, performans sanatı ve gösterilere konu olan duvar imgesi bu makalede yalnızca fotoğraf sanatı çerçevesinde ele alınmış ve bununla sınırlandırılmıştır. Amaç doğrultusunda genel olarak yerkürede, özel olarak Türkiye ve Kuzey Kıbrıs’ta yapılan fotoğraf çalışmaları makaleye konu edilmiştir. Gözle görünmeyen ancak duyumsanabilen ve duyguların fenomenolojik karşılığı olarak değerlendirilen duvar imgesinin sanat tarihi boyunca birçok disiplin tarafından ele alınmış olması konunun önemini ortaya koymaktadır.

Konuyla ilgili verilere literatür taraması çerçevesinde ulaşılmış, içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Sanatçıların fotoğraflarında doğrudan veya dolaylı biçimde duvara yükledikleri anlam anlatım yöntemi, ifade biçimi ve teknik yaklaşım açısından analiz edilerek yorumlanmıştır. Veriler ‘Doğrudan’ ve ‘Gerçeküstü’ fotoğraf türlerinde kronolojik olarak ele alınıp değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Duvar, Metafor, Sanat, Fotoğraf, Mimarlık.

WALL AS A METAPHOR IN PHOTOGRAPHY ART: TURKEY AND NORTH CYPRUS THROUGH UNIVERSAL EXAMPLES

Lect. Gazi Yüksel

Abstract: The aim of this article is to bring the photographs together that touch upon the metaphorical relation of wall and human including the image of wall in their compositions. Even though the image of a wall has been used as a subject in movies, art, sculpture, photography, caricature, architecture, literature, performance arts and shows as concrete or abstract content, this article is limited to and focuses on the art of photography only. Photographs from all around the world are included and photographs from Turkey and North Cyprus are used distinctively. The image of a wall is considered to be invisible, but can be sensed, and it is the phenomenological correspondence of emotions, the manner of use from other disciplines throughout the history, which brings out the significance of the subject. The information for this article is gathered through literature research and context analysis method.

Whether it is straightforward or not, the meaning, expression, expression method, technical approach that has been imposed on the image of a wall have been analyzed and interpreted. The data has been chronologically categorized into Straight photograph and Surreal photograph.

Keywords: Wall, Metaphor, Art, Photograph, Architecture.

*Near East University, Communication Faculty, Department of Photography and Cameraman Course Leader, Dikmen-Nicosia/TRNC.
gaziyuksel@yahoo.co.uk, ORCID: 0000-0002-7409-7517

1. Giriş

İnsanın parçalı gereçlerle yapı oluşturma serüveni mağara düzeninden yerleşik düzene geçmesi ile başlamıştır. Bu yeni düzende mimari yapılarda insan ihtiyaçlarına yönelik olarak yapılan planlar, duvar olgusu aracılığı ile düzenlenmiştir. Doğal ya da yapay materyallerle oluşturulan duvarlar bir yandan insanı ve sahip olduklarını dış dünyaya karşı korurken, diğer yandan da özel yaşantısını gizleme, saklama ve düzenleme olanağı yaratmıştır. Farklı amaçlar ve beklentiler çerçevesinde duvar olgusuna koruma, gizleme ve saklama misyonlarının yanı sıra insanları birbirlerinden ayırma ve özgürlükleri kısıtlama misyonları da yüklenmiştir. Örneğin, tarihin en ciddi fiziksel yapılarından biri olan Çin Seddi (Görsel 1) savunma ve koruma misyonu, Utanç Duvarı olarak da nitelenen Berlin Duvarı (Görsel 2) ise insanları ayırma ve özgürlüklerini kısıtlama misyonlarıyla inşa edilmiştir. Tarihsel süreç içerisinde duvar nitelemesi Ağlama Duvarı adıyla ruhani dünyanın, Güvenlik Duvarı adıyla da internet dünyasının öne çıkan fenomenlerini oluşturmuştur. Duvar, insan yaşamında olduğu gibi sanat tarihinde de farklı hedef ve yaklaşımlarla değerlendirilmiştir. İnsan yaşamında mimarinin yapısal bir

ögesi olarak ve dekoratif anlamda, sanat tarihinde ise edebiyat başta olmak üzere şiir, müzik, resim, fotoğraf, sinema, karikatür,

heykel ve performans sanatlarında duygu ve düşüncelerin fenomenolojik karşılığı olarak kullanılmıştır. Geçmişten günümüze farklı anlayışlarla betimlenmiş olan duvar olgusu, sokak sanatlarında da üzerine yazılan ve çizilen bir zemin olarak ele alınmıştır. İster zemin olarak isterse kavram olarak değerlendirilmiş olsun, duvar imgesi insanın yarattığı ve etkilenerek farklı sanat disiplinlerinde ele aldığı bir konu olmuştur. Fiziki bir yapı olan duvar, taş, tuğla ve benzeri materyallerin yan yana, üst üste, birbirlerine yaslanarak ve birbirlerini destekleyerek oluşturduğu bir bütündür. Olguya felsefik ve sosyolojik açıdan bakıldığında, kişisel olduğu kadar toplumsal yapı olarak da insanı ve yaşamını bu fiziki yapıya, yani duvarlara benzetmek mümkündür. Öyle ki, dayanışma ve yardımlaşmayla oluşan bu bütünsel yapıda her birim zamanın içinden süzülerek ortaya çıkmıştır. Her varlık farklı özellikleri olan birer duvar örgüsüne sahip olurken benliğinde de yaşanmışlığın özünü taşımaktadır. Duvarlar yaşantılarımızın bekçisidirler. Ancak, böyle olmalarına rağmen birbirine zıt anlamlandırmaların etkisinde kalırlar. Örneğin duvarlar, insanları sevdikleriyle bir arada tutarak koruyup gözetirken sevginin ve mutluluğun simgesi olmaktadır. Halklar arasında örüldüklerinde ise yönetim erkinin psikolojik stratejileriyle nefret ve üzüntünün simgesi haline gelebilmektedirler.



Görsel 1: Dünyanın en uzun savunma duvarı olan Çin Seddi'nden bir görüntü.



Görsel 2: Berlin Duvarı, 1962.
Fotoğraf: Henri Cartier-Bresson

Duvar imgesi modern dünyadaki insan ilişkilerinden kaynaklanan negatif olguların soyut yansımaları oluştururlar. Gerçek yaşamda gözle görünmeyen bu duvarlar aynı zamanda giderek yalnızlaşan ve yabancılaşan insanın korku, umut ve beklentileri doğrultusunda çevresine ördüğü soyut duvarlardır. Kısa sürede oluşmayan ama hemen de yıkılmayan bu duvarlar elle tutulur gerçeğin aksine, zorlanması gereken sınırların, sıkışık kalınan dogmaların da sembolüdürler.

2. GENEL KAVRAMLAR

2.1. Metafor

Dilin gelişimi sürecinde kelimelerin gerçek anlamlarına birtakım ilişki ve benzerliklerle değişik anlamlar yüklenmiştir. Gerçek anlamın dışındaki bu ifadeler metafor olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir deyişle metafor, “bir kavramın, durumun ya da nesnenin doğrudan kendisiyle değil de dolaylı olarak bir başka kavram, durum ya da nesne örneklenerek anlatılmasıdır” (Demirkaynak, 2010). Metaforun birçok tanımlaması vardır. Nesterova, metaforu bir sözcüğün gerçek anlamından sıyrılarak başka bir sözcüğün yerine kullanılması olarak tanımlamaktadır (Nesterova, 2011. 24). Türk Dil Kurumu sözlüğü ise metafor kelimesinin tam karşılığını mecaz olarak vermektedir. Mecaz kelimesini açıklamasında ise; “Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz” yahut, “Bir kelimeyi veya kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanmak” ifadeleri yer almaktadır. Metaforlar bu etkilerinden dolayı hemen hemen her bilim dalında kullanılabilir hale gelmiştir. Böylelikle bilimden siyasete, edebiyattan ekonomiye, mimariden sanata kadar karmaşık düşünceler, anlamlar, açıklamalar ve ilişkilendirilmeler, metaforlar sayesinde somutlaşarak yaşantımıza girmişlerdir. Sanatsal bir ifade aracı olarak metafor, sanat tarihinde birçok sanat disiplini tarafından yoğun şekilde kullanılmıştır. Edebiyatçılar, metaforlar

aracılığıyla dili yeniden kurgulayarak şiir, roman gibi sanatsal eserler ortaya koymakta, görsel sanatlarda da görsel metaforlar aracılığıyla belli düşünce ve fikirler sanatçılar tarafından izleyiciye aktarılmaktadır.” Tompkins ve Lawley, metaforların söylenmek isteneni az sözcük kullanarak daha vurgulu bir biçimde ifade etmeyi kolaylaştırdıklarına dikkat çekmektedirler. (Tompkins ve Lawley, 2002). Yine, görsel sanatların vazgeçilmez elemanlarından olan metaforlar, soyut düşüncelere somut varlıklar aracılığıyla gönderme yaparak zihinlerde somutlaşmasını sağlamaktadırlar. Bu anlamda Arslan, “Metaforlar aracılığı ile zihinsel bağlantıların asıl amacının soyut kavramları yaşantımıza biraz daha yaklaştırmak ve onları somutlaştırmak olduğu da söylenebilir” demektedir (Arslan, 2008b, 261).

2.2. DUVAR

2.2.1. Duvar Olgusu

Duvar, insanlığın barınma gereksiniminden ortaya çıkmış olan mimarlığın temel elemanlarından biridir. Belirli bir mekan ya da alanı çevreleyen düşey yapı ögesi konumundadır. Değişik teknik ve farklı malzemeler kullanılarak meydana getirilen duvarlar, çevreyici, taşıyıcı ve bölücü işlevlerden birine ya da birkaçına sahiptir. Duvarlar, yapıdaki kullanım yerlerine göre iç ve dış duvarlar olarak ikiye ayrılırlar. Ching'e göre duvar, mimari tasarımda, bir yapıya biçim vermek, içeriği dışarıdan ayırmak ve iç mekanın sınırlarını belirlemek üzere düzenlenen öğeler arasında yer almaktadır (Ching, 2006, 11). Türkçü'ye göre duvarlar, bir yapının düşey bölücü öğeleri olup yapıyı kapatarak her türlü dış etkenlere karşı korurlar. (Türkçü, 2004, 79). Bunun yanı sıra duvarlar, Temel Duvarı ve yapıdan bağımsız olarak, örneğin Bahçe Duvarı gibi, buldukları yere göre de ad alırlar. Dış duvarlar, günümüzde yapı dış kabuğunun bir bölümü olarak, yapı fiziği ölçütleri doğrultusunda ısı, nem, su, ses gibi fiziksel olaylardan

doğan sorunlara çözüm getirici özelliklerde tasarımılanmakta ve yapılmaktadır. Buna karşın iç duvarlarda bu türden sorunlar bir ölçüde daha azdır ve genelde temel sorunu akustik konfor düzeyinin sağlanabilmesiyle ilgili olarak ses geçirmezlik oluşturmaktadır. Duvarlar işlevlerine göre genelde Taşıyıcı, Bölücü, Sınırlayıcı ve Koruyucu Duvarlar olarak sınıflandırılmaktadır. Geleneksel yığma sistemlerde görülen taşıyıcı duvarlar, günümüzde yapı teknolojisi ve endüstriyel gelişmenin sonucunda, giderek içte bölücü, dışta sınırlayıcı ve koruyucu bir nitelik kazanmıştır. Duvarlar ayrıca, Taş, Tuğla, Kerpiç ya da Briket Duvar gibi yapıldıkları malzemeye göre de adlar alırlar (Ersoy, 1997. 484-486), (Görsel 3-4).



Görsel 3: Tuğla Duvar, Londra, 2016



Görsel 4: Moloz taş duvar, Kalavaç Köyü, 2014.

Diğer yandan, duvarın yapıda kullanımı konusuna değinilecek olursa; insanların ilk yığma strüktürleri oluşturmalarıyla duvarın tarihinin başladığı kabul edilmektedir. Duvarın tarih içindeki gelişmesi, malzeme teknolojisiyle doğrudan ilişkili olmuştur. Duvarcılıkta ilk kullanılan malzeme taş ve kerpiçtir. Neolitik öncesi çağda kullanıldığı bilinen kerpiçin en yaygın olarak uygulandığı bölge Mezopotamya'dır. Zaman içinde tuğla duvar yapımına başlandığı, taş örgü sistemlerinin geliştiği, gerekli durumlarda metal kenetlerin kullanıldığı, hatta taşların birbirlerine geçebilecek biçimde hazırlandığı izlenmektedir. Eski Mısır ve Yunan'dan beri duvarların çok kalın olması gerektiğinde Dolgu Duvarlar uygulanmıştır. Günümüzde, mimari anlayışa da bağlı olarak büyük boyutlu yapılarda taşıyıcı karkas

sistem üstüne yapılan giydirme cepheler, iç mekanlardaysa taşıyıcı sisteme en az yük bindirecek nitelikte hafif alçı, bimsbeton vb. bloklar, ahşap, plastik, cam temelli malzemeyle oluşturulan bölme elemanları, geleneksel Örgü Duvarı'nın ulaştığı uç noktalardır (Ersoy, 1997a. 484-486).

2.2.2. Duvar İmgesi

Gerçek yaşamda mimarlığın temel elemanlarından biri olan duvar olgusu sanat söz konusu olduğunda olgu olmaktan çıkarak imge pozisyonuna taşınmaktadır. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesne olan duvar bilinçte bir hayale dönüşerek somuttan soyuta evrilmektedir. İmgeleşen duvar olgusu artık insanları koruyan, birbirinden ayıran, özgürlükleri kısıtlayan ya da engelleyen mimari bir yapı olmaktan çıkmıştır. İnsan zihninde bir imgeye dönüşen duvarın bu fiziksel fonksiyonları değiştirilemeyen görüşlerin, aşılamayan tutumların ve benzeri davranışların duyuşsal karşılığına dönüşmüştür.

2.3. FARKLI SANAT DİSİPLİNLERİNDE DUVAR İMGESİ

Duvar imgesi, sanat tarihi boyunca birçok sanat disiplini tarafından farklı hedef ve yaklaşımlarla ele alınarak değerlendirilmiştir. Gerçek veya gerçeküstü, somut veya soyut biçimde olsun birçok filme, müzik eserine, resim, heykel, fotoğraf, karikatür, mimarlık, edebiyat ve edebiyatın şiir, öykü, roman, oyun, deneme ve eleştiri türlerine, performans sanatına ya da gösterilere konu olan duvar imgesi duyguların fenomenolojik karşılığı olarak değerlendirilmiştir. Edouard Manet'nin 1868 tarihli 'İmparator I. Maximilian'ın İnfazı' adlı eseri (Görsel 5) ile Vincent Van Gogh'un 1890 tarihli 'Mahkumların Egzersizi' (Görsel 6) adlı eseri resim sanatındaki avangart çalışmalar olarak dikkat çekmektedir. Hemen hemen tüm sanat disiplinlerinde ele alınmış olmasına rağmen duvar imgesinin edebiyattaki yeri çok daha özeldir. Düşüncenin

Görsel 5: Edouard Manet,
İmparator I. Maximilian'ın İnfazı, 1890



güneş yüzü görmemesi, yayılmaması, başka coğrafyalara ve insanlara ulaşmaması için duvarlar arasına hapsedilmesi en fazla ve en etkin biçimde yazarlar ve şairler tarafından irdelenmiştir. Türkiye'de 1940'lı yıllarda Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, Orhan Kemal ve Kemal Tahir gibi birçok aydın düşüncelerinden ötürü hapsedilmiş olmalarına rağmen en iyi eserlerini hapis duvarları arkasındayken vermişlerdir. Cumhuriyet dönemi şairlerinden Faruk Nafiz Çamlıbel'in 'Han Duvarları' adlı şiiri Anadolu'da at arabasıyla yapılan üç günlük bir yolculuğu hikaye etmektedir. Müzik sanatı söz konusu olduğunda İngiliz Pink Floyd grubunun 'The Wall' albümü ve şarkısı duvar kavramının metaforik olarak vurgulandığı dünya çapında bilinen bir eserdir. Karikatürde Gürbüz Doğan Ekşioğlu, heykel sanatında Donald Judd ve Yoan Capó (Görsel 7), performans sanatında ise Dennis Oppenheim ve Marina Abramoviç duvarı konu alan çalışmalarıyla evrensel anlamda öne çıkan isimlerdir. Duvar imgesi sinema sanatındaki birçok filmin de dramatik konusu olmuştur. 1989 tarihli 'Uçurtmayı Vurmasınlar' adlı film bunlardan biridir. Filmde beş yaşındaki bir çocuğun gözünden kadınlar hapisanesi ile sevginin öyküsü anlatılmaktadır. Annesinin yanında algılayamadığı garip bir dünyanın içine

giren çocuk, her yanı soğuk ve sağır duvarlarla çevrili bir hapisane avlusunda dışarıda uçurulan uçurtmaları gözleyerek özgürlüğü düşlemek durumundadır. Kıbrıslı Türk Niyazi Kızılyürek ile Kıbrıslı Rum Panikos Chrysantou tarafından yazılıp 1993 yılında çekilen 'Duvarımız' adlı belgesel film ise duvarı metaforik bir açıdan irdelemektedir. Kıbrıs adasında iki toplumu ayıran görünmez duvara dikkat çeken film sanatsal çalışmalarında duvar imgesiyle bağlantı kuran sanatçıların ya bu yaşantıdan geçmiş ya da bu düşünce sistemini görmüş, yaşamış ve özümsemiş insanlar olduklarını kanıtlar niteliktedir.



Görsel 6: Vincent Van Gogh,
Mahkumların Egzersizi,



Görsel 7: Yoan Capó'nun heykeli, Nostalgia, 2013.
1868.

Görsel 8: Alexander Gardner,
Death of a Rebel Sniper, 1863.



3. FOTOĞRAF SANATINDA DUVAR

Doğrudan gösteren bir olgu olarak fotoğraf aracılığı ile duvarları metaforik anlamda değerlendirmek olabildiğince yaygın bir çabadır. Bu türden çalışmalara amatör ya da profesyonel hemen hemen tüm fotoğrafçıların işleri arasında rastlamak olasıdır. Fotoğrafın birçok türü olduğu için bu yöndeki çalışmaları kategorize etmekte gerekmektedir. Örneğin Doğrudan fotoğrafın dışında üst üste çekim tekniğiyle, sandwich baskıyla, karanlık oda uygulamalarıyla veya bilgisayarlarda fotoğraf programları aracılığıyla oluşturulan dijital kolaj ve montajlarla yaratılan Gerçeküstü fotoğraflar da söz konusudur. Bu makaledeki araştırma ve inceleme, Doğrudan ve Gerçeküstü Fotoğraf türlerindeki örnekler üzerinden yapılacaktır.

3.1. Doğrudan Fotoğrafta Duvar

Müdahale edilmemiş, kaydedildiği gibi yalın haldeki fotoğraflar Doğrudan Fotoğraf olarak değerlendirilmektedir. Araştırma çerçevesinde değerlendirilen bu tür fotoğraflarda yer verilen duvar imgelerinin aşılıma çalışılan, önünden geçilen, önünde durulan, oturulan, arkasına saklanılan, dayanılan ya da dokunulan nesnel oldukları görülmektedir. Fotoğrafçılar duvarların önünde ya da ardında cereyan eden bu olguları, yine duvarlara yazılan yazılar, çizilen resimler ve çeşitli dokular arasında kurdukları bağlantılar

aracılığıyla değerlendirmektedirler. Elde edilen fotoğraflardaki anlam bu bağlantının gücü oranında zaman zaman metaforik bir bilgi, mesaj, ya da duygu aktarabilmektedir. Duvar olgusuna fotoğrafik anlamda bakıldığında çoğu zaman öylesine, sıradan bir arka plan nesnesi olduğu görülmektedir. Önemli olan fotoğrafçının sağda-solda ya da arka planda olsun duvar olgusunun varlığını, anlama katacağı duygu ve aktaracağı bilgi çerçevesinde değerlendirmesi ve anlatımı güçlendireceğini düşünebilmesidir.

3.1.1. Evrensel Örnekler

Yaşamın gerçek kurgusunu bu çerçevede değerlendiren bilinçli kompozisyonlar duvar olgusunun metaforik anlamının oluşmasını sağlamaktadırlar. Örnek olarak Alexander Gardner, Henri Cartier-Bresson, Manuel Alvarez Bravo, Aaron Siskind, David Bailey, Sebastiao Salgado, Werner Bischof, Carel Cudlin, Heinz Held'in fotoğrafları gösterilebilir. Foto Muahbiri Alexander Gardner'in orijinal ismi 'Death of a Rebel Sniper' olan 'Keskin Nişancı Asinin Ölümü' adlı fotoğrafı 1863 yılında düşman mermisiyle mevzinin zeminine yığılarak can veren askeri göstermektedir (Görsel 8).

Kompozisyonda cesedin etrafında lekeli duvarlar yükselmektedir. Bu duvarlar onun terkettiği yaşamın kirlerini hatırlatmak istercesine dikkat çekmektedir. (Beaton, Buckland, 1989, 61)

Görsel 9: Henri Cartier-Bresson, Madrid, 1933.



Magnum'un kurucularından Henri Cartier-Bresson'un 'Madrid, 1933' adlı fotoğrafı Madrid sokaklarında çekilmiştir (Görsel 9). Fotoğrafın karmaşık geometrisi, ön plandaki çocuklarla tuhaf, küçük pencereler bulunan arka plandaki yüksek duvar arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Nokta şeklinde düzensiz aralıklarla sıralanmış boyutları birbirine benzemeyen minik pencereler görüntüyü dart kareleri gibi şekillendirmektedirler. Basit bir sokak sahnesi, ressam Paul Klee'nin yaptıklarına benzer minik karelerin ritmik düzenlenmesi veya fantastik bir doğanın minik öyküsü gibi tuhaf şekilli tombul beyefendinin beklenmedik bir tango dans gösterisi gibi görünmektedir.

Meksikalı fotoğrafçı Manuel Alvarez Bravo'nun orijinal ismi 'La buena Fama Durmiendo' olan 'Uyuyan Yıldız' adlı fotoğrafı devrim sonrası Meksika'da modern kültürün yükselişine yönelik tanıklıklarından birini yansıtmaktadır (Görsel



Görsel 10: Manuel Alvarez Bravo, La buena Fama Durmiendo, 1939.

10). Yosun tutmuş, kararmış kirlî bir duvarın önünde boylu boyunca uzanmış güzel vücutlu bir kadın gözleri kapalı, göğüsleri açık vaziyette güneşlenmektedir.

Carel Cudlin'in fotoğrafı, 'Prag'da Yaşam' adını taşımaktadır (Görsel 11). Fotoğraf 1960 yılında Çekoslovakya'daki 'Kadife Devrim' sırasında başkent Prag'dan kaçan insanların duvara tırmanmada birbirlerine yardım edişlerini göstermektedir. David Bailey'in duvarla ilgili fotoğrafı 1960 ile 1970 yılları arasındaki orijinal ismi 'If we shadows' olan 'Biz Eğer Gölgeyse' adlı çalışmalarındandır (Görsel 12). Fotoğrafların her ikisinde de kadının vücudu çıplak olmasına rağmen birinde yüzü havlu ile kapalı diğerinde ise açıktır. Kadının önünde durduğu gri duvarın dokusu vücudun prüzsüz yapısıyla çelişerek onu ön plana çıkarmaktadır. Yüzün kapalı olduğu fotoğraf kadını duvarın önünde durdurulmuş bir



Görsel 11: Carel Cudlin, Prag'da Yaşam, 1960.

Görsel 12: David Bailey Biz Eğer Gölgeysek, 1960-70.



esir gibi yansıtırken, yüzün açık olduğu fotoğrafın mekan değişmemesine rağmen kadının seksi çekiciliğine vurgu yapmaktadır. İki fotoğrafın yan yana sunulması izleyiciyi kavramsal anlamda kıyaslamaya yönlendirmek amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Werner Bischof'un 'Kore' adlı fotoğrafı 1952 yılında Pusan kentinde çekilmiştir. Fotoğraf paçavralara sarılı halde tren istasyonunda ayakkabı boyacılığı yapan üç küçük çocuğu yansıtmaktadır (Görsel 13). Dayandıkları ve çevrelerini de saran tuğla duvarlar çocukların sosyo-ekonomik durumu özetlemektedir. Üzerlerine vuran güneş ışığı ise yüzlerindeki karakteri belirgin şekilde ortaya çıkarırken belli ki onları ısıtmamaktadır. Dünya çapındaki fotoportajlarıyla tanınan Sebastiao Salgado'nun fotoğrafı ise Serra Pelada altın madeninden bir anı yansıtmaktadır (Görsel 14). 1986 tarihli fotoğrafta ağaç merdivenlere tutunarak çıkan insanların oluşturduğu etten bir duvar görülmektedir. Fotoğraf, Brezilya'daki Serra Pelada madeninde elli binden fazla insanın altın avı için kil toprağa gömüldüğü günlerin tanıklığını yapmaktadır. İşçiler kile bulan bedenleriyle bazen kayıp düşmektedirler. Ancak burada düşen hiçbir can çalıştıranlar açısından küçük bir çakıl parçasından daha önemli değildir. Madenin tepesine doğru tırmanan madenciler sanki 20'nci yüzyılda değil de

fıravunlar zamanındaki piramit işçileriymiş gibi görünmektedirler. Salgado'nun kamerası insan hayatının ışığını trajik yoğunlukla ve üzücü hassasiyetle açığa çıkarmaktadır.



Görsel 13: Werner Bischof, Kore, 1952.



Görsel 14: Sebastiao Salgado, Serra Pelada Altın Madeni, 1986.

Görsel 16: Ozan Sağdıç, İsimsiz.



3.1.2. Türkiye'deki Örnekler

Türkiye'deki örnekler bakıldığında öncelikle Ara Güler, Ozan Sağdıç, İzzet Keribar, İbrahim Zaman, Tuğrul Çakar, Hüseyin Ezer, Kemal Cenzigkan ve Haluk Uygur'un çalışmaları dikkat çekmektedir. Türk fotoğrafının öncü isimlerinden foto muhabiri Ara Güler'in 'Kadın ve Allah' adlı çalışması duvar imgesinin öne çıktığı fotoğraflardan biridir (Görsel 15). Güler'in 1956 yılında Edirne'deki Eski Camii'nin avlusunda çektiği fotoğrafta bir duvarın önünde kara çarşafli iki kadın silüeti yere çömelmiş vaziyettedirler. Silüetlerin karşısındaki duvarda dev bir yazı fotoğrafın kompozisyonuna hakimdir. Duvarın ve onu dolduran Arapça 'Allah' yazısının büyüklüğü tanrının büyüklüğüne gönderme yapar gibidir.

Ozan Sağdıç da foto muhabiri kimliğiyle öncü fotoğrafçıların başında gelmektedir. Sağdıç'ın 'İsimsiz' fotoğrafında boyacı, tezgahının arkasında müşteri beklerken sol tarafına bakmaktadır (Görsel 16). Arkasını verdiği duvarda Hitit kabartmalarına ait replikada birbiri ardına sıralanmış dört insan figürü bulunmaktadır. Figürler ellerindeki sazlarla müzik yapmakta, gelecek müşteriyi karşılayacaklarmış gibi boyacının baktığı yöne doğru bakmaktadır.



Görsel 15: Ara Güler, Kadın ve Allah, 1956.



Görsel 17: İzzet Keribar, İsimsiz, 1999.



Görsel 18: İbrahim Zaman, 1991.



Görsel 19: Tuğrul Çakar, İsimsiz, 1982.



Görsel 20: Kemal Cengizkan, İçkalpakçı Çıkmazı, 2002.

İzzet Keribar'ın 1999 tarihli 'Terra Magica' albümünde yer alan çalışmalardan biri de İsrail'deki Ağlama Duvarı ile ilgilidir (Görsel 17). Fotoğrafta Ağlama Duvarı önünde bir insan silüeti görülmektedir. Tüm bunlardan önce fotoğrafta kapladığı alan nedeniyle dikkati çeken leke ise Yahudilerin simgesi Yedi Kollu Şamdan'dır. Hz. Musa'nın Sina Dağı'nda gördüğü Yanan Çalı'yı simgeleyen şamdan silüetinin netsizliği dikkati duvarın görkemli yapısı önündeki küçük figüre yönlendirmektedir. İbrahim Zaman'ın 'Bakırköy-İstanbul' adlı fotoğrafı 1982 yılına aittir (Görsel 18). Fotoğrafta ak sakallı yaşlı bir adam elindeki sopaya asılı balonlarla bir duvarın önünden geçmektedir. Turuncu renkteki duvarda zamanın bıraktığı izler özensiz fırça darbeleriyle kapatılmıştır. Zamanı temsil eden duvar, bir çocuk coşkusuyla ilerleyen adama eşlik etmektedir.

Tuğrul Çakar'ın erken dönem çalışmalarından biri olan 'İsimsiz' fotoğrafında ana tema duvarda

asılı fotoğraftır (Görsel 19). Duvardaki fotoğrafa yine duvara paralel çakılmış elbise askısı, askıya asılmış gaz lambası ve Kur'an-ı Kerim çantası eşlik etmektedir. Çerçevesiz resimdeki erkek portresinin fotoğraftan bakılarak yapılmış bir karakalem çalışması olduğu anlaşılmaktadır. Atmosfer, fotoğraftaki kişinin ölmüş olduğu duygusunu vermektedir. Belgesel çalışmalarıyla tanınan Kemal Cengizkan'ın 'İsimsiz' çalışmasında duvar imgesi öne çıkmaktadır (Görsel 20). Fotoğrafın kompozisyonunda gri bir duvar vardır. Üzerinde zamanla oluşan gedikler yine gri bir harçla kapatılmıştır. İzler bir canlının yara izleri gibidir. Gri duvar dile gelmiş, aşkını ilan eder gibidir. Üzerine çizilen çocukça bir kalp ve kalbin içinde sevenlerin baş harfleri görülmektedir. 'Seni Seviyorum' demiyor ama 'Deli, Ben Var Ya' diyerek ona işaret etmektedir. Duvarın önünde küçük bisikletinde oturan çocuk geleceğe bakar gibi duvardaki yazının yönünde ileri doğru bakmaktadır.

Görsel 21: Haluk Uygur,
Tespisiz Hapishaneler, 2009.



Haluk Uygur'un 'Tespisiz Hapishaneler' adlı karma fotoröportaj projesinde yer alan fotoğraflarından biri hapishane duvarlarıyla ilgilidir (Görsel 21). Fotoğrafta kadınlar hapishane duvarları arkasında özgürlüğün düşünüyü kurmaktadır. Kadınlardan birinin bakışlarından demirler eğilirken, zaman evrilmez gibidir duvarlar arkasında. Gözlerde hüznle birlikte umut ışıltıları da görülmektedir. (Tespisiz Hapishaneler Fotoröportaj Kataloğu, 2009). Foto muhabiri Hüseyin Ezer'in 'İsimsiz' fotoğrafının konusu duvardır (Görsel 22). Fotoğrafın kompozisyonu güçlü bir duvar metaforu içermektedir. Silindir şapkalı bir adam tek başına hareketsiz şekilde devasa bir duvarın önünde sandalyede oturmaktadır. Arkasında ve önündeki duvarların azameti küçük bir leke gibi görünen adama kendi büyük anlamını yüklemektedir. Bir gazeteci, bir foto muhabiri gözüyle fotoğraflanan adam Türkiye Cumhuriyetinin ikinci Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'dür. İnönü, silah arkadaşı ve cumhuriyetin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün kabrinin bulunduğu Anıtkabir'i ziyareti sırasında kabrin duvarları önüne koyulan bir sandalyeye oturarak dinlenmektedir.



Görsel 22:Hüseyin Ezer, İsimsiz, 1999.

Görsel 23: Mehmet Gökyiğit,
Kimler Geldi Kimler Geçti, 2015.



3.1.3. Kuzey Kıbrıs'taki Örnekler

Yerkürede ve Türkiye'deki sanatçılar gibi Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ndeki Kıbrıslı Türk fotoğrafçılar da duvar imgesini çalışmalarına konu edinmişlerdir. Ancak doğrudan fotoğraf kategorisinde, ana temanın konumuna anlam yükleyen ve metaforik anlamda değerlendirilebilecek sınırlı sayıda çalışma söz konusudur. Mehmet Gökyiğit, Fatma İnci Taşlı, Seniha Ö. Tulgar, Günsel Ç. Akkanat, Hasan Bağlar, Ahmet Gürses ve Hüseyin Çekirdek'e ait fotoğraflar bu kategoride değerlendirilen örnekler arasında yer almaktadır. Mehmet Gökyiğit'in fotoğrafı, kişiyi çevresiyle ilişkilendirerek betimleyen portre fotoğrafı yaklaşımıyla gerçekleştirilmiştir (Görsel 23). Fotoğraf Kıbrıs Türk stüdyo fotoğrafçılığının duayenlerinden Mehmet Şık'ı atölyesinde göstermektedir. Figür kompozisyonun merkezine yerleştirilmiş, böylelikle izleyicinin onun yüzüne odaklanması hedeflenmiştir. Fotoğrafa konu olan figürün kollarını kavuşturmuş olması bir yandan etrafındaki eserlerin sahibi olmanın gururunu yansıtırken diğer yandan yaşlı bedeninin yorgunluğu ve güçsüzlüğünü gizlemeye çalışır gibidir. Buna rağmen duvarları kaplayan çeşitli boyutta fotoğraf geniş açılı (balık gözü) objektifin yarattığı bükülmenin etkisiyle eğimli bir çizgide dizilmiş gibi durmaktadırlar. Yaşlı fotoğrafçının

geçmişteki başarılı çalışmalarından örnekleri içeren bu fotoğrafların kavisli duruş ve dizilişi onun yaşama tutunmasını sağlayan güçlü kanatlarıymış gibi görünmektedirler.

Fatma İnci Taşlı'nın fotoğrafı, boyaları dökülmüş, köşeleri kırılarak estetiği bozulmuş duvarın önünde oturan kadını ileriye doğru bakarken yansıtmaktadır (Görsel 24).



Görsel 24: Fatma İ. Taşlı, 2014.

Görsel 25: Seniha Ö. Tulgar, 2018.



Beyaz saçlı yaşlı kadın sert bir ifadeye sahiptir. Duvarda ve kadının yüzündeki derin çizgiler birbirlerine gönderme yapar gibidir. Çiçekli bir fistan giymesine rağmen kadının ifadesi sonbaharı çağrıştırmaktadır. Kadının başı üzerindeki lambanın boynu bükük hüzünlü duruşu, kadının kırgın, üzgün ve öfkeli duruşunu destekler niteliktedir. Kadın, kapının eşiğinde otururken sıvasız duvar dokusuyla bütünleşmiş gibi durmaktadır. Fotoğrafın monokrom sunumu, çerçeveye dahil edilen unsurların yan anlamlarını kucaklayarak bütünleştirmektedir. Fotoğrafçının aşağıdan yukarıya doğru belirlediği çekim açısı, portreye yüklemeye çalıştığı duyguyu açığa çıkarmaktadır. Seniha Öztemiz Tulgar'ın fotoğrafı duvara düşen bir kadın gölgesini yansıtmaktadır (Görsel 25). Silüeti görülen kadının başında şapka, elinde ise bir fotoğraf makinesi bulunmaktadır. Gölgenin yönü, aynı duvara gölgesi de düşen bir cemile çiçeğine doğrudur. Fotoğrafın sunumundan, gölge bile olsa bir fotoğrafçının böyle bir güzelliği fotoğraflamaktan kendini alamayacağı yorumu okunmaktadır. Duvarın sarı-turuncu rengi ise gölge fotoğrafçının coşkusuna gönderme yapmaktadır.

Günsal Ç. Akkanat'a ait fotoğraf, muhtemelen evi sokak olan yaşlı bir adamı grafiti yapılmış bir duvara sırtını vermiş durumda yansıtmaktadır (Görsel 26).



Görsel 26: Günsal Ç. Akkanat, 2015

Duvara İtalik tarzda yazılmış 'Punch' kelimesi yumruk anlamına gelmektedir. Bu kelimeyi üzerinde ay-yıldız bulunan fes takmış adamla ilişkilendirerek yorumlamak mümkün olsa da bu tavrın fotoğrafın anlamını zorlamak biçiminde algılanması olasıdır. Duvarın önünde oturan adama biri turuncu-beyaz renklere sahip, diğeri grimsi iki kedi eşlik etmektedir. Yere serilmiş ambalaj kartonu üzerinde uyumakta olan kedilerden biri adamın köprü gibi uzanan bacaklarının altında kaldığı için tam anlamıyla gözükmemektedir. Adamın fotoğrafçıya bakan

güleç yüzü sokakta yaşamak zorunda olmasına rağmen mutlu ve huzurlu olduğu izlenimi vermektedir. Tıpkı ona eşlik eden kediler gibi. Hasan Bağlar'a ait fotoğraf kale duvarları önündeki park koltukları üzerinde uyumakta olan iki adamı yansıtmaktadır (Görsel 27). Sabahın ilk ışıkları evleri sokak olan bu insanların üzerlerine vurmakta, onları ısıtmaya başlamaktadır. Park koltukları, sarı kesme taştan duvarların dizilişi ile aynı paralellikte durmaktadır. İki koltuk arasındaki boşlukta, turuncu renkte küçük tuğlalarla örülmüş dikdörtgen bir alan dikkat çekmektedir. Bu alan, hemen altındaki üçgen şeklindeki gri çöp bidonu ile bütünleşince ünlem işareti gibi görünmektedir. Ahmet Gürses'in fotoğrafı çevreye yapılan bilinçsiz müdahalenin tanıklığını yapmaktadır. (Görsel 28). Kompozisyonda yer verilen kerpiçten inşa edilmiş duvarın büyük kısmı çimentoyle alelade bir şekilde sıvanmış durumdadır. Duvarın ortasındaki kapının da zamanın tokadını yediği görülmektedir. Yarısı görülen kapının diğer kanadının bulunduğu alan betonla örülmüştür. Kapının bu beton alanla buluşan sürme kilidi ise geçmişi simgeleyen kerpiç duvarı hapsetmiş gibi görünmektedir. Bütünlüğünü yitirmiş kapının tek kanadı kalmış bir kuş gibi geleceğe ne kadar uçabileceği belirsizdir. Hüseyin Çekirdek'e ait 'Kader Mahkumları' adlı fotoğraf demir parmaklıklar arkasındaki mahkumları yansıtmaktadır (Görsel 29). Genç mahkumların çevrelerini beton duvarlar ve yine duvar gibi demir parmaklıklar sarmış durumdadır. Fotoğrafçıya bakan mahkumların bakışlarındaki ümitsiz boşluk dikkat çekicidir. Arka plandaki mahkumların duruşlarındaki uzaklık cesur ama tedbirli olduklarını göstermektedir. Bakışlar sanki demirden duvarı delmiş ve ızgaraların boşluklarını öfke, hüznün ve pişmanlık duyguları doldurmuş gibidir.



Görsel 27: Hasan Bağlar, 2018



Görsel 28: Ahmet Gürses, 2015.



Görsel 29. Hüseyin Çekirdek, "Kader Mahkumları", 2017.

3.2. Gerçeküstü Fotoğrafta Duvar

Fotoğraf sanatı doğrudan fotoğrafla sınırlı değildir. Üst üste çekimler, sandwich baskılar, analog veya dijital kolaj ve montajlar fotoğraf sanatında sıklıkla başvurulan tekniklerdir. Bu çerçeveden bakıldığında, duvar imgesinin metaforik anlamda değerlendirildiği çok sayıda gerçeküstü tarzda çalışma söz konusudur. Bunlar arasında en dikkat çekici işler bilgisayar programları aracılığıyla bu tarzda fotoğraflar



Görsel 30: Frederick Sommer, Max Ernst, 1946.



Görsel 31: Tommy Ingberg, Wall, 2015.

yapan İsveç'li sanatçı Tommy Ingberg'de görülmektedir. Ingberg'in insan doğası, hisleri ve düşüncelerini dijital montaj tekniği kullanarak metaforlarla aktardığı fotoğraflarının bazıları 'Wall', 'Listen', 'Corner' ve 'Gather' isimlerini taşımaktadır. Yanı sıra Hollandalı sanatçı Erwin Olaf'ın reklam fotoğrafları dijital görüntü işleme sanatının üstün niteliklerini taşımaktadır.

3.2.1. Evrensel Örnekler

Frederick Sommer'in 1946 tarihli 'Max Ernst' adlı çalışması üst üste çekimle yapılmış ve duvar imgesini metaforik olarak değerlendiren bir fotoğraftır (Görsel 30). Fotoğraf, Sommer'in ünlü ressam Ernst'le olan dostluğundan kaynaklanan Sürrealizm sanatına olan ilgisinin bir ürünüdür. Bu sıradışı portre fotoğrafında Max Ernst taş duvarın içinde hapsolmuş gibi yansıtılmaktadır

Tommy Ingberg'in 'Wall' adını taşıyan fotoğrafı Sürrealist türün etkileyici örneklerinden biridir (Görsel 31). Portrenin yüz kısmındaki biyolojik detaylar yerine tuğladan örülmüş duvar dokusu bulunmaktadır. Kimliksiz bu erkek portresinin melon şapkası, beyaz gömleğinin iki yakasını sıkıca bir araya getiren siyah kravatı ve siyah ceketini taşımaktadır. Fotoğraftaki karakter beyaz yakalı bir memuru çağrıştırırken bu bağlamda metaforik bir yorum yapılmasına

neden olmaktadır. Çağdaş fotoğraf sanatının öncü isimlerinden biri olan Hollandalı reklam fotoğrafçısı Erwin Olaf, basın fotoğrafçılığı ile stüdyo fotoğrafçılığı anlayışını birleştiren çalışmalarıyla tanınmaktadır. Olaf'ın sıra dışı yaklaşımlarla ürettiği reklam fotoğrafları şaşırtıcı derecede dikkat çekici niteliğe sahiptir. Erwin Olaf, erotizmin yanı sıra mizah da içeren fotoğraflarında güzellik idealini tam olarak karşılamayan modelleri kullanmasıyla bilinmektedir. Sanatçının The New York Times Magazin için çekmiş olduğu duvar metaforu da içeren fotoğraf serisi onun sıradışı yaklaşımının çarpıcı örneklerini sergilemektedir. Çektiği fotoğrafların anlamını görüntü işleme programı marifetiyle farklılaştıran sanatçının mizahi yaklaşımını bu seriye de yansıttığı görülmektedir. Fotoğraflardaki kadınlar süslü ve gösterişli giysileriyle sade ve iddiasız bir evde bulunmaktadır (Görsel 32-33).



Görsel 32: Erwin Olaf, Lacroix, 2006.



Görsel 33: Erwin Olaf, Valentino, 2006.

Duvarlar kadınları başlarından yakalamış, içlerine çeker gibidir. Burada konseptin mesajı devreye girmektedir: 'Bir ev kadar pahalı elbise giyen bir kadın, başını kaybettiği için bundan sorumlu tutulamaz'.

3.2.2. Türkiye'deki Örnekler

Türk fotoğrafının ilk Sürrealist sanatçılarından Şahin Kaygun'un 1999 yılında yaptığı 'İsimsiz' çalışması karanlık oda uygulamalarıyla gerçekleştirilmiştir (Görsel 34). Fotoğraf, sanatçının yaşam ve ölüm çıkmazı ile insanın karmaşıklığına kafa yoran yaklaşımını dışavurmaktadır. Duvardaki kırmızı lekeler, karganın kırmızı gagasıyla duvar gibi çatlamış insan başına yönelerek ölümü haber vermektedir. İnsan bedeninin çevresi sonsuzlukta kaybolacakmışçasına karanlıktır. Adnan Veli Kuvanlık'ın 'Rüya' adlı fotoğrafı 1999 yılına tarihlenmektedir. (Görsel 35). Bilgisayar destekli fotoğrafta duvarda asılı fotoğraflar siyah gökyüzüne doğru teker teker koparak havalanmakta, gökyüzünde yarısı görülen dünyaya doğru yol almaktadırlar. Bu hüznünlü ayrılışa sesini duyumsadığımız saksafonlu müzisyen eşlik etmektedir. Uçup giden fotoğraflardaki görüntülerin sonuncusunda zamanı temsil eden saat dikkat çekmektedir.

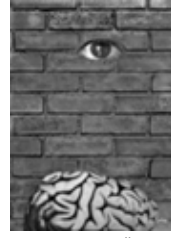


Görsel 34: Şahin Kaygun, 'İsimsiz', 1999.



Görsel 35: Adnan Veli Kuvanlık, 'Rüya', 1999.

Erol Özdayı'ya ait 'Duvar' adlı fotoğraf 1999 yılında aydınlık oda olarak tanımlanan bilgisayar ortamında yapılmıştır (Görsel 36).



Görsel 36: Erol Özdayı, 'Duvar', 1999.



Görsel 37: İlke Coşkun, 'San ki / Imagine', 2011.

Fotoğrafi boydan boya kaplayan tuğla duvar egemen siyasi güçlerin oluşturduğu engeli, göz ise egemen gücü simgelemektedir. Kompozisyonda tek bir gözün kullanılması egemen gücün konuya ciddi şekilde odaklandığına vurgu yapmaktadır. Duvarın önünde ve dibinde duran beyin imgesi ise insanı ve insan zekasını temsil etmektedir. Duvarın oluşturduğu sınır ilerlemesine engel oluşturmaktadır. Bir yanda sürekli gözetleyerek baskı yapan egemen siyasi güç, diğer yanda çaresizlik, sıkışmışlık ve çıkışsızlık durumu söz konusudur. Tam bir distopya. Ancak, beyin imgesiyle vurgulanan metafor insanı ve sahip olduğu zekayı simgelerken çıkış yolunu üretecek olanın da kendisi olduğuna işaret etmektedir aslında. Fotoğrafın monokrom yapısı karamsarlık duygusuna gönderme yapmaktadır. İlke Coşkun'ın bilgisayar destekli dijital çalışması 'San ki/Imagine' serisinin bir parçasıdır (Görsel 37). Fotoğrafın kompozisyonunda yer verilen duvarlar esareti, güvercin ise özgürlüğü sembolize etmektedir. Beyaz kadın, siyah kadının çevresini saran esaret duvarlarına bir kapı açarak özgürlüğüne kavuşmasına yardım etmektedir. Özgürlüğe açılan kapı kadının göğsüne denk gelmektedir. Fotoğrafta aki bu kurgu aslında onun gönlünden geçen isteğin özgürlük olduğuna gönderme yapmaktadır. Siyah kadın sol eli ile sağ yanağını okşar gibi tutmaktadır. Bu yumuşak donukunuş onun sevgiye ihtiyacı olduğuna işaret etmektedir.

3.2.3. Kuzey Kıbrıs'taki Örnekler

Kıbrıslı Türk fotoğraf sanatçıları arasında gerçeküstü fotoğraf örneklerine sınırlı sayıda rastlanmaktadır. Bilgisayar programları aracılığıyla gerçekleştirilen çalışmalarda Alev Adil, İbrahim Erben ve Gazi Yüksel'e ait fotoğrafların duvar imgesine metaforik anlamda yer verdiği görülmektedir. Alev Adil fotoğraflarında figür olarak çoğunlukla kendi bedeni ve portresini kullanan bir sanatçıdır. Vermek istediği mesajı model olarak kendi bakışları, mimikleri ve beden dili ile sunmayı tercih etmektedir (Görsel 38). Duyguyu aracısız aktarmayı hedefleyen bu tavırla gerçekleştirdiği fotoğraf serilerinden biri de 'Hazırık !' başlığını taşımaktadır. Fotoğrafın kompozisyonunda yer verilen duvar imgesinin anlamı sahip olduğu dokunun özellikleri kullanılarak portreye yüklenmektedir. 'Hazırık !' adlı fotoğraf, daracık bir sokağın köşesinde yüzü kumaşla kapalı olduğu halde duran bir kadın figürü ile duvarı boydan boya kaplayan bir kadın portresini yansıtmaktadır. Duvarın dokusunda çatlama, pörsüme ve deformasyon bulunmaktadır. Duvara monte edilmiş monokrom portre, dökülmüş ve çatlamış sıvaların dokusuyla bütünleşerek anlam erozyonuna uğramıştır. Geçmiş zamanın temsil ettiği anlam portreye yüklenmiştir. Kompozisyonun sağ tarafında yüzü görünmeyen kadın figürü masmavi gökyüzü dokusuna sahip bir elbise giymektedir. Elbisenin etek kısmı baharı çağrıştıran renkler taşımakta ve bu haliyle günceli temsil etmektedir. Sokağın köşesinde bir asker gibi kıvılcaksız durmakta olan bu kadının bedeni duvardaki portreye doğrudur. Bu duruş, onun geçmişiyle yüzleşmeye hazır olduğuna gönderme yapar gibidir. "Hazırız" kelimesi "Hazırık" şeklinde Kıbrıs ağzı ile duvara yazılmıştır ve kelimenin bu yapısı çoğulu temsil etmektedir. Kelimenin sonundaki ünlem işareti neye hazır olunduğunun belirsizliğine işaret ederken, hazır olma durumunu biraz da izleyicinin yorumuna bırakmaktadır. İbrahim

Erben'in fotoğrafında kuruyan toprağın çatlamışlığı ve kırılabilirliği yükselen duvarla birleştirilerek daha güçlü başka bir anlam ve mesajın verilmeye çalışıldığı düşünülmektedir (Görsel 39). Tuğla duvarın önünden geçen erkek figürü dokunun hissettirdiği duygulara paralel bir duruş sergilememektedir. Buna rağmen sol alt köşede duvara dayalı durumda duran yeşil renkli bisiklet yalnızlığın ve kendi başına ayakta duramıyor olmanın temsilcisi gibidir. Basın fotoğrafçılığı geçmişine sahip Erben'in bu çalışmasıyla geçmişte yaşanan bir kalp kırıklığının ruh halini fotomontaj tekniğiyle yansıtmayı hedeflediği anlaşılmaktadır.



Görsel 38: Alev Adil, 2017.



Görsel 39: İbrahim Erben, Asla Pes Etme, 2014.

Gazi Yüksel'in Bilgisayarda Oluşturulan Görüntü 'Computer-Generated Imagery (CGI)' kategorisindeki 'Duvar' isimli fotoğrafı, karanlığa doğru kolkola ilerleyen iki kadın figürü ile aralarında şeffaf bir paravan bulunan



Görsel 40: Gazi Yüksel, "Duvar", 2008.



Görsel 41: Gazi Yüksel, "Çıkış", 2018.

yakın plan profiliyle bir erkek portresini yansıtmaktadır (Görsel 40). Kadınların pozitif renklere sahip görünümüne karşın portrenin negatif yapısı yüklenmek istenen anlama referans oluşturmaktadır. Kadın erkek ilişkilerindeki görünmez duvarlar bu fotoğrafla görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Gazi Yüksel'in aynı teknikte yaptığı 'Çıkış' adlı fotoğrafı ise modern yaşam şartlarının psikolojik baskısıyla depresyona giren kadının söz konusu şartları simgeleyen duvardan çıkma çabasına gönderme yapmaktadır (Görsel 41). Yaşanmışlıkların bıraktığı kaba izler ve söylenen anlamlı-anlamsız sözler duvardaki çeşitli renkteki çizgi ve izlerle temsil edilmektedir. Kadın bir yandan çığlık atarken diğer yandan bu sözleri artık duymamak istercesine kulaklarını kapatmakta, aynı anda hapsediği bu duvardan çıkmaya çalışmaktadır.

4. GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Duvar imgesi sanat tarihinde pek çok sanat disiplini tarafından metaforik bir imge olarak değerlendirilmiş ve çalışılmıştır. Konuyla ilgili ilk bulgular fotoğraf ve resim sanatına ait olup 19'ncü yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir. Bu anlamda Alexander Gardner'ın 1863 yılında Amerikan iç savaşında kaydettiği "Death of a Rebel Sniper" adlı fotoğrafında duvar imgesine metaforik bir anlam yüklediği görülmektedir. Resim

sanatında ise Edouard Manet'nin 1868 yılında yaptığı "I. Maximilian'ın İnfazı" adlı resim dikkat çekmektedir. Resimde duvar imgesi dekoratif bir arka plan olmaktan çıkarılarak ilk kez farklı bir anlam yüküyle kullanılmıştır. Post Empresyonizm akımının öncü isimlerinden Vincent Van Gogh'un 1890 yılında yaptığı 'Mahkumların Egzersizi' adlı resimde ise duvar imgesi kullanılan renklerin duygusal boyutu ile öne çıkarılmaktadır.

Dünyaya duyuruş tarihi olan 1839 yılından itibaren görsel sanatların en popüler dalı olmayı başaran fotoğraf sanatının birçok kategorisinde duvar imgesine yer verilmiş ve metaforik anlamda değerlendirilmiştir. Henri Cartier-Bresson'dan David Bailey'ye, Werner Bischof'tan Sebastiao Salgado'ya, Ara Güler'den Tommy Ingberg'e kadar birçok fotoğraf ustası kendi üslup ve yaklaşımıyla duvar imgesini kadrarlarına dahil ederek yorumlamıştır. Duvar imgesinin 21'nci yüzyıl fotoğraf sanatında geldiği son nokta ise reklam fotoğrafçılığı kategorisinde Erwin Olaf'ın çalışmalarında karşılığını bulmuştur. Olaf'ın fotoğraf serisinde duvarların figüratif ve dokusal özelliklerinin tamamen ortadan kalktığı ve birer canlı varlık karakterine dönüştürüldüğü görülmektedir.

Türkiye ve Kuzey Kıbrıs'ta incelenen örneklerde, dünyadaki uygulamalara benzer çalışmaların yapıldığı tespit edilmiştir. Özellikle Doğrudan

Fotoğraf türündeki eserlerde duvar imgesiyle ilgili metaforik anlam vurgusunun genel olarak jestüel karakterde geliştiği belirlenmiştir. Kimi fotoğrafçı bir sokakta aniden karşısına çıkan öyküyü kendi gerçekliği içerisinde değerlendirirken arka plandaki duvar olgusunu anlama katkısı nedeniyle kullanmış, kimisi ise duvarı dokusal karakteri nedeniyle estetik açıdan kadrajına dahil etmiştir. Yanı sıra bazı fotoğrafçılar da önceden konusu belirlenmiş bir fotografik çalışma sırasında görünen ya da duyumsanan duvar imgesini-metaforunu yine kendi doğal oluşumu içinde değerlendirmiştir. Fotoğrafçılarla yapılan görüşmeler (Ahmet Gürses, Günsal Çoban Akkanat, Haluk Uygur, Hasan Bağlar, İnci Fehmi, Mehmet Gökyiğit), söz konusu görsel düzenlemeler sırasında sanatçının düşünme sistemindeki estetik yaklaşımın duvar imgesini de estetik konuma taşıdığı sonucuna varılmıştır. Bu çerçevede bazı fotoğrafçılar duvarın kadrajdaki varlığını metaforik anlamda değil, denk gelmiş bir tesadüf olarak değerlendirirken, bazıları duvarın imgesel varlığı ile metaforik olarak vermeye çalıştıkları mesajın bu araştırma çerçevesinde anlaşılmasının mutluluk verici olduğunu belirtmişlerdir. Gerçeküstü fotoğraf türünde yapılan çalışmalarda ise güçlü bir anlam bütünlüğünden söz etmek mümkündür. Gerek dünyadan gerekse Türkiye ve Kuzey Kıbrıs'tan olsun araştırmada örneklenmeye değer görülen eserlerin 'çekilen' değil, 'yapılan' birer fotoğraf oldukları dikkate alındığında tümünde de duvar imgesinin metaforik anlamından ötürü kullanıldığı görülmektedir. Gerçeküstü fotoğrafçılar genellikle kavramsal olguları ele aldıkları için kendilerine özgün sanat dili ve yapım tekniklerini kullanarak fotoğraf yapmaktadırlar. O nedenle fotoğraflarında denk gelmiş bir tesadüften bahsetmek söz konusu değildir. Makalede eserleri örneklenen sanatçılar (İlke Coşkun, Erol Özdayı, Alev Adil, Gazi Yüksel) duvar imgesini estetik katkıdan çok somut bir olgu olarak değerlendirmekte, duvara bütün içerisinde anlam ve biçim olarak katkı sağlamak üzere

yer verdikleri düşüncesinde birleşmektedirler. Fotoğraflarında duvar imgesini kullanan fotoğrafçıların, izleyicide nasıl bir farkındalık yaratmayı amaçladıkları incelendiğinde, doğrudan ve gerçeküstü fotoğraf yapan sanatçıların birbirlerinden çok farklı beklentileri olduğu gözlemlenmektedir. Doğrudan fotoğraf türündeki eser sahiplerinin kültürel miras, toplumsal kimlik, eski eserlerin korunması ve evsiz insanların yaşadıkları yalnızlığın dramına vurgu yaparak izleyicide farkındalık yaratmayı amaçladıkları görülmektedir. Gerçeküstü fotoğrafçıların çalışmalarında ise duyumsanan ama gözle görünmeyen soyut kavramsal olgular ile sosyal ve siyasal sorunlar üzerinde durulduğu ve bunlara vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu fotoğrafçılar, kompozisyonlarında yer verdikleri imgelerin ya da kullanılan renklerin yan anlamlarıyla okunması gerektiğine dikkat çekmekte, bu anlamda farkındalığın ancak kültür-sanat düzeyi yüksek elit bir kesim üzerinde etkili olabildiğine vurgu yapmaktadırlar. Örneğin Alev Adil, amacının farkındalık yaratmaktan ziyade sadece yaşadığı yerle değil aynı zamanda Kıbrıslı kimliğiyle de yüzleşmek olduğunu söylemektedir. İlke Coşkun, insan hayatında duvarlar ve engellerin olduğunu, fotoğrafı paylaşan sanatçının duvarların bu kasvetini tanımlarken bir biçimde çağrı ile seslendiğini de belirtmektedir. Erol Özdayı ise yaptığı çalışmaların izleyicinin eseri okuma becerisi, donanımı ve soyut kavramlara yaklaşımına bağlı olmak koşuluyla bir farkındalık yaratması arzusunda olduğunu kaydetmektedir. Gazi Yüksel de kadın-erkek ilişkilerinde zamanla oluşan görünmez duvarların varlığına ve bu ilişkilerden en çok etkilenen kadının psikolojik sorunlarına duvar imgesiyle vurgu yaparak farkındalık yaratmayı amaçladığını belirtmektedir. Modern sanatla birlikte yıkılan kuralcı, gelenekçi tavır ve anlayışın yerini günümüzde yorumsal biçimlemelere bıraktığı görülmektedir. Konunun farklı teknik ve yorumlamalarla şimdiden tahmin edilemeyecek noktalara evrilmeye devam edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Arslan, Fatih. "Metaforik Tercihler Bakımından Akif'i Okuyabilmek", 1. Uluslararası Mehmet Akif Sempozyumu, Yayınlanmış Bildiri. 19-21 Kasım 2008, Burdur, 259.
- Ching, Francis D.K., İç Mekân Tasarımı - Resimli, YEM Yayın-96 (2006).
- Demirkaynak, Melike. "Mimaride Bağlam Kavramı ve Metaforik Temelli Yaklaşımlar" Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, 2010.
- Ersoy, Halit Yaşa. "Duvar", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c. 1, İstanbul, YEM Yayın, (1997) 484-486.
- Türkçü, Çetin. Yapım/İlkeler-Malzemeler, Yöntemler, Çözümler (Birsen Yayınları, İstanbul, 2004. Nesterova, Svitlana. "Mevlana'nın Mesnevi İsimli Eserinde Metaforik Anlatımın Metafizik Boyutu". Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Tompkins, Penny. Lawley, James. "The magic of metaphor" The Caroline Myss Newsletter, 2002.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:20090529_Great_Wall_8185.
- Görsel 2: H.C.Bresson and the Artless Art, A Bulfinch Press Book, Little, Brown And Company, 1966. Görsel 3-4: Fotoğraflar Gazi Yüksel.
- Görsel 5: <http://www.ressamlar.gen.tr/mobil-edouard-manet/em02/> (17.3.2019).
- Görsel 6: <https://www.vincentvangogh.org/prisoners-exercising.jsp#prettyPhoto>
- Görsel 7: <http://yoan-capote.com/en/artworks/sculpture-and-installations/nostalgia/> (17.3.2019). Görsel 8: Beaton, Cecil. Buckland, Gail. The Magic Image-The Genius of Photography, London, Pavilion Books Limited, 1989, 61
- Görsel 9: Montier, Jean-Pierre. Henri Cartier-Bresson and the Artless Art, Paris, A Bulfinch Press Book, Little, Brown And Company, 1966, 57
- Görsel 10: Aperture Masters of Photography, "M.A.Bravo", H.Kong, Könemann Verlags GMBH, 1997. Görsel 11: 20th Century Photography, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1996, 123.
- Görsel 12: Melly, George. "D. Bailey-If we shadows", N.Y., Thames and Hudson Inc., 1992. 54-55. Görsel 13: 20th Century Photography, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1996, 123.
- Görsel 14: An Uncertain Grace, "Sebastiao Salgado", London, Thames & Hudson, 2004.
- Görsel 15: Türk Fotoğrafçılar Kütüphanesi Albümü - 6, İstanbul, Antartist Yayınları, 2004.
- Görsel 16: Türk Fotoğrafında 1960 Sonrası, Prof. Güler Ertan, Bileşim Yayınları No: 212, 2005.
- Görsel 17: Terra Magica Fotoğraf Albümü, 1999.
- Görsel 18: Türk Fotoğrafçılar Kütüphanesi Albümü 4, Antartist Yayınları, 2004.
- Görsel 19: Fotoğraflarla Aile Fotoğraf Yarışması Kataloğu, TC. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, No: 26, 1991.
- Görsel 20: İçkalpakçı Çıkmazı -Bir Sokağın Monografisi, Fotoğrafik Vizyon Yayınları-1, 2002.
- Görsel 21: Tespihsiz Hapishaneler Fotoröportaj Kataloğu, 2009.
- Görsel 22: Türkiye'de Fotoğraf, Engin Özendes, Türkiye Ek.ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, 1999.
- Görsel 23: Mehmet Gökyiğit'in izniyle.
- Görsel 24: Fatma İ. Taşlı'nın izniyle.
- Görsel 25: Seniha Ö. Tulgar'ın izniyle.
- Görsel 26: Günsel Akkanat'ın izniyle.
- Görsel 27: Hasan Bağlar'ın izniyle
- Görsel 28: Ahmet Gürses'in izniyle.
- Görsel 29: Hüseyin Çekirdek'in izniyle.

- Görsel 30: *20th Century Photography*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1996, 637.
- Görsel 31: <http://www.artlimited.net/18764/art/photography-wall-montage> (30.05.2019)
- Görsel 32-33: <https://erunway.wordpress.com/2012/01/26/fashion-photography-erwin-olaf/>
- Görsel 34: *Türkiye'de Fotoğraf*, Engin Özendes, Türkiye Ek.ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, 1999.
- Görsel 35: *Türk Fotoğrafçılar Kütüphanesi Albümü 38*, Antartist Yayınları, 2004.
- Görsel 36: Erol Özdayı'nın izniyle.
- Görsel 37: İlke Coşkuner Fotoğraflar Albümü, 2011.
- Görsel 38: Alev Adil'in izniyle.
- Görsel 39: İbrahim Erben'in izniyle.
- Görsel 40: Gazi Yüksel'in izniyle.
- Görsel 41: Gazi Yüksel'in izniyle.

ŞARKI SÖZÜ YAZARLIĞINA MİZAHİ YAKLAŞIM: SONER GÜNDAY ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doç. Dr. Uğur Keskin *

Doç. Sancar Tunalı **

Özet: Bu makalede, sanatsal bir eylem olan şarkı sözü yazarlığına mizahi bir biçim kazandıran karikatürist Soner Günday'ın "Orçun KuneK" adlı çizgi karakteri, Henri Bergson'un gülme kuramı ekseninde incelenmiştir. Günday'ın mizahi yaklaşımının seçilme nedeni, gülme davranışına kaynaklık eden komik/gülünç hususlara ilişkin başlıca ilkelerin, Orçun KuneK karakteri ile anlamlı bir biçimde örtüşüyor olmasından ileri gelmektedir. Orçun KuneK karakterine atfedilen şarkı sözlerine yoğunlaşmak suretiyle yürütülen incelemede, Günday'ın mizah anlayışı tahlil edilerek betimlenmiştir. Makalede, nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, çalışma materyali, doküman inceleme tekniğine uygun olarak incelemeye konu edilmiştir. Yapılan incelemelerde, mizah yapma tarzının bir yansıması olarak Günday'ın, eserlerinde başta kelime ve karakter komiği olmak üzere durum, biçim ve davranış komiğine de yer verdiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Şarkı Sözleri, Mizah, Soner Günday, Henri Bergson.

* Anadolu Üniversitesi İşletme Fakültesi, Yunus Emre Kampüsü AÖF Binası, Eskişehir, ugurkeskin@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2740-4120

** Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Ana Sanat Dalı, Eskişehir, stunali@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6370-0109

A HUMOROUS APPROACH TO SONGWRITING: AN RESEARCH ON SONER GÜNDAY'S COMIC LYRICS

Assoc. Prof. Dr. Uğur Keskin*

Assoc. Prof. Sancar Tunalı**

Abstract: In this article, "Orçun Kunek", the cartoon character created by Soner Günday, which gives a humorous form to the artistic activity of songwriting has been examined in the axis of Henri Bergson's laughing theory. The reason why Günday's humorous approach was chosen stems from the fact that the main principles of the comic / humorous issues that are the source of laughter behavior significantly overlap with the character of Orçun Kunek. In the study conducted by concentrating on the lyrics attributed to the character of Orçun Kunek, Günday's sense of humor is analyzed and described. In this article, qualitative research method was used and the study material was examined in accordance with the document analysis technique. As a reflection of the style of humor, Günday has included the comic, word and character comics, as well as the situation, form and behavior comics in his works.

Keywords: Music, Lyrics, Humor, Soner Günday, Henri Bergson.

* Anadolu University Faculty of Business Administration, Yunus Emre Campus AÖF Building, Eskişehir, ugurkeskin@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2740-4120

** Anadolu University State Conservatory, Performing Arts Department, Opera Department, Eskişehir, stunalı@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6370-0109

1. GİRİŞ

Bu makalenin en genel amacı, şarkı sözlerine getirilen mizahi yaklaşımlar üzerine değerlendirmelerde bulunmaktır. Söylemsel bir eylem olan şarkı sözleri, hem şiir ve edebiyat hem de ses temelli bir eylem olan müziğin ayrılmaz bir bileşeni olma özelliğini taşımaktadır. Müzik ve şarkı sözleri, bir üst evren olarak “sanat” genel kapsamı içinde yer aldığı için, makale konusuna başlangıç niteliğindeki bu anlatımlarda sanat, müzik, şiir gibi görece daha kapsamlı alanlardan, şarkı sözü alt alanına doğru bir anlatım gerçekleştirilmiştir. Buradan da şarkı sözü yazarlığına mizahi yaklaşım gibi, bu makalenin spesifik çalışma alanına doğru geçiş yapılmıştır.

Sanat, en genel anlamda ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan birincisi, etkinliğin sonunda ortaya çıkan nesnenin, bir diğer deyişle sanat yapıtının fiziksel anlamda bir cisim olmasıdır. İkincisi ise dilsel (anlamsal) bir metin olması durumudur. Dilsel-anlamsal nitelikteki ikincilere “özgür sanatlar” adı verilmektedir (Bozkurt, 2014, s. 19). Tarihteki ilk müzik yazımı sayılan besteler, dorudan bir şiirin sözcükleri üzerine yazılan ve okunuş biçimini belirten notalardan meydana getirilmiştir (Lacoste, 1986, s. 19, Aktaran Bozkurt, 2014, s. 19). Günümüzdeki durum, tarihin en eski dönemlerindeki kadar çok da farklılaşmış görünmemektedir çünkü tıpkı tarihteki kadim örnekler gibi günümüzde de örneğin Attila İlhan, Yusuf Hayaloğlu ve Ahmed Arif gibi birçok şairin şiirlerinin, şarkı sözü olarak da işlev üstlendikleri görülebilmektedir.

Levi-Strauss’a göre (2018, s. 71) müzik, zaten dilde içkin olan ses boyutunu öne çıkarmaktadır. Levi-Strauss, (2018, s. 70) bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: Harfleri kullanarak temsil edilen sesler, birleşerek kelimeleri oluşturmaktadır. Kelimeler ise cümleler kurmak amacıyla bir araya getirilmektedir. Müzikte ise kelimeler bulunmamakta, temel bileşen olan notalar bir araya getirilerek dil örneğindeki “cümle”, melodik

bir ifade olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla dilde üç belirgin düzey (harf, kelime, cümle) söz konusuken müzikte kelime düzeyi atlanarak doğrudan cümle yapısına ulaşılmaktadır.

Platon (2018, s. 65), sözün, müziğin ayrılmaz bir parçası olduğu fikrini benimsemektedir. Platon’un müziğe bakışında, İtalya seyahatinde görüştüğü Pisagor’un görüşlerini benimseyen Philolaos ve Arkhytas’ın etkisi bulunmaktadır (Hilav, ty, s. 4). Platon, sözün, müziğin ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgulamakla birlikte, özellikle şiir ve tragedya karşı olumsuz görüşler öne sürmüştür. Bu görüşlerini daha da ileri götüren Platon (2018, s. 349), şair ve tragedya yazarlarının sansürlenmesi ve ideal devlette yer almamaları gerektiğini savunmuştur. Sanat karşıtı bu görüşüne gerekçe olarak Platon (2017, s. 42-42), sanatsal uğraşların somut bir fayda sağlayan ürün ortaya koymadığını ileri sürmüştür.

Platon’un öğrencisi Aristoteles (2008, s. 5), Poetika adlı eserinde Platon’un bu fikirlerine kısmen karşılık vererek sanata karşı daha makul görüşler ifade etmesine, Nikomakhos’a Etik adlı kitabında söz konusu olumlu ve makul görüşlerini sürdürmesine karşılık (Aristoteles, 2017, s. 131-134), taklit etkinliği yapmaktan ibaret olduğunu öne sürdüğü sanatçıya (şaire), tıpkı hocası gibi düşük statü vermeye devam etmiştir. Platon ve Aristoteles’in sanatçıya tanıdıkları söz konusu düşük statü, istisnalar dışında on sekizinci yüzyıla kadar yaygın kabul görmüştür (Özlem, 2006, s. 26).

“Bedenini çalıştıran o kadar çok kişi varken zekâsını işleten ne kadar da az! Boş bir gösteriye eğlence diye nasıl akın akın gidiyor insanlar ve güzel sanatların çevresini ne büyük bir çöl kaplamış!” diyerek sanata karşı yeterince ilgi gösterilmemesini eleştiren Romalı düşünür Seneca (2018, s. 292) gibi istisnalar dışında sanata karşı olumsuz yaklaşım devam etmiş, Platon ve Aristoteles’in sanata karşı olumsuz yaklaşımlarına benzer görüşler öne sürülmüştür.

Doğu dünyasında varlığını sürdüren sanat hamiliği, Orta Çağ boyunca oluşan (evrensel sanat mirası anlamındaki) eksik halkayı tamamlamıştır. Tarihsel köken bağlamında Orta Asya ve İranda çok daha kadim bir geleneğe dayanan bu kültür; şarkı, müzik ve şiir sanatı üzerine oluşturulmuştur. Bu kültür sayesinde hükümdar ya da devlet büyüklerinin takdir ve beğenisini kazanan sanatçılar, sultanlara layık ödüllerle mükâfatlandırılmayı umabilmişlerdir (Bebel, 2019, s. 97-98). Doğu dünyasındaki bu olumlu yaklaşım, Batı dünyasında ancak on dördüncü yüzyıl İtalya'sındaki sanat hamiliği/ patronajı biçiminde belirginleşmeye başlamış ve gelişme kaydetmiştir (İnalçık, 2018, s. 8-9). Bu tarihi gerçekliklerden yola çıkarak, makalede üzerinde durulan ve dolaylı da olsa kaynağı Türk müziğinin sözlerine dayanan anlatımları, özü itibarıyla Doğu dünyasının kadim şiir geleneğine dayandırmak mümkün olabilmektedir.

Descartes, “düşünüyorum öyleyse varım” sözleriyle ifadesini bulan o ünlü akıl yürütmesine, bireyciliğin temelini atan görüşleri sayesinde ulaşmıştır (Descartes, 2018, s. 58). Bu nedenle Descartes, başkalarına ve dışsallığa karşı olarak kendilik bilincinin ve içselliğin ortaya çıkışının anlamlı bir uğrağı olma özelliği taşımaktadır (Corcuff, 2016, s. 11). Ayrıca on sekizinci yüzyıldan itibaren sanata bakış açısındaki olumluya dönen gidişat, özellikle şiirde eski rejimlerin eskimiş kalıplarında kasılıp kalmış seçkin azınlığın karşıtı olarak ortaya çıkan romantizm anlayışına bağlı olarak belirginlik kazanmaya başlamıştır (Gasset, 2017, s. 20).

Felsefi bir disiplin olarak estetik on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Hızlı bir şekilde tekniğe dönüşerek gelişen, günümüze kadar dünyanın çehresini belirleyen, kurgulayıcı doğa bilimleri temelinden doğan Yeni Çağın akılcılığı tarafından da desteklenmiştir (Gadamer, 2017, s. 28). Felsefi estetiğin kurucusu Baumgarten, şiir sanatının üstünlüğünü, onun yeni bir bakış sunabilmesinde

bulmuştur (Özlem, 2006, s. 48). Benzer bir görüşü savunan Lessing (2019), sanatsal yetilerin öz niteliklerini ısrarla vurgulaması ve eleştireliliğiyle Alman aydınlanmasının öncüsü olmuş ve Kant'ı derinden etkilemiştir. Kant, güzelin ve sanatın yaşanmasına ilişkin kendine has felsefi soru olan güzele ilişkin deneyimde neyin bağlayıcılığı bulunduğu, öznel beğeni tepkisinin ne ifade ettiği sorularını sormuş (Gadamer, 2017, s. 32), pratik amaçlar ve teorik kavramlar karşısında, estetik olanın bağımsızlığını savunmuş, “güzelden hoşlanmak” demek olan “çıkarsız hoş gitme” anlayışını benimsemiş (Gadamer, 2017, s. 34), en nihayetinde ise şiire sanatlar hiyerarşisi içinde en yüksek yeri ayırmıştır (Özlem, 2006, s. 48).

Hegel (2019, s. 22-25), Estetik adlı eserinde Kant, Schiller, Goethe, Schelling, Winckelmann ve Schlegel'in sanata bakışlarını sırasıyla özetlemiştir. Hegel (2019, s. 39-40), şiir sanatına ilişkin kişisel görüşünü ise şu sözlerle ifade etmiştir: “Şiir sanatının karakteristik özelliği, müziğin ve resmin, sanatı kendisinden öğür kılmaya başladığı duyuşal ögeyi tane ve onun tasarımına tabi kılma gücünde yatar (...) Şiirsel tasarımın esas ögesi şiirsel hayal gücüdür ve tinin kendisinin zihinde canlandırılmasıdır ve bu öge bütün sanat biçimleri için ortak olduğundan, şiir sanatı bunların hepsinin içinden geçer ve kendisini bunların her birinde bağımsız biçimde geliştirir. Şiir sanatı, kendinde, özgür hâle gelmiş olan ve kendi gerçekleşimi adına dışsal duyuşal maddeye bağlanmayan tinin tümel sanatıdır.”

Nietzsche (2018, s. 8), sanatın her türlüşünü yalan olarak niteleyen, olumsuzlayan, lanetleyen, yargılayan Hristiyan öğretilerinden daha büyük bir zıddı olmadığını ileri sürmektedir. Nietzsche bu ağır eleştirisini, zaman sınırlaması gözetmeksizin yapmaktadır fakat yukarıdaki anlatımlarda da değinildiği üzere, söz konusu eleştiriye Orta Çağ dönemi ile sınırlandırmanın daha doğru olacağını ifade etmek daha makul görünmektedir. Nietzsche (2018, s. 38), birçok

konuda olduğu gibi, sanata bakış açısı konusunda da Schopenhauer'dan etkilendiğini inkâr etmemekte, Schopenhauer'un (2018, s. 198) İsteme ve Tasarım Olarak Dünya adlı kitabındaki şu görüşleri nakletmektedir: Şarkının doğasına yakından bakılarak örnekler seçildiğinde, ayırıcı nitelikleri ortaya çıkabilmektedir. Söz yazarının bilincini, kendi istenci doldurmakta; bir miktar hüznün içerse de coşku, tutku ve dokunaklı duygu durumlarını yansıtmaktadır. Nietzsche'nin (2014, s. 80) kendisi ise büyü şarkılarıyla sihirli sözler söylemeyi, şiirin kaynağı olarak açıklamaktadır. Bunu da Antik Yunanlıların şiire, öngörü olarak başvurmaları ve altılı uyak ölçüsünün Delfi tapınağında kullanılıyor olmasına dayandırmaktadır.

On dokuzuncu yüzyıl düşünürlerinden Lafargue (2018, s. 51-52), "kapitalist uygarlığın süsü" olarak nitelendirdiği lüks ve sanatı ağır bir biçimde eleştirmekte; şiir ve müzik de dâhil olmak üzere bütün sanat dallarının, parasal boyutu ön plana çıkardığını öne sürmektedir. Bu özelliklerinden dolayı sanatı, parayla yapılan her türlü ticaret (hatta aşağılayıcı olanlar da dâhil olmak üzere) ile aynı kategoride ifade etmektedir. Lafargue (2018, s. 59) ayrıca sanat icra edenlerin, kölece ve büyük bir saygıyla, "sermaye" denilen efendiye yakınlık gösterme gayretine girerek yaranmaya çalıştıklarını belirtmektedir. Eleştirisinin son noktasında Lafargue (2018, s. 30), ileri sürdüğü olumsuz yönleri nedeniyle sanatın yeryüzünden silinmesi gerektiğini ileri sürmektedir.

Yeniden üretim teknolojisinin gelişmesi, sanatsal/kültürel miras içindeki geleneğin değerini yıkıcı bir biçimde etkilemektedir (Benjamin, 2015, s. 16). Örneğin fotoğraf plakları sayesinde istenilen sayıda baskı çıkarılabilmektedir. "Sahici" baskının hangisi olduğunu sormanın da gereği kalmamaktadır. Sanatsal üretimde sahicilik kıstası arama bırakıldığı an, sanatın toplumsal

işlevi tümünden değişmeye yüz tutmaktadır (Benjamin, 2015, s. 21). Şiir ve şarkı sözü gibi yazınsal eserlerin tekrar üretimi diye bir şey söz konusu olamamaktadır. Yazınsal eserlerin görsel olanlar karşısındaki avantajlı yönü de bu noktada kendini belli etmektedir.

Badiou'ya göre; bilim, politika, sanat ve aşk/sevgi felsefeyi öncelemektedir. Felsefenin öncülü olan bu dört unsur, yaratıcı deneyimleri ifade etmektedir (Badiou, 2011, s. 16). "Felsefe, sanata çok yakındır fakat yalnızca sanatın duyuşal araçlarına sahip değildir" diyen Badiou (2011, s. 21-22), felsefeyi, birinin bir başkasına özgür seslenişi olarak nitelemektedir. Tıpkı Nietzsche'nin şiirleri, ya da Atina sokaklarında gençlerle konuşan Sokrates gibi. Badiou'nun bakış açısıyla değerlendirildiğinde, söyleme dayalı sanat eserleri, özellikle de günümüz şarkıları, sözleri aracılığıyla başkalarına hatta kitle iletişim araçları sayesinde çok geniş insan topluluklarına özgür bir biçimde seslenebilmektedir.

2. LİTERATÜR ÖZETİ

Bu makalenin yazımı sürecinde yapılan literatür taramasında Soner Günday'ın çalışmaları/eserleri üzerine herhangi bir akademik yayına rastlanmamıştır. Yalnızca Meraki (2010, s. 82) tarafından yapılan yüksek lisans çalışmasında, okumaktan hoşlanılan karikatüristler arasında çizerin ismine yer verildiği belirlenmiştir. Bergson üzerine yapılan çalışmalar ise genellikle onun mistik oluşu ya da sevgi konusundaki görüşleri üzerine odaklanmaktadır (Gündoğan, 2013, s. 11). Felsefenin farklı alanlarında eserler veren Bergson ile ilgili çok sayıda bilimsel yayın bulunmasına karşılık, gülme/mizah konusuna bakış açısı özelinde yapılan çalışmaların çok daha sınırlı olduğu görülmektedir. Butler (2015), Erkek (2017), Ülper Oktar (2018) ve Tek (2018) tarafından yapılan yakın tarihli çalışmalar, Bergson'un gülme davranışı eksenli olarak yürütülmüş olmalarına karşılık, konu-

bakış (subject-aspect) ayrımı bakımından, bu makaleden farklı amaçlar doğrultusunda kaleme alınmışlardır. Şayet bilim “yan yana koymak ve ilişki kurmak” şeklinde tanımlanacak olursa, Günday’ın çalışmaları ile Bergson’un mizahi yaklaşımını yan yana koyarak söz konusu ilişkiyi ele alan geçmiş dönemli herhangi bir çalışmanın yapılmadığı sonucu ortaya çıkmaktadır.

3. YÖNTEM VE SINIRLILIKLAR

Bu makale, nitel araştırma yöntemine uygun olarak yapılandırılmıştır. Makalenin çalışma kapsamındaki mizahi nitelikli şarkı sözleri, içerik incelemesi yoluyla değerlendirilerek yorumlanmıştır. Makalede, Bergson’un gülme/komik kuramı bağlamında Günday’ın mizahi şarkı sözlerinin içerikleri incelemeye konu edilmiştir. Makale, Günday’ın mizah üslubunu anlamaya yönelik olduğu için betimsel bir özelliğe sahip bulunmaktadır. Bu makalenin felsefi ve teorik arka planına dönük kaynak taraması yapılmış, ayrıca ilave aktarım, açıklama, yorum ve değerlendirmelere de yer verilmiştir. Doküman/içerik incelemesine dayandırılan makalede, anlatıya (narrative) dayalı araştırma deseni kullanılmıştır. Gürbüz ve Şahin’e (2018, s. 112) göre anlatıya dayalı araştırma desenine, duygusal olarak güçlü yönleri sahip olduğu için başvurulmaktadır. Bu araştırma deseninde, olgular, zenginleştirilerek güçlü kılınabilmektedir.

Günday’ın “Orçun Kunek” mizah yazılarının, Leman mizah dergisinin 1992 yılında yayınlanan 46. sayısında başlayıp (derginin bazı sayılarında çizerin eseri bulunmamaktadır), 17 Haziran 2000 tarihli 449. sayısına kadar devam ettiği düşünüldüğünde yaklaşık 8 yıl süren geniş bir arşiv söz konusu olmaktadır. 1999 yılında yayınlanan ve Orçun Kunek karikatürlerinden derlenen Oh Bebek adlı kitabı, Günday’ın çizim ve anlatımlarına toplu bir biçimde ulaşabilme olanağı sağlamaktadır. Bu makalede inceleme

odağına alınan kitap, Günday’ın çizerlik yaşamı süresince kaleme aldığı çizim ve anlatımları temsil edebilecek ölçüdeki veri doygunluğunu sağlayacak bir yazım hacmine sahip bulunmaktadır. Bir diğer deyişle, makalenin çalışma evreni, Orçun Kunek karikatür bandındaki çizim, görsel ve anlatımların bütününden meydana gelmektedir. Bu makale ise söz konusu evreni temsil eden örneklem olan 38 albüm kapağı (36’sı kaset/CD, 2’si film müziklerinden oluşmaktadır) ve 14 klipten oluşan Oh Bebek kitabı ile sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla bu makalede, tek denekli çalışma biçimine uygun olarak, belirlenmiş bir karikatür tipi olan Orçun Kunek karakterine ilişkin mizahi unsurlar incelemeye konu edilmiştir.

4. İNCELEME: GÜNDAY’IN ŞARKI SÖZÜ YAZARLIĞININ BERGSON’UN GÜLME KURAMI KAPSAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu makalede analize (bütünü parçalara ayırmaya) dönük olarak yürütülen çalışmalarda, Günday’ın her bir şarkısının sözleri kendi içinde ayrı ayrı fakat genel bütün ile olan ilişkileri bağlamında ele alınmıştır. Her bir şarkının özgün niteliklerini belirginleştirecek şekilde yapılandırılan açıklama ve izahların, okuyucu tarafından da değerlendirmeye tabi tutulabilmesi için şarkı sözlerinden doğrudan alıntılara da yer verilmiştir. Günday’ın şarkı sözlerindeki mizahi söylemler, Bergson’un teorik çerçevesine uygun olarak tasnif edilmiş ve betimlenmiştir.

4.1. Bergson’un Felsefesi ve Sanat Anlayışı

Bergson felsefesini kısaca şu şekilde özetlemek mümkündür: Bergson’a göre bilimsel bilgiden başka bir bilgi daha vardır, o da felsefi bilgidir. Zekâdan ayrı bir bilgi vasıtası daha vardır, o ise sezgidir (Bayraktar, 2016, s. 23). Bergson;

felsefenin, bilimin ve sanatın birbirlerine yaklaşmasına önem vermiş ve eserlerinde bu anlayışın örneklerini sergilemiştir. Onun eserleri sağlam bir bilgi temeli üzerine inşa edilirken, aynı zamanda estetik ifade ve anlatım biçimleriyle de bezelidir. Bergson'un üslubundaki bu sanatsal yön, ona edebiyat Nobel'i kazandırmıştır (Bayraktar, 2016, s. 15). Bergson'a (2016, s. 98) göre; resim, heykel, şiir ya da müzik gibi sanatların, gerçeğin kendisiyle yüz yüze gelmeyi sağlamak için, pratik olarak yararlı sembolleri, keyfi ve sosyal olarak kabul edilmiş genellemeleri ve gerçeği maskeleyen her şeyi birbirinden ayırma amacı bulunmaktadır.

4.2. Bergson'un Mizah Kuramı

Mizah, insana özgü bir nitelik olması bakımından, en eski çağlardan itibaren var olmuştur. Kierkegaard'a (2017, s. 29) göre güldürü, hiciv ve nükte, az da olsa hoşluk sağlamak içinse, istikrarlı ve etik bir bakış açısıyla ve dikkatle kurulmalıdır. Aksi takdirde tedavi etmek yerine hasta edebilmektedir. Kierkegaard (2017, s. 30), "maneviyat olmadan nükteden olmak, lüks için para israf edip de temel ihtiyaçlar için dilenmeye benzer" sözleriyle mizahi yaklaşımın ruhsal ve manevi boyutuna dikkat çekmektedir.

Ruhun Tutkuları adlı kitabında Descartes (2019, s. 120-122), gülme eylemini fiziki ve biyolojik açıdan açıklama çabasına girişmiştir. Descartes sonrasında ve özellikle de Comte'un etkisiyle ivme kazanan pozitivist anlayış, Bergson'un yaşadığı dönemin baskın paradigması hâline gelmiştir. Bergson, fizik-matematik ile psikoloji-biyoloji arasındaki savaşta psikoloji-biyolojinin tarafını tutmuş (Gündoğan, 2013, s. 17), psikolojik temelleri ağır basan bir metafizik kurma iddiası ortaya koymuştur (Topçu, 2017,

s. 19). Bergson'un bakış açısıyla yaklaşıldığında, Descartes'in gülme eylemini fiziksel/biyolojik bir sürece indirgemesi (söz konusu indirgemeci yaklaşımından dolayı), başlı başına gülünç bir çabanın ötesine geçmemektedir. Zira yaşamsal eylemlerin fiziksel/biyolojik mekanik düzeneklere (otomatizm) indirgenmesi, doğal yaşam seyrinden sapmaya yol açtığı için gülünç bir çabaya dönüşmektedir.

Bergson, 1899 yılında komiğin yol açtığı gülme davranışı ile ilgili yazdığı üç makaleyi birleştirilerek 1900 yılında Gülme Komiğin Anlamı Üzerine Deneme adlı kitabını yayınlamıştır. Bergson'un bu kitabını, onun felsefi anlayışı doğrultusunda kaleme aldığı bir çalışma olarak kabul edebilmek mümkün görünmektedir. Bergson, bu kitabında özgün bir gülme kuramının genel çerçevesini ortaya koymaktadır. Bergson (2016, s. 13), kitabın ilk anlatımlarında "komik" kavramını tek bir tanımla sınırlandırmaktan kaçındığını ifade etmektedir. Kitabın ilerleyen anlatımlarında Bergson (2016, s. 32), şu hususları vurgulamaktadır: "Tüm komik etkiyi basit bir formüle indirgemeyi istemek gerçekdışı olur. Elbette belli bir formül vardır, ancak bu formülün düzenli bir akışı yoktur". Bu sözleriyle Bergson, anlatımlarından yola çıkarak aşağıdaki gibi bir düzenleme (Tablo 1) oluşturmanın ne denli zor olduğunu itiraf etmektedir. Hatta Bergson (2016, s. 108), söz konusu zorluğu şu şekilde vurgulamaktadır: "Gülünç şeylerin listesi çıkarılabilecek olsa dahi, komedi bu listeyi uzatmaya devam edecektir". Komedinin, bu listeyi uzatmasına itiraz geliştirmenin zorluğunu kabul etmekle birlikte, Bergson'un kitabındaki anlatımları Tablo 1'deki gibi yapılandırmak mümkün olabilmektedir.

Tablo 1. Bergson'un Kuramındaki Komik Türleri ve Ortaya Çıkma Biçimleri

Komik Türleri	Bergson'un Kuramındaki Komik Türlerin Ortaya Çıkma Biçimleri	Bergson'un (1914) Kuramındaki Açıklamaların Sayılı Numaraları
Büyük ve Dürüst Komik	Katıllık (karakterlere mekanik bir biçimde işlenmesi) (büyüme, küçülme, değişim, değişim geçmesi)	18, 23, 24, 25, 28, 42
	(Okumadan algılamak, düşünmek, görmek)	19, 21, 29, 30, 41
	Zatlı (alıştırma, ayırma, yanlış tanımlama)	27, 34, 40, 45, 48
Durum Komik	Telâz (işlenme geçmesi, kalıplaşma işi durumlaşma, giderek büyüme, sürekli gelişim/tekrarlanma)	10, 13, 33, 37, 44
	Telâz geçirme (telâzla değişim, telâz aygıtı viteslenmesi)	68
	Karşı yerimler/tekrarlar arasında gel git	65, 47
Kelimeler Komik	Katıllık (sözcükler vitesler, vitesler/kalılar vitesler için vitesler)	70, 73, 74
	Telâz (tekrar)	76
	Telâz geçirme (ilme vites değişimi, vites, kelime aygıtı)	70, 78
	Zatlı (alıştırma, ayırma/tekrarlanma, yanlış tanımlama)	79, 80
	Mutlak bilimsel/ahlaki düşünülmesi	81
	Mutlak algılamak (mutlak) gerçek bir nesnel/kesin (ayrım)	82
Karakter Komik	Katıllık (genel hayata katılma, belli karakter, viteslenme ayarlanma, viteslenmiş)	86, 87, 89, 90, 93
	(Okumadan) (gör ve düşünmek) (tekrarlanma, algılamak)	91, 92
	Kendini/büyüme	108
	Mutlak algılamak (mutlak) giderek/tekrarlanma, sürekli büyüme/tekrarlanma)	109, 110
	İnatçılık	111
	Telâz (kesin telâzlar)	113

Tablo 1'deki komik türlerinin ortaya çıkma biçimlerinin ilk üç maddesi "Biçim ve Davranış Komîği" başlığı altında yer almaktadır. Bu başlıkta "kuralların mekanik bir biçimde işletilmesi: biçimin, özün önüne geçmesi" ifadesi, formal bir davranış biçimini (formalizm) belirtmektedir. İngilizce kökenli "form" kelimesi, biçimsellik vurgusunu ön plana çıkarmakta, dolayısıyla da bu maddenin biçimsel anlamdaki katılığın yol açtığı komik unsurları ifade ettiği anlaşılabilir. Bergson (2016, s. 41) kuralların mekanik bir biçimde uygulanmasını "profesyonel otomatizm" olarak tanımlamaktadır. Kuralların katı ve mekanik bir biçimde uygulanması, "formalizm" sonucunu doğurmaktadır ki Bergson (2016, s. 41-42) bu durumu "biçimin, özün önüne geçmesi" olarak ifade etmektedir. Komik durumların ortaya çıkma biçimleri bakımından ikinci ve üçüncü maddede ter alan "otomatizm" ve "zıtlık" kavramları, parantez içindeki açıklamalardan da anlaşılabilir üzere, kendi içinde benzer türden davranış komiklerini ifade etmektedir. Sonuç olarak Tablo 1'in birinci maddesi biçim komîğini, ikinci ve üçüncü maddesi ise davranış komîğini ifade etmektedir.

Tablo 1'deki komik türlerinin ortaya çıkma biçimleri olan "tekrar", "tersine çevirme" ve "dizilerin iç içe geçmesi" unsurları, "Durum Komîği" olarak belirginleşmekte ve esasında hayatın mekanikleşmesine göndermede bulunmaktadır. Bu yönüyle durum komîği, doğanın/toplumun/bireyin otomatlaştırılarak düzenlenmesini ifade etmektedir. Genel felsefi bakış açısı bakımından pozitivizm karşıtı görüşlere sahip olan Bergson'un, mekanik dünya görüşü karşıtlığı, özellikle bu ana başlıkta açık bir biçimde görülebilmektedir.

Tablo 1'deki üçüncü ana başlık "Kelime Komîği" olarak yer almaktadır. Bu başlığın, önceki ve sonraki başlıklarla olan ilişkisini Bergson (2016, s. 82) şu sözlerle ifade etmektedir: "Kelime

komîği, durum komîğini yakından takip eder ve karakter komîği içerisinde onunla buluşarak kendini kaybeder". Söz konusu durum, Tablo 1'in komik türlerinin ortaya çıkma biçimlerini sıralayan ve bu başlık altında yer verilen 6 maddenin yapılandırılmasına da yansımaktadır. Bu maddeler, durum ve karakter komîğinde yer verilen unsurları önemli ölçüde tekrarlamaktadır. Buna karşılık, "Kelime Komîği" başlığındaki alt başlıklar, Günday'ın eserlerinde sıkça başvurulan mizah unsurlarını daha uygun bir şekilde gösterecek şekilde sıralanmıştır çünkü Günday'ın mizah yapma tarzı, kelime komîğine çok daha fazla yakınsamaktadır. Son ana başlık olan "Karakter Komîği" de aynı anlayış doğrultusunda yapılandırılarak tablo hâline getirilmiştir.

4.3. Günday'ın Mizah Anlayışı Hakkında Genel Bilgiler

Günday, çeşitli mizah dergilerinde çok sayıda çizgi karakter kaleme almıştır. Bu makalede, şarkı sözü yazarı olan "Orçun Kunek" adlı çizgi karakteri ele alınmaktadır. Günday, Leman mizah dergisindeki Orçun Kunek başlıklı mizahi yazılarını derginin 46. sayısından (Leman, 1992(46), s. 12) itibaren kaleme almaya başlamış ve uzun yıllar boyunca yayın yapmıştır. Günday, çizim ve anlatımlarına yer verdiği çizgi bandının ilk karesinde, mizah yapma biçimini, Orçun Kunek karakterinin ağzından şu sözlerle ifade etmektedir: "Bundan böyle benim gısa eleştiri yazılarımla birlikte olacağız. Ben gendim kaset, plak, film eleştirileri, toplumsal gonular hakkında (...) eleştiririm. Eleştirilerimi yaparken babamı bile tanımam (...) Haftaya eleştirilerimde bulunmak üzere hepinize bol dejavulu günler dilerim." Günday, Leman dergisindeki tam sayfa yazı ve karikatürlerini "Yeni Gelin" başlığıyla kaleme almaya başlamış, Orçun Kunek karakterine de bu sayfada sürekli olarak yer vermiştir. Bu makalenin "Yöntem ve Sınırlılıklar" bölümünde de ifade edildiği üzere Günday, Orçun Kunek karakterine ait mizah unsurlarını

derleyip birleştirerek kitap olarak yayınlamıştır.

Tanzimat Dönemi şair ve yazarlarından olan Şinasi'nin (2018) Şair Evlenmesi adlı komedisi, Batılı anlamdaki ilk tiyatro eseri olarak kabul edilmektedir. Şinasi, Ağâh Efendi ile ortaklaşa kurarak yayınladıkları ilk Türkçe gazete olan Tercüman-ı Ahval'de bu komedi oyununu yayınlamıştır. Genç bir şair olarak betimlenen Müştak Bey, oyunun başkarakteri olarak ön plana çıkmaktadır. Şarkı sözü yazarlığının kökeni olan şairlik, bu oyunda mizahi bir anlatıma konu edilmektedir. Soner Günday'ın şarkı sözü yazarlığına mizahi bir anlayış kazandırma hususundaki özgün konumu göz önünde bulundurulduğunda, Şinasi ile Günday'ın mizaha yönelme anlayışları arasındaki benzerlik kendini göstermektedir.

Mizah yönü ağır basan esprili bir insanda şairlere özgü birtakım özellikler bulunmaktadır. Esprili kişi, söylediği ve yaptığı şeylerin arkasında belli belirsiz görülebilmektedir (Bergson, 2016, s. 69-70). Günday, başta kendisi olmak üzere, yakın çevresindeki tanıdıklarını, kitabının görsellerinde kullandığı ve özellikle şarkı kliplerinde çeşitli roller verdiği için yaptığı mizahın içinde kendisi de belirgin bir biçimde yer almaktadır. Günday, Leman dergisinde kaleme aldığı şarkı sözlerine, yine kendi çabasının bir ürünü olan görsellikler ilave ederek bu birikimi kitaplaştırmıştır. Çizim, fotoğraf ve illüstrasyonlarla kitabındaki görselliği zenginleştirerek, şarkılara albüm kapağı tasarımları eklemiş, fotoromani andıran bir dizi fotoğraflardan oluşan şarkı klipleri tasarlamıştır. Eserine görsellik kazandırma konusunda Günday'ın en eski öncülü, on sekizinci yüzyılda eserler veren Blake (2019) olmuştur. Hem şair hem ressam olan Blake, yazdığı şiir kitaplarının çoğunu kendisi resmederek bu alanda bir ilk olmuştur.

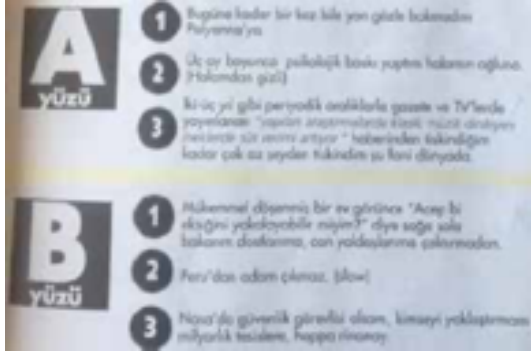
4.4. Günday'ın Şarkı Sözlerindeki Mizahi Söylemlere İlişkin Değerlendirme

Değer estetiğinde, merkezde bulunan, sanat eserinin kendisi yer almaktadır. Etki anlayışında ise eser aracılığıyla sanat alıcısının yaşamına yönelen ve yaşanana uygun olma çabası ön plana çıkmaktadır (Geiger, 2015, s. 44). Eseri varlığın bir şifresi olarak kabul eden Heidegger'e (2011, s. 118) göre araştırmacı bu şifreyi, daha doğrusu hakikati duyumsayarak anlamaya çalışmaktadır. Bu hakikat ise yorumla elde edilmiş, adeta "steril" bir hakikat olma özelliği taşımaktadır.

Yüzlerce çizim ve anlatımdan oluşan Günday'ın görsel ve anlatımlarını betimleyebilme olanağı bulunmamaktadır. Buna karşılık, Günday'ın mizah yapma tarzını örnekleme bakımından sınırlı sayıdaki şarkı sözü ve görselin betimlemesi aşağıdaki anlatımlarda yapılmıştır. Günday'ın kitabında yer alan mizah unsurlarının ayrıntılı dökümüne ise Tablo 2 ve Tablo 3'te yer verilmiştir. Görsel 1'de, Günday'ın (1999, s. 33) sanatçı karakteri Yunus Tvdizisi'nin "Al da At Dercesine Pas Plakçılık" tarafından yayınlanan "Peru'dan Adam Çıkmaz" adlı albümünün CD kapağı görülmektedir.



Görsel 1: Günday'ın Sanatçı Karakterlerinden Yunus Tvdizisi'nin Albüm Kapağı



Görsel 2: Günday'ın Sanatçı Karakterlerinden Yunus Tvdizisi'nin Albüm Kapağı

Görsel 2'de ise, Görsel 1'in devamında yer alan sanatçı karakteri Yunus Tvdizisi'nin albüm şarkıları görülmektedir (Günday, 1999, s. 33). Albümün A yüzünün birinci şarkısı "Bugüne kadar bir kez bile yan gözle bakmadım Polyanna'ya" adlı şarkı sözü, Türkçeye özgü basmakalıp bir cümle olan "Bugüne kadar bir kez bile yan gözle bakmadım" sözleriyle başlamakta fakat bu devrik cümle yapısının sonuna "Polyanna'ya" sözcüğü eklenerek, kelime komiği türlerinden olan "cümle kalıbına absürt fikir sokma" şeklindeki komik ortaya çıkarılmaktadır. Bu sözlerde aynı zamanda mizahın ahlaka dönüştürülmesi de söz konusu olmaktadır. A yüzünde ikinci olarak "Üç ay boyunca psikolojik baskı yaptım halamın oğluna (Halamdan gizli)" şarkısı yer almaktadır. Bu şarkı sözünde ise "Karşıt durum/yorum/ anlam arasında gel-git" türündeki komik türüne başvurulmaktadır. A yüzünde üçüncü olarak "İki-üç yıl gibi periyodik aralıklarla gazete ve TV'lerde yayınlanan 'yapılan araştırmalarda klasik müzik dinleyen ineklerde süt verimi artıyor' haberlerinden tiksindiğim kadar çok az şeyden tiksindim şu fani dünyada" şarkısının yer aldığı görülmektedir. Bu şarkıda ise hem "komik takıntı" hem de "basmakalıp cümle" yapıları üzerinden mizah yapılmaktadır. B yüzünde ilk olarak "Mükemmel döşenmiş bir ev görünce 'Acep bi ekşiğini yakalayabilir miyim' diye sağa sola bakarım dostlarıma, can yoldaşlarıma

çaktırmadan" şarkı ismi yer almaktadır. Bu şarkının sözlerinde, takıntılı birey davranışının yanı sıra, "karşıt durum/yorum/anlam arasında gel-git" yaşayan (hem kusur arayan hem de bunu belli etmemeye çalışan) birey davranışı kendini belli etmektedir. B yüzünün ikinci şarkısı, aynı zamanda albüme de adını veren "Peru'dan adam çıkmaz" adlı şarkının sözleri de tıpkı A yüzünün ilk şarkısı gibi basmakalıp cümle yapısına ve bu yapıya absürt fikir sokma şeklindeki bir komik türünü örneklemektedir. B yüzü, dolayısıyla da albüm, "NASA'da güvenlik görevlisi olsam, kimseyi yaklaştırmam milyarlık tesislere, hoppa rinanay" adlı üçüncü şarkı ile sonlanmaktadır. Bu sözlerde, "katılık (kuralların mekanik bir biçimde işletilmesi: biçimin, özün önüne geçmesi)" türü bir komik yapılmakta, sahip olunan yetkinin sınırlarının zorlanması/aşılması söz konusu edilerek güç/yetki zehirlenmesi kaynaklı bir "mesleki duygusuzlaşma" örneği ortaya çıkmaktadır. Şarkı, özgün nakaratıyla sonlanmaktadır.

Yukarıdaki betimsel anlatımlar, Günday'ın kitabının yalnızca 33. sayfasını kapsamaktadır. Kitabın bütün sayfalarını bu şekilde ele almak mümkün olamayacağı için, hem Bergson'un kuramındaki komik/gülünç türlerinin ortaya çıkma biçimleri hem de komik türlerinin Günday'ın kitabındaki sayfa numaralarını toplu olarak bir arada görebilme olanağı sağlayan Tablo 2 düzenlenmiştir. Günday'ın kitabının bazı sayfalarında aynı komik türüne birden fazla defa başvurmuş olmasından dolayı bu durumu belirtmek üzere ilgili sayfa numaralarının önüne parantez içinde söz konusu komik türünün kaç kez tekrarladığı yazılmıştır. Örneğin durum komiği arasında yer alan "tersine çevirme (rollerin değişmesi, rolüne uygun olma/olmama)" türündeki gülünç unsura kitabın yedinci sayfasında iki defa yer verildiği için Tablo 2'deki "Durum Komiği" ana başlığının ikinci satırında "(2x)7" ibaresi bulunmakta, benzer durum, tabloda pek çok kez tekrarlamaktadır.

Tablo 2. Komik/gülünç Unsurların, Günday'ın Kitabındaki Dağılımı (Albümler ve Film Müzikleri)

Komik Türleri	Bergson'un Kuramındaki Komik Türlerinin Ortaya Çıkma Biçimleri	Komik Türlerinin Günday'ın Kitabındaki Sayfa Numaraları
Biçim ve Davranış Komîği	Katılık (kuralların mekanik bir biçimde işletilmesi: biçimin, özün önüne geçmesi)	3, 17, 19, 70, 83, 95, 118
	Otomatizm (dalgınlık, dikkatsizlik, sakarlık)	6, 13, 41, 68, 81
	Zıtlık (abartma, şaşırtma, canlıyı nesneleştirme)	3, 17, 25, 26, 35, 50, 80, 95
Durum Komîği	Tekrar (gerilme-gevşeme, kuklaya özgü davranışlar, giderek büyüme, önceki gülünçlükleri hatırlatma)	70, 80, 95
	Tersine çevirme (rollerin değişmesi, rolüne uygun olma/olmama)	3, (2x)7, 17, 19, (3x)25, 39, 48, 49, 50, 61, 62, (2x)64, 68, 69, (2x)71, 81, 96, 117, 118
	Karşıt durum/yorum/anlam arasında gel-git	17, 18, 25, 26, (2x)33, (5x)34, (2x)35, 40, (2x)41, (2x)63, 81, (2x)83, 96, 97
Kelime Komîği	Katılık (basmakalıp cümleler, cümle kalıbına absürt fikir sokma)	6, 13, 17, 18, 19, 25, (3x)33, (3x)39, (4x)40, (2x)48, (5x)49, (3x)51, (2x)61, 62, (3x)63, (2x)64, (3x)68, (3x)69, 71, 80, (3x)81, (2x)82, 83, (2x)95, 96, 117, 118
	Tekrar (nakarat)	17, 18, 33, 40, 64, (2x)68, 71
	Tersine çevirme (özne-nesne değiştirme, cinas, kelime oyunu)	27
	Zıtlık (abartma, saygınlığı sıradanlaştırma, vasatlığı yüceltme)	3, 6, 17, 27, (2x)50, 51, 70, 80, 83, 96, 97, (2x)118
	Mizahın bilime/ahlaka dönüştürülmesi	3, (3x)6, 13, 33, 34, (3x)35, 40, 48, 49, 62, 63, 68, 82
	Mesleki alışkanlık (teknik jargon: bir mesleği kendi jargonuna hapsedme)	27
Karakter Komîği	Katılık (sosyal hayata katılma, hafif kusurlar, toplumdaki soyutlanma, toplum dışılık)	3, (2x)6, (2x)14, 17, 19, (2x)26, 27, 68, (2x)71, (2x)83, 94, 96, 117
	Otomatizm (jest ve mimiklerdeki mekaniklik, dalgınlık)	7
	Kendini beğenmişlik	96
	Mesleki alışkanlık (mesleki gösterişçilik, mesleki duygusuzlaşma)	33
	İnatçılık	3, 51, 64, 70, 94, 95
	Tekrar (komik takıntılar)	3, (2x)7, 18, 19, 27, 33, 35, (2x)39, 41, 48, 49, 51, (2x)61, (3x)62, (3x)64, 68, (2x)70, 71, (2x)82, (4x)94, (2x)97, 117, 118

Tablo 2’de yer verilen çizim ve anlatımlar incelendiğinde, 53 defa katılık (basmakalıp cümleler, cümle kalıbına absürt fikir sokma) komik türüne, 24 defa tersine çevirme (rollerin değişmesi, rolüne uygun olma/olmama) komik türüne, 23 defa karşıt durum/yorum/ anlam arasında gel-git komik türüne, 18 defa katılık (sosyal hayata katılma, hafif kusurlar, toplumdan soyutlanma, toplum dışılık) komik türüne, 17 defa mizahın bilime/ahlaka dönüştürülmesi komik türüne, 17 defa tekrar (komik takıntılar) komik türüne, 14 defa da zıtlık (abartma, saygınlığı sıradanlaştırma, vasatlığı yüceltme) komik türüne kitapta yer verilmiş olduğu görülebilmektedir. Günday’ın sıklıkla başvurduğu bu komik türleri başta olmak üzere, Tablo 2’deki veriler, çizirin mizah yapma biçimine ilişkin genel kanaati ortaya koymaktadır.

Günday’ın, “Orçun Kunek” çizgi dizisinde ve Oh Bebek kitabında kendine özgü bir kelime komiği oluşturmuş ve buna sıklıkla başvurmuştur. Oluşturduğu söz konusu kelime komiği, şarkı sözlerine yer verilen albümleri seslendiren sanatçı karakterlerinin isimlerinde belirginlik kazanmaktadır. Kitaptaki sanatçı karakterleri, geleneksel isimlere sahip olmalarına karşılık, asıl kelime komiği, soy isimlerinde ortaya çıkmaktadır. Kitaptaki sıralarına göre sanatçı karakterlerinin ilk 15’inin isim ve soy isimleri (söz konusu kelime komiğine örnek olması bakımından) şu şekilde sıralanmaktadır: Nevzat Modernoğlu, Melike Taçkraker, Melih Mekdanılds, Havva Efonaltıoğlu, Selami Doğaneseliks, Cengiz Konseptligil, Neslihan Motosiklet, Mümtaz Liztaylor, Recep Roleksoğlu, Refik Kıldoşaşır, Yunus Tvdizisi, Kazım Ototeyphırsızı, Ömer Gerginortam, Remzi Çeyrekekme, Bahtiyar Renklifotokopi. Karakter soyadlarının genellikle iki kelimenin birleşimi

olduğu, bu birleşimlerin Türkçe olmayanlarının, Türkçede gündelik konuşma dilindeki telaffuzu şeklinde oluşturulduğu görülebilmektedir. Oh Bebek kitabının 6, 7, 13, 14, 17, 18, 19, 25, 26, 27, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 48, 49, 51, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 80, 81, 82, 83, 94, 95, 96, 117, 118. sayfalarda olmak üzere toplam 36 defa söz konusu kelime komiğine başvurulduğu görülmektedir ki bu sayı aynı zamanda kitaptaki albüm sayısını ifade etmektedir. Bu komik türü, Bergson’un (2016, s. 78) “kelime oyunu” olarak ifade ettiği komik türüne yakın görünmekle birlikte, yine de tam olarak kelime oyunu biçimiyle örtüşmemektedir. Günday’ın bu komik türü, Bergson’un (2016, s. 40), dikkatin aniden değiştirilmesine neden olan ve “Biçim ve Davranış Komiği” ana başlığı altında ifade ettiği komik türüne de yakınsamaktadır. Buna karşılık, söz konusu komik etkinin, biçim ya da davranışlardan değil, kelimelerden oluşturulduğu görülebilmekte olup, söz konusu mizahi unsurlara Tablo 2’de yer verilmemiştir.

Bu makalenin başlığına bakıldığında yalnızca şarkı sözleri üzerine bir incelemenin söz konusu olduğu izleniminin uyanması olası gözükmemektedir. Oysa yukarıdaki paragrafta da görülebileceği üzere Günday, şarkı sözlerinin yanı sıra, şarkıları seslendiren sanatçı karakterler üzerinden de mizah yapmaktadır. Mizahın/ komiğin farklı biçimlerinin, albümü yayınlayan plakçılık şirketlerinin isimleri üzerinden de yapılmakta olduğu görülebilmektedir. Örneğin “N’olur Yapma Çok Huylanıyorum Plakçılık” (Günday, 1999, s. 13) şeklindeki şirket adı, “kelime komiği” içinde yer alan “basmakalıp cümle komiği” türü kapsamına girmektedir. Aynı komik türüne, kitabın 39, 48 ve 49. sayfalarında da yer verilmektedir. İki ayrı plakçılık şirketi isminin, “İkili Mücadele Plakçılık” ve “Al da At Dercesine Pas Plakçılık” (Günday, 1999, s.

18) olduğu görülmektedir. Bu isimler ise hem “basmakalıp cümle komiği” hem de “mesleki alışkanlık (teknik jargon: bir mesleği kendi jargonuna hapsedme)” (futbol jargonu) komiği nitelikleri taşımakta olup, söz konusu komik tiplerine Tablo 2’de yer verilmemiştir.

Plakçılık şirketlerinin isimleri üzerinden yapılan bir diğer komik tipine kitabın 50, 51, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 80, 81, 82, 83, 94, 95, 96, 97, 117 ve 118. sayfalarında yer verilmektedir. Bu sayfalar aynı zamanda kitabın 50 ile 118. sayfaları arasındaki bütün albümleri kapsayacak biçimde tasarlanmış olan toplam 20 adet (komik) plakçılık şirketi isminden oluşmaktadır. Birbirini takip eden bir seri şeklinde tasarlanan bu mizahi unsur “durum komiği” ana başlığı altında ve “giderek büyüme, önceki gülünçlükleri hatırlatma” türü ile örtüşen niteliklere sahip bulunmaktadır. 50, 51, 61, 62, 63 ve 64. sayfadaki şirket isimleri şu şekilde sıralanmaktadır: “Alo Nusret Abiyle Görüşebilir miyim Plakçılık”, “Nusret Abi Tahtakele’ye Mal Almaya Gitti... Bi Saate Kadar Döner. Kim Aradı Diyim Plakçılık”, “Nusret Abiyi Daha Sonra Arayayım Plakçılık”, “Alo Ben Demin de Aramıştım Nusret Abiyle Görüşebilir miyim Plakçılık”, “Canım Nusret Abi Geldi Ama Acele Bi İşi Olduğu İçin Çıktı Cebi Yok mu Sende Cepten Arasana Plakçılık”, “Cep Numarası Bende Yok Abi Bi Zahmet Verebilir misiniz Acaba Plakçılık”. Kartopu etkisi olarak da ifade edilen “giderek büyüme” türündeki mizah, bu örneklerde aynı zamanda önceki gülünçlükleri de hatırlatma niteliğine sahip bulunmakta olup, tıpkı yukarıdaki iki paragraftaki örneklere benzer şekilde, söz konusu mizahi unsurlara Tablo 2’de yer verilmemiştir.

Tablo 3’teki çizim ve anlatımlarda 117 defa katılık (basmakalıp cümleler, cümle kalıbına

absürt fikir sokma) komik türüne, 44 defa tekrar (nakarat) komik türüne, 37 defa karşı durum/yorum/anlam arasında gel-git komik türüne, 25 defa da zıtlık (abartma, saygınlığı sıradanlaştırma, vasatlığı yüceltme) komik türüne, 24 defa inatçılık komik türüne, 20 defa tersine çevirme (rollerin değişmesi, rolüne uygun olma/olmama) komik türüne, 18 defa tekrar (gerilme-gevşeme, kuklaya özgü davranışlar, giderek büyüme, önceki gülünçlükleri hatırlatma) komik türüne, 17 defa tekrar (komik takıntılar) komik türüne, 16 defa katılık (sosyal hayata katılma, hafif kusurlar, toplumdan soyutlanma, toplum dışılık) komik türüne, 13 defa zıtlık (abartma, şaşırtma, canlıyı nesneleştirme) komik türüne, 11 defa da mizahın bilime/ahlaka dönüştürülmesi komik türüne, kitapta yer verildiği görülebilmektedir. Günday’ın kliplerinde sıklıkla başvurduğu bu komik türleri, Tablo 2’ye karşılaştırıldığında öz itibariyle benzerlikler fakat komik türlerinin kullanılma sıklığı bakımından farklılıklar göze çarpmaktadır. En belirgin fark, kliplerde, şarkı sözlerine oranla çok daha fazla sayıda “katılık (basmakalıp cümleler, cümle kalıbına absürt fikir sokma)” ve “tekrar (nakarat)” komik türüne yer verilmesinde göze çarpmaktadır. Bu farklılığın sebebi, kliplerde, şarkı sözlerinin tümüne, albüm kapaklarında ise yalnızca şarkıların isimlerine yer veriliyor olmasından dolayı, yazım hacmi bakımından klipler lehine olan fazlalık, Tablo 3’teki adedi verilere de yansımaktadır. Şarkı nakaratlarına, albüm kapağında daha az oranda yer verilmesi, mantık olarak da doğal bir sonuca işaret etmektedir. Bunun haricinde kalan mizah yapma biçimleri arasındaki benzerlik dikkat çekmekte, Tablo 3’teki veriler ise çizimin mizah yapma biçimi hakkında genel kanaati pekiştirmektedir.

Tablo 3. Komik/gülünç Unsurların, Günday'ın Kitabındaki Dağılımı (Klip)

Komik Türleri	Bergson'un Kuramındaki Komik Türlerinin Ortaya Çıkma Biçimleri	Komik Türlerinin Günday'ın Kitabındaki Sayfa Numaraları
Biçim ve Davranış Komîği	Katılık (kuralların mekanik bir biçimde işlenmesi: biçimin, özün önüne geçmesi)	22, (2x)23, 110
	Otomatizm (dalgınlık, dikkatsizlik, sakarlık)	56, 92, 110
	Zıtlık (abartma, şaşırtma, canlıyı nesneleştirme)	11, 12, (2x)43, 44, 73, 77, 89, 93, 98, 100, 109, 110
Durum Komîği	Tekrar (gerilme-gevşeme, kuklaya özgü davranışlar, giderek büyüme, önceki gülünçlükleri hatırlatma)	8, 12, 16, 29, 42, 44, (2x)54, 55, (2x)59, 60, 66, 75, 76, 93, 108, 126
	Tersine çevirme (rollerin değişmesi, rolüne uygun olma/olmama)	21, (2x)29, (3x)30, 36, 37, (2x)38, (2x)46, 47, 56, 67, 88, 108, 125, 126, 127
	Karşıt durum/yorum/anlam arasında gel-git	30, 37, (2x)38, 42, 43, 47, (2x)53, 55, 56, (2x)59, 60, (4x)66, 67, 72, 75, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 98, 100, 103, 110, 111, 112, 114, 115, 125, 127
Kelime Komîği	Katılık (basmakalıp cümleler, cümle kalıbına absürt fikir sokma)	9, 10, 24, (6x)29, (6x)30, (4x)31, (3x)32, 36, (2x)37, (8x)38, (2x)42, (2x)43, (2x)44, (3x)43, 46, (2x)47, 52, (2x)53, (2x)54, 55, 57, 58, 59, 60, (3x)66, (3x)67, (3x)72, 73, (2x)74, 75, (3x)77, (2x)84, (2x)85, 87, (2x)89, (2x)90, (2x)91, 92, (3x)93, 98, (3x)99, (2x)100, (3x)101, 102, 103, 104, (4x)105, 106, (2x)107, (2x)108, (2x)111, 112, 114, 115, 116, 124, 125, 126, 127
	Tekrar (nakarat)	9, (4x)10, (3x)11, (3x)15, (3x)16, 24, 28, 29, (2x)30, 32, 37, 38, 44, 46, 47, 55, 56, 58, 66, 67, (2x)84, 88, 93, 99, 101, 102, (4x)103, 105, (2x)108
	Tersine çevirme (özne-nesne değiştirme, cinas, kelime oyunu)	
	Zıtlık (abartma, saygınlığı sıradanlaştırma, vasatlığı yüceltme)	(2x)29, (3x)30, (2x)31, 32, 74, (2x)75, (2x)76, (2x)77, (2x)78, (2x)79, 91, 112, 113, (2x)116, 125
	Mizahın bilime/ahlaka dönüştürülmesi	(2x)29, 32, 60, 65, 86, (2x)87, 106, 107, 110
	Mesleki alışkanlık (teknik jargon: bir mesleği kendi jargonuna hapsedme)	(2x)46, 47
Karakter Komîği	Katılık (sosyal hayata katılma, hafif kusurlar, toplumdaki soyutlanma, toplum dışılık)	20, (2x)21, (2x)24, 31, (2x)43, 44, (2x)59, 60, 66, 67, 88, 99
	Otomatizm (jest ve mimiklerdeki mekaniklik, dalgınlık)	
	Kendini beğenmişlik	75
	Mesleki alışkanlık (mesleki gösterişlilik, mesleki duygusuzlaşma)	45
	İnatçılık	30, 31, 43, (3x)44, (2x)45, (3x)46, (2x)47, 59, 60, 66, 114, (3x)115, (2x)116, 122, 123
	Tekrar (komik takıntılar)	22, (2x)23, 33, (2x)66, (2x)67, 87, 93, 112, 124, 125

5. TARTIŞMA VE SONUÇ

Duchamp, ne sanatın içinde ne de dışında ama daima onun sınırında olan konumu muhafaza etmenin güçlüğüne dikkat çekmektedir (Lazzarato, 2019, s. 61). İşi inceleyen kişiye, onu yapan kadar önem veriyorum (Lazzarato, 2019, s. 21) diyen Duchamp, sanatsal çalışmaların incelenmesine dönük çalışmaların da sanatsal uğraşlar kadar muteber olacağı görüşünü savunmaktadır. Sanat eserleri kadar muteber olup olamayacağı, öznelci (Duchamp'a ait) bir yorum sorunu gibi görünmekle birlikte bu makale, sanatsal bir eylem olarak şarkı sözlerindeki mizahi unsurları ele alması bakımından dolayı da olsa sanatsal eylemlere katkıda bulunmakta, bu eylemlere ilişkin tanım, açıklama, değerlendirme ve yorumlar aracılığıyla aydınlatmaya çalışmaktadır. Bu nedenle de ne sanatın dışında ne de tam anlamıyla içinde yer almakta ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın (1999, s. 13) şiirindekiyle benzer biçimde sanat alanının "ne tam olarak içinde ne de büsbütün dışında" bulunmaktadır.

Gasset (2017, s. 19), sanatı herhangi bir yönüyle ele almayı, turpu yapraklarından yakalamaya ya da insanı gölgesinden incelemeye benzetmektedir. Bu benzetmesiyle Gasset, sanata bütünsel (holistik) bir şekilde yaklaşılması gerektiğini vurgulamaktadır. Oysa bu makale ve benzeri türden bilimsel çalışmalar, mikroanalitik düzeyde olduğu için, Gasset'in öngördüğü bütünsellik, ancak ve ancak analiz düzeyi olarak makro bir çalışmayı gerekli kılmaktadır. Kaldı ki Gasset'in yukarıda aktarılan görüşünü ileri sürdüğü Sanatın İnsansızlaştırılması başlıklı denemesi, okumakta olduğunuz bu makaleden fazla bir anlatım hacmine sahip bulunmamaktadır. Öte yandan, bütünsel ve somut gerçeği bulma çabası önemli olmakla birlikte (Goldmann, 1998, s. 41), gerçeğe yalnızca parçalı/sınırlı bir biçimde ulaşabileceğinin de hatırdan çıkarılmaması ve yürütülen bilimsel

çalışmaların, analiz çerçevesini saptamaya olanak tanıyan fotoğrafik bir odak gibi tasarlanması gerekmektedir (Desjeux, 2005, s. 113). Bu nedenle, makro bir yaklaşımın, mikro bir yaklaşımdan daha evrensel olduğunu ileri sürmek doğru bir yaklaşımı ifade etmemektedir. Her şeyi aynı anda analiz etmek ve aynı anda hesaba katmak mümkün olamamaktadır çünkü her odak, farklı bir yönü ortaya çıkarmaktadır (Desjeux, 2005, s. 122).

Belirli bir toplumun örf ve adetlerini yansıtan pek çok komedi unsurunun bir dilden diğerine tam olarak çevrilme olanağı bulunmamaktadır (Bergson, 2016, s. 16). Özellikle kültürel unsurlar ya da kalıp görüşler, ifadeler genellikle dönüştürülebilmekte, ancak nadiren tam anlamıyla çevrilebilmektedir (Bergson, 2016, s. 73). Söz konusu gerçeklik, bu makalede, Türkçe eserler veren bir çizerin tercih edilme nedenini açıklamaktadır. Karikatürist Günday özelinde inceleme yapılmasının nedeni ise Günday'ın eserlerinin, Bergson'un gülmeye kaynaklık eden komik durumlar ile örtüşebileceği teorik öngörüsüne dayandırılmıştır. Makale çalışması kapsamında yürütülen incelemeler, söz konusu teorik öngörünün işlemekte olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla Bergson'un gülme davranışının mekanizmalarını belirlemeye dönük dönük kuramsal izahları, bu makalede Günday'ın eserleri kapsamında ele alınarak Bergson'un söz konusu teorik yaklaşımın yaşamsal bir karşılığı ortaya konulmuştur.

Gasset (2017, s. 19), Fransız düşünür Guyau'nun kitabı hakkında şunları söylemektedir: "Denilebilir ki Toplumbilimsel Açından Sanat kitabından var olan yalnızca adı; kalanı hâlâ yazılmayı bekliyor". Çalışma alanının özgünlüğü nedeniyle esasen keşifsel bir çalışma olan bu makale, Gasset'in mütevazı ifadesiyle, ele aldığı konu olan şarkı sözü yazarlığına mizahi yaklaşımın yalnızca adını koyabilmektedir. Konunun kalanı, daha kapsamlı ve nitelikli gelecek çalışmalarda yazılmayı beklemektedir.

KAYNAKLAR

- *Aristoteles, (2008). Poetika, Çev. Yılmaz Onay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.*
- *Aristoteles, (2017). Nikomakhos'a Etik, Çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul.*
- *Badiou, A. (2011). Felsefe ile Politika Arasındaki Gizemli İlişki, Çev. Murat Erşen, MonoKL Yayınları, İstanbul.*
- *Bayraktar, L. (2016) Bergson, Aktif Düşünce Yayıncılık, Ankara.*
- *Bebel, A. (2019). Hz. Muhammed ve Arap-İslam Kültürü Dönemi, Çev. Veysel Atayman, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul.*
- *Benjamin, W. (2015). Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı, Çev. Gökhan Sarı, Zeplin Kitap Yayınları, İstanbul.*
- *Bergson, H. (2016). Gülme Komüğün Anlamı Üzerine Deneme, Çev. Umut Can Gökdoğan, Zeplin Kitap, İstanbul.*
- *Blake, W. (2019). Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları, Çev. Selahattin Özpallabiyıklar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.*
- *Bozkurt, N. (2014). Sanat ve Estetik Kuramları, Sentez Yayıncılık, Bursa.*
- *Butler, N. (2015). Joking Aside: Theorizing Laughter in Organizations, Culture and Organization, 21 (1), ss. 42-58.*
- *Corcuff, P. (2016). Bireyciliğün Meselesi, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Heretik Yayınları, Ankara.*
- *Descartes, R. (2018). Meditasyonlar, Çev. Engin Sunar, Say Yayınları, İstanbul.*
- *Descartes, R. (2019). Ruhun Tutkuları, Çev. Murat Erşen, Say Yayınları, İstanbul.*
- *Desjeux, D. (2005). Sosyal Bilimler, Çev. Kemal İnan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.*
- *Erkek, F. (2017). Kahkaha Toplumundan Yana: Henri Bergson'un Gülme Yorumu, Dört Öge, 5(11), ss. 1-16.*
- *Gadamer, H-G. (2017). Güzelin Güncelliği Oyun, Sembol ve Festival Olarak Sanat, Çev. Fatih Tepebaşılı, Çizgi Kitabevi, İstanbul.*
- *Gasset, J.O. Y (2017). Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler, Çev. Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.*
- *Geiger, M. (2015). Estetik Anlayış, Çev. Tomris Mengüşoğlu, Doğu Batı Yayınları, Ankara.*
- *Goldmann, L. (1998). İnsan Bilimleri ve Felsefe, Çev. Aşar Timuçin ve Füsün Aynuksa, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.*
- *Günday, S. (1999). Oh Bebek, Leman Yayıncılık, İstanbul.*
- *Günday, Soner (1999). Oh Bebek, Leman Yayınları, İstanbul.*
- *Gündoğan, A.O. (2013). Bergson, Say Yayınları, İstanbul.*
- *Hegel, G.W.F. (2019). Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler, Çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.*
- *Heidegger, M. (2011). Sanat Eserinin Kökeni, Çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yayınları, Ankara.*
- *Hilav, S. (ty). "Genel Giriş" Platon Toplu Diyaloglar I içinde, Çev. Yunus Bakıhan Çamurdan, Neslihan Evrim Emir, Suut Kemal Yetkin, Hamdi Rağıp Atademir ve Mustafa Bayram Musur, Yargı Yayınevi, Ankara.*
- *İnalçık, H. (2018). Şair ve Patron, Doğu Batı Yayınları, Ankara.*
- *Kierkegaard, S. (2017). Şimdiki Çağ Başkaldırımın Ölümü Üzerine, Çev. Bülent Tokdemir, Paris Yayınları, İstanbul.*
- *Lacoste, J. (1986). L'idee de Beau, Bordas, Paris.*
- *Lazzataro, M. (2019). Marcel Duchamp ve İşin Reddi, Çev. Sercan Çalçı, Kolektif Kitap Yayınları, İstanbul.*
- *Leman, 06 Ekim 1992, Sayı: 47, Armoni Yayıncılık, İstanbul.*
- *Leman, 17 Haziran 2000, Sayı 449, Leman Yayınları, İstanbul.*
- *Leman, 29 Eylül 1992, Sayı: 46, Armoni Yayıncılık, İstanbul.*
- *Lessing, Gotthold Ephraim, 2019, Düzyazı Fabllar, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.*
- *Levi-Strauss, C. (2018). Mit ve Anlam, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, İstanbul.*

- Nietzsche, F. (2014). *Şen Bilim*, Çev. Emir Aktan, Alter Yayınları, Ankara.
- Nietzsche, F. (2018). *Tragedyanın Doğuşu*, Çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Özlem, D. (2006). *Kavram ve Düşünce Tarihi Çalışmaları Kavramlar ve Tarihleri II, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.*
- Platon, (2017). *İon* (Çev: Furkan Akderin), Say Yayınları, İstanbul.
- Platon, (2018). *Devlet*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M.Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2018). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. Çev. Levent Özşar, Bursa: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Seneca, (2018). *Ahlak Mektupları*, Çev. Türkan Uzel, Jaguar Kitap, İstanbul.
- Şinasi, (2018). *Şair Evlenmesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, A.H. (1999). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tek, Z. (2018). *Henri Bergson'un Gülme Kuramı Üzerinde Haldun Taner'in "Sancho'nun Sabah Yürüyüşü" Adlı Hikâyesinin İncelenmesi*, TYB Akademi Dergisi 24: 31-49.
- Topçu, N. (2017). *Bergson*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ülper Oktar, S. (2018). *Toplumsal Bir Muhalefet Tarzı Olarak Gülme*, Betüllhikme 8(1), ss. 303-317.

SANAT

SERGEY RAHMANINOV'UN ÇEŞİTLİ PİYANO YAPITLARINDA DIES IRAE MÖTİFİNİN İNCELENMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Başar Can Kıvrak*

Özet: Bu çalışmada Dies Irae temasının kökeni ve Rus besteci Sergey Rahmaninov'un bu temayı kullandığı piyano eserlerinden bazı örnekler incelenmiştir. Dies Irae teması müzik tarihi boyunca birçok besteciye ilham kaynağı olmuş, yüzyıllardır her kuşaktan bestecinin ilgisini çekmiş, dini veya dindışı birçok eserde kullanılmıştır. Romantik Dönem'e kadar genellikle dini eserlerde kullanılmış olan Dies Irae teması Romantik Dönem'le beraber Hector Berlioz, Franz Liszt, Sergey Rahmaninov gibi bestecilerin dini konulu olmayan eserlerinde de sıklıkla yer almaya başlamıştır.

Dies Irae temasını veya bu temanın küçük motiflerini eserlerinde en sık kullanan bestecilerden biri Rahmaninov olmuştur. Rahmaninov bu temayı hem piyano yapıtlarında hem de orkestral ve vokal eserlerinde bazen gizleyerek, bazen de açık olarak kullanmıştır. Tüm bu bilgiler ışığında Rahmaninov'un Dies Irae temasına karşı özel bir ilgisi olduğu açıktır. Rahmaninov'un yapıtlarından örnekler verilerek Dies Irae temasını kullanımının incelenmesi, bestecinin müzikal yaklaşımını araştırmak açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada bestecinin ağırlıklı olarak solo piyano yapıtlarından örnekler verilmekte, iki piyano ve orkestra eşlikli piyano eserlerinden birer örnek incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sergey Rahmaninov, Dies Irae, Rus Besteciler

* Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, basar.kivrak@yasar.edu.tr, 0000-0002-0853-7625, 05365725797, Çevre kent sit. No.198 Seferihisar/Izmir, ORCID: 0000-0002-0853-7625

AN ANALYSIS OF THE DIES IRAE MOTIF IN VARIOUS PIANO WORKS BY SERGEI RACHMANINOFF

Assist. Prof. Başar Can Kıvrak*

Abstract: This study involves an exploration of the origin of the Dies Irae theme, together with the analysis of several piano works by Sergei Rachmaninoff in which the theme has been incorporated. The Dies Irae theme has been a source of inspiration for many musicians throughout the history of music, and has attracted the attention of generations of composers for centuries, finding place in both sacred and secular music. Having largely been incorporated in sacred music until the Romantic era, the Dies Irae theme has increasingly appeared in secular compositions during this period in the works of Hector Berlioz, Franz Liszt, Sergei Rachmaninoff, and many others. Sergei Rachmaninoff is among the leading composers who have most frequently incorporated the theme or its small motifs in their works. Whether explicitly or subtly, he has used the theme in his works for piano as well as orchestral and vocal music. Altogether, it is beyond doubt that Sergei Rachmaninoff has nourished a special interest in the Dies Irae theme. The analysis of the utilization of this theme through examples selected from his works is thought to be an important step in enlightening his musical approach. In this respect, the examples selected for the study are mostly his works for solo piano; a composition for two pianos and one piano work with orchestral accompaniment.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, Dies Irae, Russian Composers

* Yasar University, Faculty of Art and Design, Music Department, basar.kivrak@yasar.edu.tr, 0000-0002-0853-7625, 05365725797, Çevrekeent sit. No.198 Seferihisar/Izmir, ORCID: 0000-0002-0853-7625

1. GİRİŞ

Dies Irae, müzikal ve edebi olmak üzere iki açıdan incelenebilir. Latince “kıyamet günü”, “gazap günü” veya “kahır günü” anlamına gelen bir Orta Çağ ilahisi olmakla beraber bu dizelerin, 13. yy’da Roma yakınlarındaki Abruzzi’de yaşamış olan, Fransisken tarikatından Thomas de Celano’ya ait olduğu düşünülmektedir (Haupt: 1919, s. 142-151). Thomas de Celano’ya ait olan ilk örneklerin basılı hali 1510 yılında Milano’da bulunmuştur (Woodard: 1984, s. 4).

Dominiken ve Fransisken tarikatlarının rekabetinden dolayı bu motifin kökeni uzun süre tartışmalı olarak kalmış ancak, modern araştırmalar Dies Irae’nin Fransisken kökenli olduğunu ve dolayısıyla Thomas de Celano’ya ait olduğunu ortaya çıkartmıştır (Woodard: 1984, s. 5). Kees Vellekoop 1978 tarihli “Dies Irae Dies Illa” adlı çalışmasında temanın 12.-14. yy. arası yazılmış, beşi Dominiken tarikatına ait olan on beş farklı elyazmasını aktarmıştır (Woodard: 1984, s. 5).

Aynı zamanda Requiem Missası olarak bilinen dini müzik formunun bir bölümü olan Dies Irae gerek edebiyat gerekse müzik alanında sıklıkla alıntılanmıştır. Kıyamet gününü anlatan bu

dizeleri Johann Wolfgang von Goethe “Faust” adlı eserinin yirminci bölümünde kullanmıştır.

Özellikle Romantik Dönem’den birçok besteciye ilham kaynağı olmuş olan Dies Irae ilahisinin müzikal temasının yaratıcısı ve tarihi ise bilinmemektedir (Chase: 2003, s. 509). Bu ilahinin müzikal teması ve Latince metni Şekil 1’de incelenebilir.

15. ve 16. yy’da yaşamış Engarandus Juvenis, Antoine Brumel ve daha sonra birçok Rönesans bestecisi bu geleneksel temayı missalarında çoksesli olarak alıntılanmışlardır. Romantik Dönem’de ise Hector Berlioz, Franz Liszt, Johannes Brahms, Pyotr İlyiç Çaykovski, Modest Musorgski ve Sergey Rahmaninov başta olmak üzere birçok besteci bu temadan alıntıları dini olmayan eserlerinde kullanmışlardır. Temanın anlamı ve mistik yapısı düşünüldüğü zaman bestecilerin bu motifi, karanlık ve gizemli bir etki yaratmak için kullandıkları düşünülebilir. 20. yy’da ise George Crumb, Krzysztof Penderecki gibi besteciler Dies Irae temasını kullanmıştır. Dies Irae teması The Shining filminin müziklerinde ve Sweeney Todd adlı müzikalde de kullanılarak, Klasik Batı Müziği alanının dışındaki türlerde de kendisine yer edinmiştir.



Şekil 1. “Dies Irae” teması

1.1. Yöntem

Bu çalışmada Sergey Rahmaninov için büyük bir önem taşıyan Dies Irae motifi bestecinin piyano eserlerinden örnekler içerisinde incelenmiştir. Çalışmada öncelikle Dies Irae motifinin tarihçesi ve kökeni verilmiş ve bu motifi Rahmaninov dışında kullanmış olan bestecilerden kısaca bahsedilmiştir. Rahmaninov'un kimi zaman tematik olarak, kimi zamansa eşlik partisinde kullanmış olduğu Dies Irae motifini içeren piyano eserlerinden örnekler seçilmiş ve bu eserlerle ilgili genel bilgiler verilmiştir. Seçilen örnek eserlerin Dies Irae motifini içeren pasajları müzikal yönden incelenmiş ve bu eserler üzerine özgün analizler yapılmıştır.

1.2. Amaç

Bu çalışmada Sergey Rahmaninov'un birçok eserinde kullanmış olduğu Dies Irae teması incelenerek bestecinin müzikal diline, tematik yaklaşımına ve yaratıcılığına tek bir motif aracılığıyla ışık tutmak amaçlanmıştır. Susan Jeanne Woodard'ın Rahmaninov ve Dies Irae ilişkisini kapsamlı bir şekilde incelemiş olduğu doktora tezi "Dies Irae As Used By Sergei Rachmaninoff: Some Sources, Antecedents And Applications" bu konuda daha detaylı bir kaynak olmakla birlikte bu çalışma, konuyla ilgili Türkçe bir kaynak hazırlanması amacıyla yapılmış ve konu bestecinin piyano eserleriyle sınırlandırılmıştır.

2. SERGEY RAHMANINOV'UN ÇEŞİTLİ PİYANO ESERLERİNDE DIES İRAE TEMASI

Sergey Rahmaninov birçok eserinde Dies Irae temasının ilk notalarını motif olarak kullanmıştır. Eserlerinde kimi zaman gizli, kimi zaman açık olarak bu temadan alıntılar yapmıştır. Besteci, 1. Piyano Sonatı'nın son

bölümünün ikinci temasını tamamen bu motif üzerine kurgulamıştır. Bu bölümde Rahmaninov'un başta 1 numaralı piyano sonatı olmak üzere Dies Irae temasını veya motifini alıntılanmış olduğu piyano eserlerinden örnekler incelenecektir.

2.1. S. Rahmaninov'un 1. Piyano Sonatı'nda Dies Irae Teması

Rahmaninov 1 numaralı Op. 30 piyano sonatına 2. Senfonisini bestelediği 1906-1907 yıllarında başlamış, daha sonra bir süre ara vererek 1908 yılında tamamlamıştır. Re minör tonalitedeki bu eser Rahmaninov'un çok sık seslendirilmeyen eserlerinden birisidir ve 2. Sonatın gölgesinde kalmıştır (Yoshikawa: 2004, s. 7). Susan Jeanne Woodard 1984 tarihli doktora tezinde Rahmaninov 1. Piyano Sonatı ve Dies Irae teması arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Yazara göre Dies Irae teması Rahmaninov'un 1. Piyano Sonatı'nda kritik noktalarda, çeşitli şekillerde kullanılmıştır (Woodard: 1984, s. 45).

Eseri bestelediği sırada bestecinin, Goethe'nin Faust adlı yapıtından ilham aldığı bilinmektedir (Norris: 1994, s. 77). Çalışmanın giriş bölümünde de belirtildiği gibi Faust'un yirminci bölümünde Dies Irae ilahisinin ilk dizeleri birebir olarak geçmektedir. Bu nedenle Rahmaninov'un, bu sonatının son bölümünün ikinci temasında Dies Irae temasını kullanarak eserinde Faust'a bir göndermede bulunmuş olduğu düşünülebilir. Şekil 2'de bas partisinde temanın ritmik yapısının değişerek alıntılanmış olduğu incelenebilir. Tek sesli başlayan tema, iki sesli olarak devam etmekte ve yazı yoğunluğu artmasına rağmen ses yüksekliği azalmaktadır.



Şekil 2. S. Rahmaninov – 1. Piyano Sonatı 3. Bölüm (81.-84. Ölçüler arası)

Daha sonra tema çoksesli olarak, daha kararlı ve ısrarlı bir yapıda duyularak müzikal anlamda daha baskın bir karaktere dönüşür. Bununla beraber karmaşık polifonik bir yapıda ve kanon olarak duyulan tema , dört sesli yoğun bir piyano yazısıyla işlenir. Şekil 3'te bu yoğun çoksesli yapıyı incelemek mümkündür.



Şekil 3. S. Rahmaninov – 1. Piyano Sonatı 3. Bölüm (95.-96 Ölçüler)

Dies Irae motifi daha sonraki ölçülerde, bölümün doruk noktasını hazırlamak için kullanılmıştır. Şekil 4'te incelenebileceği gibi üçüncü bölümün gelişim bölmesini röpriz bölmesine bağlayan bu ölçülerde sağ elde Dies Irae motifinin yalnızca iki notasından oluşan bir armoni yürüyüşü yer alırken bas seslerde, motifin tamamı ikilik notalarla ve aksanlı olarak yer almaktadır.



Şekil 4. S. Rahmaninov – 1. Piyano Sonatı 3. Bölüm (263.-265. Ölçüler arası)

2.2. S. Rahmaninov Op. 39 Etude-Tableaux'dan no.2 ve no.8'de Dies Irae Teması

Sergey Rahmaninov birçok piyanist-besteci gibi, piyano için etütler bestelemiştir. Resim-etütler veya tablo-etütler olarak dilimize çevrilebilecek, "Etudes-Tableaux" başlıklı bu eserlerin her biri farklı karakterde olan konser parçalarıdır. Op. 33 ve Op. 39 olarak iki dizide oluşan etütler, sıklıkla tek olarak seslendirildikleri gibi, tamamı toplu olarak da çalınmaktadır.

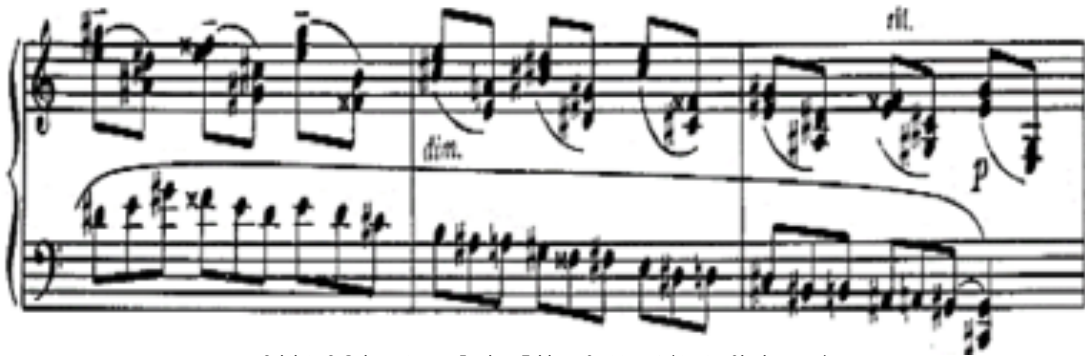
Op. 39 Etudes-Tableaux 1916-1917 yıllarında bestelenmiştir. Gerek teknik gerek müzikal anlamda bir önceki seriden daha zor olduğu söylenebilir ve bestecinin Rusya'dan göç etmeden önceki son eseridir (Gitz: 1990, s. 1). Toplamda dokuz etütten oluşan bu serinin ikinci etütünde Dies Irae motifi çok açık olarak vurgulanırken sekizinci etütte ise bu motif temanın içine gizlenmiş olarak yazılmıştır.

2 numaralı la minör etüt, dizinin en uzun parçasıdır. İtalyan besteci Ottorino Respighi tarafından orkestrasyonu yapılmış olan bu etüde besteci, "Deniz ve Martılar" adını vermiştir (Radiushina: 2008, s. 7). Şekil 5'te de incelenebileceği gibi Dies Irae motifi sol eldeki eşlik partisinde, uzun ve bağlı çalınması istenen cümlede çok belirgin şekilde öne çıkmaktadır.



Şekil 5. S. Rahmaninov – Etude-Tableau Op.39 no.2 (1.-4. Ölçüler arası)

Aynı etütün 61. ölçüsünde bu motif, ritmik ve melodik yapısı değişmiş ve çift sesli olarak karşımıza çıkar. Şekil 6'da görülebileceği gibi, bu sefer eşlik partiside değil, tematik malzeme olarak kullanılmıştır. Sol eldeki, legato ve kromatik eşlik partisine kontrast oluşturacak şekilde yazılmıştır.



Şekil 6. S. Rahmaninov – Etude – Tableau Op.39 no.2 (61-64. Ölçüler arası)

Bestecinin Dies Irae motifini temanın içine gizlenmiş olarak kullandığı örneklerden biri ise, Op.39 no.8 Etude-Tableau'sudur. Re minör tonda olan bu etüdün birinci temasındaki motif, ilk dinleyişte veya eserin notasına ilk bakışta göze çarpmayabilir. Sol eldeki eşlik partisinde ise Dies Irae motifinin yalnızca ilk iki notası alıntılanmıştır. Şekil 7'de, sağ el partisinde ikinci notadan itibaren, sol elde ise ikinci vuruştan itibaren bu motifin izleri incelenebilir. Sağ eldeki beşli ve altılı aralıklardan oluşan legato ve hafif piyano yazısı sayesinde tema yumuşak ve melodik olarak işlenmiştir.



Şekil 7. S. Rahmaninov – Etude- Tableau Op.39 no.8 (1.-3. Ölçüler arası)

2.3. S. Rahmaninov Op.32 no.8 Prelüd'de Dies Irae Teması

Rahmaninov, prelüd formunda birçok eser bestelemiştir. Öğrencilik döneminde bestelemiş olduğu ve ölümüne kadar basılmamış olan üç prelüd haricinde, tüm majör ve minör tonlarda 24 prelüd bestelemiştir. Bu prelüdlere yirmi üçü Op.23 ve Op.32 olarak iki seride toplanır. Kalan tek prelüd ise Op.3 Fantezi-Parçalar adlı beş eserden oluşan dizinin ikincisidir.

13 parçadan oluşan Op.32 eser sayılı prelüdlere Rahmaninov 1910 yılında tamamlamıştır. Bu prelüdlere sekizincisi la minör tonunda bestelenmiştir. Sergey Rahmaninov'un Dies Irae teması ile olan bir tezi bulunan Susan Jeanne Woodard'a göre bu prelüd, Franz Liszt'in Niccolo Paganini'nin solo keman için kaprisleri üzerine bestelemiş olduğu transkripsiyonların bir anımsatıcısıdır (Woodard: 1984, s. 72). La minör prelüdün tüm esere hâkim olan ana teması Dies Irae motifine üzerine kurgulanmıştır ancak hızlı onaltılık nota geçişlerinden oluşmakta ve ilk dinleyişte/bakışta net bir şekilde anlaşılabilir. Prelüdün ilk iki ölçüsünde onaltılık ve legato notalarla yazılmış olan motifi aşağıdaki örnekte incelemek mümkündür. Sol elde ise, motifin tekrarlayan notalarını vurgulayan üç akor yer almaktadır. Bu üç akorun prelüdün ana temasının ilk motifini oluşturduğu, Şekil 8'de incelenebilir.



Şekil 8. S. Rahmaninov Prelüd Op.32 no.8 (1. ve 2. Ölçüler)

Prelüdün devamında ise, ilk iki ölçüdeki artikülasyon değiştirilmiş ve temanın tekrarlayan notaları (mi) staccato yazılarak özellikle belirtilerek çalınması istenmiş ve bu notalarla farklı bir tematik yapı kurulmuştur. Böylelikle Dies Irae motifi artık geri planda bırakılmıştır. Şekil 9'da sekizlik, staccato ve tekrar eden notalardan oluşan yeni cümle yapısı incelenebilir.



Şekil 9. S. Rahmaninov – Predit Op.32 no.8 (4.-5. Ölçüler)

2.4. S. Rahmaninov Op.16 no.3 Moment Musical'de Dies Irae Teması

Rahmaninov'un, "Müzikal Anlar" olarak Türkçe'ye çevrilebilecek olan ve altı parçadan oluşan yapıtı Moments Musicaux, 1896 yılında tamamlanmıştır. Tüm parçalar, Erken Romantik Dönem'de sık kullanılan bazı müzikal formların yeniden ele alınması olarak değerlendirilebilir. Rahmaninov'un bu eserde kullandığı formlar, isim verilmemiş olmasıyla beraber sırasıyla nocturne, sözsüz şarkı, barcarolle, virtüöz etüt ve tema-varyasyonlar olarak değerlendirilmektedir (Glover: 2003, s. 9).

Dies Irae teması, Moments Musicaux serisinin üçüncü parçasında bas partisinde, kalın seslerde ve staccato olarak yazılmıştır. Bu özellik eserin temasında geçmemekle beraber eşlik partisinde çok net bir şekilde ayırt edilebilmektedir. Pianissimo ve sekizlik, kısa notalardan oluşan bir yürüyüşte kullanılan motifin soğuk ve karanlık müzikal yapısı Şekil 10'daki 32. ölçüde incelenebilir.



Şekil 10. S. Rahmaninov Moment Musical Op.16 no.3 (32. ve 33. Ölçüler)

2.5. S. Rahmaninov "Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi"de Dies Irae Teması

Kısaca "Paganini Rapsodisi" olarak da bilinen ve Sergey Rahmaninov'un piyano ve orkestra için olan beş eseri arasında varyasyon formunda tek örnek olan Op.43 Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi, aynı zamanda orkestra eşlikli piyano eserleri arasında varyasyon formundaki nadir örneklerden olmasıyla özel bir yere sahiptir. Eserin notalarında besteci tarafından düşünülmüş nottaki tarihe göre 1934 yılında tamamlanmıştır.

Paganini rapsodisi, Paganini'nin solo keman için 24 numaralı kaprisinin teması üzerine bestelenmiştir ve 24 varyasyondan oluşur. Bununla beraber hızlı-yavaş-hızlı olarak üç bölmeye ayrılır. İlk on varyasyon ilk bölmeyi, 11.-18. varyasyonlar arası ikinci bölmeyi ve 19.-24. varyasyonlar üçüncü bölmeyi oluşturur.

Eserin yedinci varyasyonunda Dies Irae teması, Paganini temasıyla birleşmiş olarak duyulur (Woodard: 1984, s. 58). Tema sakin bir koral stilinde armonize edilerek yazılmıştır. Orkestra ise eserin ana temasını hafifçe duyurarak yatay çoksesli bir yapı oluşturur. Şekil 11'de incelenebilecek olan bu motif, yedinci varyasyon boyunca devam eder:



Şekil 11. S. Rahmaninov – Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43 7. Varyasyon (1.-7. Ölçüler arası)

Onuncu varyasyonda ise bu sefer tema ünison ve kalın seslerde, çok daha koyu olarak duyulur. Yedinci varyasyonun aksine bu sefer eşlik partisinde ana temanın olmaması, Dies Irae temasının daha net ortaya çıkmasını sağlamaktadır. İkilik notaların arasındaki suslar, temanın asimetrik bir şekilde duyulmasına neden olması, Şekil 12'de incelenebilir.



Şekil 12. S. Rahmaninov – Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op. 43 10. Varyasyon (1.-6. Ölçüler arası)

Rapsodinin son bölümünde ise 22. varyasyonda Dies Irae motifi bu sefer kromatik yapıda ve eksik akorlarla duyulur. Bu bölümde eserin sonuna doğru yaklaşırken tansiyonu yükselten ve gerginliği sağlayan, sağ ve sol el partilerindeki yoğun akorlardan oluşan motif şekil 13'te incelenebilir.



Şekil 13. S. Rahmaninov – Paganini'nin Bir Teması Üzerine Rapsodi Op.43 22. Varyasyon (23.-25. Ölçüler)

2.6. S. Rahmaninov Op.45 Senfonik Danslar'da Dies Irae Teması

1940 yılında tamamlanmış olan Senfonik Danslar Rahmaninov'un son büyük eseri olarak kabul edilir. Besteci esere ilk olarak "Fantastik Danslar" adını vermiş ve daha sonra eserin adını değiştirmiştir. Rahmaninov'un orkestra eserleri arasında iki piyanoya uyarladığı tek yapıt olan Senfonik Danslar'ın hem orkestra hem de iki piyano versiyonu sıklıkla seslendirilmektedir. Eserin iki piyano uyarlaması ilk kez Rahmaninov ve Ukraynalı piyanist Vladimir Horowitz tarafından 1942 yılında seslendirilmiştir (Plaskin: 1983, s. 223).

Üç danstan oluşan eserin son bölümünde besteci Dies Irae temasına yer vermiştir. Rahmaninov'un son büyük eserinin son sayfalarında bu temayı kullanmış olmasından, besteci açısından bu temanın özel bir yeri olduğu düşünülebilir.

Senfonik Danslar'ın son bölümünde Dies Irae teması 93. ölçüde başlayan ve birinci piyanonun seslendirdiği ritmik temanın içerisine gizlenmiş olarak belirir. Aşağıdaki örnekte, birbirine bağlı olan üçüncü ve dördüncü sekizlik notalardan itibaren Dies Irae motifini incelemek mümkündür. Şekil 14'te görülebileceği gibi temanın içinde Dies Irae motifinin başlangıcı aynı zamanda tenuto işaretleriyle belirtilmiştir yani özellikle tutarak ve belirterek çalınması istenmiştir:



Şekil 14. S. Rahmaninov – İki Piyano İçin Senfonik Danslar Op.45, 3. Bölüm (93.-94. Ölçüler)

Besteci üçüncü bölümün röpriz bölmesinden itibaren ise motifi artık daha belirgin bir biçimde göstermeye başlamıştır. 266. ölçüdeki hem forte hem de sforzato uyarlarıyla bestecinin, Dies Irae motifinin aniden aksanlı ve net bir şekilde duyulmasını istemiş olduğu düşünülebilir. Şekil 15'te incelenebileceği gibi, 265. ölçüde her iki piyanoda da yazılı olan diminuendo ibaresinin 266. ölçünün etkisini artırmaya yardımcı olmak için yazıldığı düşünülebilir.

Rahmaninov' yalnızca piyano eserlerinde değil, orkestral eserlerinde de Dies Irae teması sıklıkla



Şekil 15. S. Rahmaninov – İki Piyano İçin Senfonik Danslar Op.45, 3. Bölüm (265.-267. Ölçüler arası)

kullanılmıştır. İsviçreli ressam Arnold Böcklin'in "Ölümler Adası" isimli tablosu üzerine bestelemiş olduğu ve tabloyla aynı adı taşıyan Op.29 senfonik şiiri başta olmak üzere üç senfonisi "Çanlar" adlı korolu senfonik şiiri bestecinin Dies Irae temasını kullandığı senfonik örneklerin başlıcaları olarak gösterilebilir.

SONUÇ

Müzik tarihinin her döneminde besteciler, başka bestecilerin temaları üzerine eserler bestelemişlerdir. Bu yapıtlar varyasyon ve transkripsiyon formları başta olmak üzere çeşitli formlarda yazılmıştır. Bazı durumlarda ise besteciler başka bestecilerin temalarının, anonim temaların veya halk ezgilerinin kimi motiflerine, kendi özgün eserleri içerisinde gönderme yapmışlardır.

Dies Irae teması dramatik anlamı, karanlık yapısı ve mistik yönüyle onlarca bestecinin ilgisini çekmiş ve Barok Dönem'den günümüze

kadar pek çok kez alıntılanmıştır. Besteciler bu temaya genelde eserlerinde özel ve koyu bir etki yaratmak için başvurmuşlar, özellikle ölüm temalı müziklerinde Dies Irae temasını sıklıkla işlemişlerdir. Bu sayede tema Orta Çağ'dan günümüze kadar gelmiş ve hatta Klasik Batı Müziği dışında kalan, film müziği veya müzikal gibi bazı türlerde bile kullanılmıştır.

Dies Irae temasını veya bu temanın küçük motiflerini Sergey Rahmaninov, bestelediği tüm formlardaki eserlerinde ve çok farklı karakterlerde kullanmıştır. Rahmaninov'un, senfonilerinin tamamında, son büyük eseri olan Senfonik Danslar'da, solo piyano için bestelediği neredeyse tüm formlarda, koral eserlerinde ve iki piyano eserlerinde Dies Irae motiflerine gerek ön, gerekse arka planda yer vermiş olması bestecinin bu temayla arasında ne denli güçlü bir bağ olduğunu göstermektedir.

KAYNAKLAR

- Chase, R. (2003). *Dies Irae A Guide to Requiem Music*. (1. Baskı). Maryland: Scarecrow Press.
- Haupt, P. (1919). *The Prototype of The Dies Irae*. *The Society of Biblical Literature*, 38 (3/4), 142-151.
- Gitz, R. J. (1990). *A Study of Musical and Extra-Musical Imagery in Rachmaninoff's "Etudes-Tableaux", Opus. 39*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Louisiana: Louisiana State University.
- Glover, A. (2003). *An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Florida, Florida State University.
- Norris, G. (1994). *Master Musicians: Rachmaninoff*, (2. Baskı). Oxford: Oxford University Press.
- Plaskin, G. (1983). *Horowitz: A Biography of Vladimir Horowitz*. (1. Baskı). New York: William Morrow and Company.
- Radiushina, M. (2008). *A Performer's Perspective on Technical Challenges And Interpretive Aspects of Sergei Rachmaninoff's Etude-Tableaux Op.39*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Miami: University of Miami.
- Woodard, S. J. (1984) *The Dies Irae As Used By Sergei Rachmaninoff: Some Sources, Anectecedents, And Applications*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. The Ohio State University.
- Yoshikawa, M. C. (2004). *Rachmaninoff's Intergrative Technique and Structural Organization: A Schenkerian Analysis of Allegro Moderato, from Piano Sonata No.1 in D Minor, Opus 28*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Arizona: Arizona State University.